

EL CUENTO DE JUAN JOSÉ ARREOLA ENTRE EL ARTE Y EL HORROR

ARREOLA'S SHORT-STORIES: BETWEEN ART AND HORROR

Iram Isaí EVANGELISTA ÁVILA

Universidad Autónoma de Chihuahua (México)

evangelistagh@yahoo.com

Resumen: La investigación aborda dos temas en la cuentística de Juan José Arreola: el arte y el horror. Arte y horror aparecen simbolizados dentro de sus cuentos como vehículos miméticos que, al interpretarlos, nos dan la posibilidad de acercarnos a una conceptualización de las temáticas enunciadas. Por medio de la analogía, se propone elaborar esta interpretación a los símbolos dispuestos en las obras; de esta manera se demostrará que en la trama se encuentran dichas aproximaciones. Lo anterior como una estrategia arreolina para construir su propio discurso literario y dialogar con el lector a través del cuento.

Abstract: The research develops two symbols in a couple of short-stories by Juan José Arreola: Art and horror. Art and horror appear symbolized as mimetic vehicles in an interpretative game that needs to be explained to their conceptualization. Analogy will be the method to do the interpretative work. This analysis will find Arreola's short-stories are a strategy to veil his thought, as well to dialogue with the reader.

Palabras clave: Juan José Arreola. Cuentos. Arte. Recreación. Horror. Pensamiento. Interpretación.

Key Words: Juan José Arreola. Short-stories. Art. Recreation. Horror. Thought. Interpretation.

1. ARTE

En este trabajo abordamos dos temáticas dentro de la narrativa del cuentista jalisciense Juan José Arreola. La primera de ellas discute el aspecto del arte como símbolo de la obra y creación literaria, específicamente del cuento; para ello se analizan dos narraciones “Tres días y un cenicero” (1992a) y “El discípulo” (2006). La segunda versa sobre “Cuento de horror” (1992b), donde se desarrollan algunas aproximaciones a los símbolos que el Último juglar utiliza, siendo esta habilidad simbólica una estrategia que formula el autor para ofrecernos la posibilidad de realizar una actividad interpretativa dentro de su universo narrativo.

El palindroma, como singularidad lingüística y como es bien sabido, utiliza una palabra u oración que puede leerse de la misma forma tanto al derecho como al revés. Bajo el nombre de *Palindroma*, Juan José Arreola reúne su compendio cuentístico cuya propuesta nos invita a encontrar su mensaje refigurativo, la varia invención, de inicio a fin o viceversa. En este, que fue su último libro de relatos, Juan José Arreola sigue fiel a su universo literario, donde la ficción y las vivencias del autor se entremezclan, rasgo recurrente en su obra.

En 1949 se publica *Varia invención*, donde se inicia el viaje de una propuesta literaria que va más allá de toda lógica canónica y que, sin embargo, existe y propone nuevas formas de creación, disposición y pensamiento. El primer libro comienza con “Hizo el bien mientras vivió”, un relato a manera de diario, donde el personaje principal carece de nombre y cuenta sus devenires, y cierra con “La hora de todos” un “juguete cómico en un acto”.

De esta manera realizamos el viaje sobre la banda de Moebius y llegamos a 1971 con *Palindroma*, que al igual que la obra inicial, pero en diferentes circunstancias, se inicia con “Tres días y un cenicero”, que también se desarrolla en forma de diario y donde se conjuga las facetas anteriormente anunciadas y que caracteriza la obra del nacido en Zapotlán El Grande: la mimesis entre la vivencia del autor y su ficción¹. Siguiendo el viaje iniciado, el libro termina con una “Farsa de circo, en un acto”, esta es “Tercera llamada ¡Tercera! o empezamos sin usted”. Dicha farsa compendia las diferentes temáticas que el autor ha manejado a lo largo de su producción narrativa (al igual que en *La feria*), a saber: relación entre el hombre y la mujer, ciencia tecnología y su absurdo, y lo divino-espiritual.

Palindroma y *Varia invención*, se nos presentan como una singularidad que conjunta la creación narrativa y la propuesta literaria de Juan José Arreola.

Para comenzar el presente análisis me centraré en el primer relato de *Palindroma*, “Tres días y un cenicero” (1992a). La narración comienza el 5 de marzo, describiendo

1 El término *mimesis* se tomará como lo explica Paul Ricoeur en *La metáfora viva* (2001) y *Tiempo y narración I* (2009).

el protagonista en su diario la anécdota que sufre durante tres días consecutivos. Este relato es tan solo un ejemplo donde el autor habla a través de su literatura y, por medio de la ficción, va y viene dentro de las fronteras de la trama. Devaneos, incongruencias, monólogos del autor-personaje.

Esta característica netamente arreolina marca su producción artística. No solamente su propuesta literaria responde a la banda de Moebius, sino que la realidad subjetiva, el yo del autor, viaja en sentido dentro-fuera de la narrativa. ¿Por qué el yo del autor se inmiscuye en su ficción literaria? Porque a Juan José Arreola le importa plasmar su visión del mundo a través de sus textos, lo mueve su voluntad, su oficio, un artesano de la narrativa: “Como he aplicado con poca fortuna mis manos a la materia, aunque nací dentro de una familia de artesanos, las aplico a la palabra. Como un buen artesano. Porque sirven de medio de transporte al pensamiento” (Arreola, 2002: 37).

El autor recrea su visión confundiendo con el personaje y éste se desenvuelve en la trama, en una realidad metafórica: la intersección entre autor-personaje, como viaje dentro de una banda que se curva dentro de ella misma en la trama.

En este relato, Juan José Arreola nos expone el enamoramiento del ideal a través de la representación de una actitud pigmaliónica. No obstante, la estatua arreolina se mezcla entre Galatea y doña Elvira, la suplicante escultura de mármol. El hombre cae rendido ante la figura femenina idealizada y proyectada dentro de un modelo representativo. En Pigmalión, el escultor recrea y configura su mujer en escultura, cobrando vida ésta y desposándose con su creador. No obstante, la independencia de la mujer nace truncada desde un inicio pues es concebida en aras de una visualización masculina. En este aspecto, la mujer es mujer gracias a la imagen que le da el hombre, cayendo el hombre enamorado de la idea de la mujer que él desea, no de la que es.

En *Rimas y leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer (2000), se retoma este mito en la situación de un joven capitán, el cual también cae rendido de una escultura femenina. En este caso, la efigie representa a doña Elvira, viuda de un famoso guerrero, el cual yace en el sepulcro completando la obra. La *Venus* del cuento arreolino, se encuentra sumergida en un lago donde es rescatada por el protagonista, teniendo el mismo efecto que sus homólogos intertextuales.

Tanto en Bécquer como en Arreola, la imagen ya está preconcebida, no es fruto directo de los deseos de los protagonistas, sino que alguien la pensó y convivió con las expectativas de ambos. Lo anterior se refleja cuando los demás miembros del reparto: aunque sí justifican la belleza del objeto, éste no causa los efectos que a los enamorados.

Para el desarrollo del presente análisis, tomaré la figura pigmaliónica como símbolo de la obra de arte literaria. La obra de arte literaria se configura por medio de una mimesis (como lo expone Paul Ricœur), según los patrones contextuales y estilísticos del narrador. De este proceso mimético nace el amor a la forma. El propio autor jalisciense lo menciona

a Emmanuel Carballo en una entrevista: “Toda belleza es formal” (Arreola en Carballo, 1965: 366), refiriéndose a la arquitectura de su relatoría. Él es quien, por una parte, esculpe y da vida a la cuentística, y, por otra, se ve reflejado en ella y se apropia de su universo creado. *Poiesis, aisthesis y catarsis* se conjugan para que esta “efigie en mármol (marfil)” sea algo que corresponda a su creador. El autor crea su literatura, se mira en ella, la comprende, se comparte con ella, se confronta y nace un nuevo horizonte: “Arreola es vehemente; dota a sus personajes de una animación barroca, arrebatada, quevedesca. Se identifica con ellos a partir del relato en primera persona que permite una inmediata transferencia intersubjetiva, que confunde los roles, el del emisor con el de lo emitido” (Yurkievich, 2005: 29).

Entrar en la mimesis narrativa es otra forma de extender el yo del poeta, es una forma de elaborar su arte para mirarse y reconocerse por medio de metáforas y símbolos; devolverse la mirada como agente artístico y humano. La obra no abandona totalmente al autor: forma otro ser, pero este segundo ser es concebido desde el ideal del autor, de los juicios cualitativos del poeta. La obra arreolina no abandona completamente al creador, dentro de la propia obra lo encontramos mimetizado como personaje; por ello, en el creador podemos encontrarnos con su creación.

En “Tres días y un cenicero” (1992a), el personaje acaricia la estatua y duerme a su lado: “tres veces bajé de la cama y fui con ella, a su sabor. A calentarme con su cuerpo frío, aterciopelado por la lana, veloso por el musgo. De la ingle quité última sanguijuela viscosa. Penecillo apegado a sangre y leche imaginarias. Pegado estoy a cuerpo sin sangre. ¿Sin sangre? Venus está” (Arreola, 1992a: 9). Víctor Stoichita, analiza el mito de Pigmalión y menciona que “Pigmalión palpa la estatua, y –subraya Ovidio– lo hace de manera reiterada. La “palpación” –repetitiva y vacilante [así como el protagonista del cuento arreolino]– establece una simetría con el acto de esculpir, que se realiza también de forma reiterada” (Stoichita, 2006: 29). Dentro del cuento arreolino, la Venus aparece sucia y, al limpiarla, la descripción habla por sí sola: “Al ver que nacían intactos los pezones, detuve la limpieza. Mis ojos siguen su pendiente natural. Distingo puntas de dedo sobre el pubis y ajusto mentalmente la mano rota” (Arreola, 1992a: 15). Mimesis, explica esta situación donde el autor recrea su arte, la composición poética comienza a ser configurada, *quita lo sucio*, pule su obra para que quede lista la configuración definitiva del cuento, es una palpación, una exploración técnica y artística para que surja el arte como cuento. El personaje principal no solamente está limpiando la escultura, sino que la esculpe de nueva cuenta para él.

Tres días dura la narración del éxtasis del protagonista. La escultura se corona cuando los otros personajes le presentan una concha para que se totalice la obra. El pedestal queda “a la medida” (1992a: 27). Es aquí donde comienza el cambio tanto del personaje como el de la estructura de la narración. El protagonista y el autor empiezan a transmutarse,

comienzan a desaparecer los signos de puntuación, para después aparecer redactados dentro de la trama: “coma, paréntesis, mayúsculas” (1992a: 27); comentarios: “esto táchalo por favor”, “ustedes pongan la puntuación yo ya no puedo” (1992a: 27); la concha no es del gusto del personaje y la nombra como “un cenicero” (1992a: 27). ¿Qué sucede en este cambio abrupto? El artista, al contemplar su obra terminada, sugiere el cambio de juicios, los adopta y se abre un nuevo horizonte de expectativas. No obstante, cuando el protagonista comparte la obra de arte, también se abre a los otros; deja en ese momento de ser suya en totalidad: los demás la arreglan, la componen, la pervierten (en el sentido del cuento), y el amante se vuelve contra su obra y desea destruirla en un arranque de egoísmo y egocentrismo, pues la quiere para sí, la destruye para que siga siendo de su propiedad. Empero, creo que con la supuesta aniquilación de la obra, la lleva a otro lado para poder reedificarla, la devuelve al mundo de las ideas donde también se vuelven uno, uno para sí mismos.

El carácter autobiográfico en la obra de Juan José Arreola es indisoluble, la confesión ante los lectores es necesaria para el autor de “Infierno V”: “Yo desafortunadamente, nunca he podido desprender mi vida personal de mi vida artística, digamos de la vida del que escribe artísticamente” (Arreola en De la Selva, 2002: 78). Probablemente caiga en el llamado cuasi-juicio, pero creo que el otro “yo” arreolino, aquel que recorre la acción literaria como personaje literario es el *daimon*. El mismo que Felipe Vázquez llama “íntima tragedia” y que se aloja en sus textos², y se completa. Al configurar el relato, Juan José Arreola no solamente crea una trama, sino que recrea su reflexión con respecto a la obra de arte:

No puedo yo desglosar, decir aquí han terminado los negocios con la vida y estoy en mi cuarto y me voy a poner a escribir; no, estoy acompañado por toda una pléyade de fantasmas, de preocupaciones, de obligaciones, que desalojan por completo la posibilidad de escribir... Admiro mucho a los escritores que llevaron vidas difíciles, y que llevan vidas difíciles y que pueden entregarse al acto de escribir, haciendo una especie de corte entre la realidad urgente y el tempo, fuera del tiempo, que es la literatura. Yo no puedo disociar esos dos mundos; siempre la creación se me contagia de vida real y cotidiana (Arreola en De la Selva, 2002: 78).

2 Esta “íntima tragedia” que menciona Felipe Vázquez (2013), se encuentra mencionada dentro del apartado “Juan José Arreola”, de su libro *Cazadores de invisible*, la referencia completa aparece en las Referencias bibliográficas. La relación del autor y el *daimon*, la desarrollo en extenso dentro del artículo “Aproximaciones a dos cuentos de Juan José Arreola a través de la hermenéutica analógica” (Evangelista, 2014), en la revista *Hermes Analógica* No4: <https://sites.google.com/site/hermesanaloga/no-5---2014>.

El otro yo como *daimon*, como entidad dentro y fuera del autor y del protagonista, se manifiesta, aconseja, acompaña el sendero, pero también hace extraviarlo, lo oculta por medio de la palabra, por medio del autor y del protagonista: "la palabra más que manifestar, oculta la idea. Uno de los grandes méritos de la poesía es que encarcela; es decir, el poema es una cárcel de palabras donde está una idea firme y positiva; a pesar de ser cárcel, la idea no está realmente... la vivencia, la sensación, el sentimiento" (Arreola en, De la Selva, 2002: 85).

Son tres días donde el personaje se vuelca en contemplación de la obra, dirige su vida hacia la obra de arte y se entrega a ella. La confrontación con el desengaño viene cuando soportan a la *venus* dentro de la concha, pues ésta completa el arte y ocupa el lugar del protagonista: "Entre todos la acomodan punto Le vienen los pies como zapatos a la medida punto" (Arreola, 1992a: 27). Al observar y entender que la obra no lo necesita para que se realice, su juicio cambia y convierte a la concha en cenicero, lugar donde se depositan los restos de algo consumido por todos; no él y su complemento idílico, sino una efigie dentro de un recipiente:

Me le echo encima y la tumbo de un martillazo punto y coma me quitan el martillo y punto le aprieto el pescuezo caída en el suelo exclamaciones y admiraciones por qué la maltratas por qué la destruyes paréntesis en voz baja y suplicante dos puntos admiraciones esto táchalo por favor coma te quiero como nunca suspensivos (...) ustedes pongan la puntuación yo ya no puedo mira parece un cenicero pero es muy grande... (1992a: 27).

El desprendimiento y el *abandono* de la obra de arte lo perjudica, lo deja de nueva cuenta solo e incompleto; no obstante, la destrucción y el aniquilamiento de la estatua se transforma en un tipo de absorción, pues como se mencionó anteriormente, la *engulle* para que le pertenezca de nueva cuenta, en una especie de simbiosis: "coma te quiero como nunca suspensivos..." (1992a: 27).

Dentro de "Tres días y un cenicero" se aborda la relación del creador con el objeto artístico. La obra de arte literaria como un todo entre el narrador y su creación, aspectos disímiles pero pertenecientes en sí. Nosotros podríamos caber como los personajes secundarios que llevan la otra parte importante de la obra, quienes la completamos y que *arrebatan* al creador de su creación. El poeta guarda liberación y recelo al compartir su narrativa, comprende que la obra creada ya no le pertenece en su totalidad, pero también sabemos que su arquitectura se edifica en fines y necesidades que nacieron por él; nace la obra de arte: crepúsculo y zenit, poeta y lector.

Así, la banda de Moebius también puede llegar a representar tanto los horizontes (el del autor y el del receptor) y la obra misma. En su cuerpo moran y viajan de adentro hacia

afuera la parte que configura, la que refigura, y el texto mismo. Tres entidades separadas pero unidas por la propiedad del arte narrativo.

Al dar una revisión el pensamiento que expone Arreola: "Toda belleza es formal" (Arreola en Carballo, 1965: 366), se explica también la imposibilidad de encontrar la perfección dentro de la obra de arte. La idea original sufre modificaciones al transitar de lo etéreo a lo terreno, en palabras del propio autor:

Lo que llamamos belleza, a pesar de todos los ejemplos, es una aproximación nostálgica a la belleza, que es una aspiración. A mí me molesta cuando se intenta definirla (...) Para mí el poema, como la escultura y la pintura, son imposibilidades absolutas. El gran artista comete aproximaciones: al ofrecernos el producto de su esfuerzo, más bien da a entender cuáles fueron sus propósitos (Arreola en Del Paso, Memoria y olvido, 2003: 196).

En el cuento "El discípulo" (Arreola, 2006: 85), encontramos un acercamiento a esta reflexión donde los personajes dramatizan con respecto a la postura de la belleza en el arte. Aquí se representa el concepto por medio de dos alumnos: el protagonista y su rival Salaino. El protagonista cree en la belleza, pero su maestro y su compañero distan de la opinión del primero. Tanto el maestro como Salaino, mantienen una postura encaminada donde la belleza es solamente una concepción abstracta que no se puede totalizar: "Tú sigues creyendo en la belleza. Muy caro lo pagarás. No falta en tu dibujo una línea, pero sobran muchas. Traedme un cartón. Os enseñaré cómo se destruye la belleza" (2006: 85). Acto seguido el maestro recrea una forma femenina que para los preceptos del alumno representa una forma bella, no obstante el maestro después de terminar su dibujo lo tira al fuego para convertirlo en cenizas, burlándose de su alumno. El pintor toma la mano de su discípulo y la mete al fuego para que salve su representación, aunque se destruye la obra y la habilidad del discípulo para dibujar (pues su mano se quema), el joven sigue firme en su idea: "Pero sigo creyendo en la belleza" (2006: 86).

En la acción desarrollada dentro del relato, la mano del aprendiz finge cómo el vehículo transmisor de la belleza, es por medio de ella con la que el sujeto legitima la conexión idea-creación, el estudiante sabe que la belleza existe y que logra mediante sus trazos formalizarla: logra materializarla. El maestro ha destruido ese vínculo, esa legitimación; la belleza sigue existiendo, pero en el mundo de las ideas.

Podemos colocar al maestro y a Salaino, como representantes de una escuela posmoderna donde la belleza es un mero referente a algo, y no una verdad. Dice Felipe Vázquez:

El escritor formal, en cambio y según ciertos prejuicios de hace tiempo, peca de superficial y a veces de frívolo. Su escritura no tiene otro sentido que la belleza de sí misma como forma, forma que en casos extremos desemboca en el manierismo. Se acusa también a dicho escritor de que su obra sea perfecta y vacía, pulida hasta la transparencia y lo anodino (2013: 26).

En el otro extremo se encuentra la percepción del protagonista el cual cree que existe una belleza y que ésta se puede buscar y materializar dentro del arte. Ambas visiones chocan, imponiéndose como vencedora la primera. La mano ha quedado condenada a no alcanzar lo bello y perfecto; el medio por el cual se podía alcanzar la perfección ha sido truncado por los hombres, por los puntos de vista, por la subjetividad y por la intercesión de los juicios humanos. Pero queda la idea, la belleza sigue habitando como imagen dentro del mundo de las ideas, ya no se puede traer al lado mortal, se le ha negado el acceso al mundo terreno. El hombre queda remitido a siempre contemplar la forma perfecta en su mente, mientras que su representación, su forma física, quedará siempre como una *Imposibilidad absoluta*.

2. HORROR

Dentro de la trama de la narrativa pueden desenvolverse aspectos de corte metafísico que el artista desea exteriorizar para comprenderlos de mejor forma y situarse en la realidad que está viviendo. "Cuento de horror" es una minificción que aparece en "Doxografías", y es el que a continuación se analiza: "La mujer que amé se ha convertido en fantasma. Yo soy el lugar de las apariciones" (Arreola, 1992b: 71). La relación hombre-mujer dentro de "Un cuento de horror", forma: "el arquetipo, el ser monstruoso que es la pareja" (Arreola, en Beneyto, 2002: 271). "Doxografías", según el diccionario de filosofía de Ferrater Mora, son "opiniones de autores" o "preceptos de autores", los cuales hablan de temas variados: doctrinales, biográficas o de "sucesiones" que son pensamientos de varias escuelas filosóficas (1964: 482). Si trasladamos el concepto filosófico hacia la literatura podría aparecer de esta manera: un pensamiento del narrador el cual versa sobre un tema de su interés, mimetizado dentro de la trama de la narración.

"Cuento de horror" (1992b), posee tres elementos interpretables en su arquitectura: el título, el personaje masculino y el personaje femenino. Para empezar, el título del cuento nos llama a conciliar una trama de corte sobrenatural. H.P. Lovecraft nos dice algo referente al horror:

The true weird tale has something more than secret murder, bloody bones, or a sheeted form clanking chains according to rule. A certain atmosphere of breathless

*and unexplainable dread of outer, unknown forces must be present; and there must be a hint, expressed with a seriousness and portentousness becoming its subject, of that most terrible conception of the human brain — a malign and particular suspension or defeat of those fixed laws of Nature which are our only safeguard against the assaults of chaos and the dæmons of unplumbed space*³ (2014: 1).

“Cuento de horror” (1992b) cumple cabalmente con lo enunciado por Lovecraft, este relato va más allá de sangrientos escenarios y del canon; la imagen de la mujer es precisamente esa fuerza exterior y de sumo desconocida que el personaje siente que lo invade. Como si fuera la víctima del horror que mora dentro de él, esa parte que aunque le es ajena y extraña lo habita e invade. Una “concepción terrible para el cerebro humano” ya que se ha alojado ahí, el lugar donde siempre la podrá ver, pero no tocar, sentirla sin tacto; en su cerebro se ha albergado la pasión metafísica que lo pervierte.

El título del relato es un símbolo el cual consta de dos caras. Mauricio Beuchot menciona al respecto:

El símbolo es un signo con, al menos, doble significado. Uno directo y otro escondido. El símbolo es, entonces, el signo que remite una realidad más rica, porque la tiene como su otra parte, como aquella parte que lo completa, que lo complementa. La primera significación, que es aparente y superficial. Conduce a una segunda, que es velada y profunda (2007: 14).

Si juntamos ambas significaciones podemos acercarnos a lo que representa el símbolo o la metáfora. El primer concepto *horror* nos lo da Lovecraft, y es el que nos ayudó en la explicación anterior. Sigue el segundo significado, el oculto, aquel que nos ayudará a comprender mejor el texto.

“Cuento de horror” (1992b) nos transporta a los laberintos que existen dentro de la mente de su narrador. Esta trama nos sumerge en el acervo contextual de los cuentos de miedo: una casona o castillo abandonado, soledad, melancolía; son características necesarias para el desarrollo de esta situación. Hay que tomar en cuenta que estas características se llevan a cabo dentro de la figura del personaje masculino. Él es la casona donde el fantasma mora, su tormento es su vida y no puede escapar de ella. El conflicto

3 El verdadero cuento de horror es algo más que un asesinato encubierto, criaturas grotescas o una imitación de otras historias de terror establecidas de acuerdo al canon. Una cierta atmósfera de fuerzas desconocidas, opresivas e inexplicables deben estar presentes; y debe haber una pista, expresada con una seriedad y un portento tales, que se conviertan en su temática, esa gran y terrible concepción del pensamiento humano: una maligna y singular supresión o derrota de esas leyes fijas de la naturaleza, las cuales son nuestra única seguridad en contra de los asaltos del caos y los demonios del espacio insondable (traducción mía).

del personaje es grande pues a donde quiera que vaya el fantasma lo seguirá; lo horroriza día y noche entre sus habitaciones, su presencia lo atosiga: el fantasma se apodera a cualquier hora de sus pensamientos, su estabilidad. El hombre vive con su propio horror, en un sentimiento de perpetua vigilia que él mismo creó a partir del recuerdo de la parte deseada, convirtiéndose él, a su vez, en alguien horrible.

La figura femenina aparece aquí no de forma física sino inmaterial, convertida en un fantasma. Un fantasma, según la tradición, es el alma de una persona muerta en circunstancias violentas. Nuestro acervo cultural nos dice que este espíritu no descasará en paz sino hasta que se redima la situación por la cual se encuentra penando. Dentro del relato encontramos que el alma en pena es una mujer, la cual no sabemos con certeza si ha fallecido o no, y que la casona abandonada o destruida, la representa: la mente o el *cerebro* del narrador masculino. Si tuviéramos un indicio del fallecimiento de la mujer se proyectaría en la primera oración, no obstante, sólo nos dice que “se ha convertido”; luego podemos sugerir que no necesariamente ha pasado a la *otra vida*, sino que se ha convertido en el tormento psicológico del personaje masculino como un recuerdo agobiante, triste y tormentoso: un fantasma. De esta manera la mujer, el ser amado que por alguna circunstancia ya no se encuentra de forma material con él, de forma *mortal* pudiéramos decir, ha pasado a la otra vida, a la vida etérea que no se toca pero se ve, un fantasma. La exoneración del personaje femenino no depende de ella misma, si no de la absolución de su contraparte penante. Además, la figura femenina, al quedarse morando dentro del narrador masculino como un fantasma, nos da indicios de que su ruptura fue en los peores términos; así, él se queda también penando su fracaso.

El relato “Cuento de horror” (1992b) nos remite a una situación escalofriante, donde el narrador vive atormentado bajo la influencia de un fantasma, el cual muy probablemente, es el recuerdo de la mujer perdida a través del fracaso de la relación. Este relato parte de algunas opiniones de Juan José Arreola, quien ha logrado mimetizarlas y convertirlas en la trama del texto. El cuento nos menciona una relación inarmónica la cual no necesita a un personaje físico, basta con pensarlo para formar una pareja inestable al gusto del propio narrador. En esta situación, la relación entre el hombre y la mujer cumple con la visión del autor al otorgarnos el arquetipo *monstruoso*. Aquí el hombre juega a complementarse, aunque en esta unión él salga perdiendo su estabilidad emocional. El hombre no guarda objetos físicos, sino etéreos de lo que fue su relación. Escoge la parte de la imagen, del recuerdo. La idea de la mujer perdida mora dentro de la cabeza del hombre como un fantasma que deambula en su pensamiento. Revisemos por segunda vez la siguiente cita:

La causa fundamental del ataque, la crítica o el análisis, es el hecho de la separación, de la división. Por eso hay varios de mis textos misántropos, más que

misóginos, que aluden a eso. El drama de las relaciones, para mí, siempre ha sido la pareja. Y eso está claro en mis relatos, donde se nota una cierta misantropía. De ahí la frase "la mujer que se ha convertido en fantasma..."; porque cada vez que el hombre y la mujer intentan construir el arquetipo, componen una criatura monstruosa, que es la pareja (Arreola, en Beneyto, 2002: 271).

Como el propio autor lo comenta, su relatoría más que misógina, retrata un conflicto cruento en la interacción hombre-mujer. El perder al ser amado se ha transformado en una fatalidad que engendra la necesidad de completarse en el otro, aunque esto les lleve la propia vida. Juan José Arreola utiliza su frase "la mujer que se ha convertido en fantasma", para explicar a lo que puede llegar una pareja tortuosa: una supervivencia entre el horror y la pasión. El pensamiento de Arreola se amalgama en el cuento para mostrarnos la visión del autor con respecto a la relación hombre-mujer. Una relación que se funde dentro del personaje y que devora su razonamiento, formando de esta unión una criatura legendaria que es, efectivamente, la pareja. Así: hombre y mujer, pensamiento y recuerdo, crean un ser fantástico que se convierte en monstruo a través de la mirada del personaje, la narrativa y la analogía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARREOLA, J.J. (1992a). "Tres días y un cenicero". En *Palindroma*, 9-28, 7.^a reimp. México: Joaquín Mortiz.
- _____ (1992b) "Cuento de horror". En *Palindroma*, 71, 7.^a reimp. México: Joaquín Mortiz.
- _____ (2002). *Inventario*. México: CONACULTA.
- _____ (2006). "El discípulo". En *Confabulario definitivo*, 85-87. Edición de Carmen de Mora, 5.^a ed. Madrid: Cátedra.
- BÉCQUER, G. A. (2000). "El beso". En *Obras selectas*, 231-242. Madrid: Edimat Libros.
- BENEYTO, M. (2002). "Confieso que aprendo mucho riéndome". En *Arreola en voz alta*, E. Rodríguez (comp.), 266-277. México: CONACULTA.
- BEUCHOT, M. (2007). *Hermenéutica analógica, símbolo, mito y filosofía*. México: UNAM.
- CARBALLO, E. (1965). *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo veinte*. México: Empresas editoriales.
- DE LA SELVA, M. (2002). "Autovivisección de Juan José Arreola". En *Arreola en voz alta*, E. Rodríguez (comp.), 62-117. México: CONACULTA.
- DEL PASO, F. (2003). *Memoria y olvido de Juan José Arreola*. México: FCE.
- EVANGELISTA, I. (2014). "Aproximaciones a dos cuentos de Juan José Arreola a través de la hermenéutica analógica". En línea: <https://sites.google.com/site/hermesanalogica/no-5---2014> (consultado el 03/06/2015).

- FERRATER, M. J. (1964). *Diccionario de Filosofía*, 5ª. ed. Argentina: Editorial Sudamericana.
- LOVECRAFT, H. P. (2014). *Supernatural horror in literature*. Australia: The University of Adelaide. En línea: <http://ebooks.adelaide.edu.au/l/lovecraft/hp/supernatural/index.html> (consultado el 03/06/2015).
- OVIDIO, P. (2006). "Metamorfosis, X". Trad. de Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias. En *Simulacros, el efecto Pigmalión*, V. Stoichita. 243-297. Madrid: Siruela.
- RICOEUR, P. (2001). *La metáfora viva*. Trad. de Agustín Neira. Madrid: Trotta.
- _____ (2009). *Tiempo y narración I*. Trad. de Agustín Neira, 6.ª reimp. México: Siglo XXI Editores.
- STOICHITA, V. (2006). *Simulacros, El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Trad. de Anna María Coderch. Madrid: Siruela.
- VÁZQUEZ, F. (2013). *Cazadores de invisible*. México: FOEM.
- YURKIEVICH, S. (2005). "Los plurales poderes de la prosa". En *Obras: Juan José Arreola. Antología y prólogo de Saúl Yurkievich*. 7-50, 4.ª reimp. México: FCE.

Recibido el 1 de junio de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.