

Testimonios de irrealidad en “El beso en la isla del fuego”, de Arturo Souto Alabarce

Miguel Candelario Martínez

CCH-UNAM
candelario.martz@gmail.com

La *Revista de la Universidad* consigna el nacimiento de Arturo Souto Alabarce en España en 1930. No es difícil inferir, a partir de estos datos, que su posterior llegada a México en 1942, después de viajar por Francia, Bélgica, Cuba y Estados Unidos, está relacionada con el copioso éxodo republicano que se llevó a cabo en esa década y que benefició de manera tan significativa el pensamiento y la cultura mexicanos. Durante varias décadas, el autor fue, además, uno de los pilares más sobresalientes en la formación académica de los estudiantes de literatura hispánica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, así como director y promotor de revistas literarias. Otro de los testimonios de su trabajo intelectual fue el ensayo, género que practicó con ahínco y del que nos quedan volúmenes como: *El romanticismo* (1955), *Relación de la literatura con otras artes* (1972) y *Literatura y sociedad* (1973). También se desempeñó como antologador y estudioso de la literatura española moderna. Dentro del único volumen de relatos que nos legó su creatividad, es posible encontrar más de un texto relacionado, temáticamente, con la guerra y con el exilio. Esta reconstrucción poética y con valores literarios de un episodio de la historia española bastaría para hacerle un lugar dentro de la tradición y para granjearle pormenorizados estudios; sin embargo, su contribución literaria no se detiene ahí.

El objeto de este trabajo es, de hecho, esa otra porción de la obra de Arturo Souto Alabarce en la que la imaginación, la ensoñación y la pesadilla se imponen produciendo discursos de irrealidad que subvierten toda noción de certeza objetiva y de comodidad racional. Específicamente, enfocaré aquí el relato “El beso en la Isla del Fuego” que aparece en el volumen *Cuentos a deshora*, publicado por la Editorial Bonilla en 2012.

“El beso en la Isla del Fuego” pertenece al conjunto de relatos añadidos a la colección tradicional de Souto Alabarce que se editara con el título de *La plaga del crisantemo* en 1960.

Testimonios de irrealidad...

Este conjunto ya había sufrido algunos añadidos en 1997, año en que apareció bajo del título de *Coyote 13 y otras historias*. Esta versión sumó los relatos “Bestia de mar”, “Los lagartos”, “El idiota”, “El ojo de Dios” y “Las botas”. Los otros textos que engrosaron el volumen en la edición de Bonilla son “El solitario acompañante”, “La mitra”, “La cruz de Nemi”, “Visto desde el fondo de un pozo”, “Nunca cruces el parque ni vayas al este”, “Ir a Belén y volver” y “El gran cazador”. Este último, por cierto, constituye una reformulación temática del cazador y la presa, ya trabajado en “Coyote 13”.

La razón por la que “El beso en la isla del fuego” es el objeto de estudio de este trabajo reside en que, de todos los añadidos, este es el relato que puede analizarse más claramente desde la perspectiva del discurso fantástico. Con mayor precisión incluso que “La plaga del crisantemo” o “No ocultes tu cara” de la colección anterior. Es importante, pues, ver de qué modo se construye el discurso fantástico en este texto, para así comprender y deslindar las perspectivas e intuiciones que Souto Alabarce actualiza sobre la modalidad discursiva de lo fantástico y su relación con lo maravilloso, lo extraño, y demás discursos de irrealidad. Sobre todo, si consideramos que esta forma literaria se siguió materializando en su obra sin importar cuántas décadas hubieron transcurrido, es decir, tanto en la colecciones de 1960 y 1997 como en la posterior de 2012. Queda pendiente aún el rastreo histórico de las obras. Se sabe que “Coyote 13”, por ejemplo, apareció en el suplemento dominical de *El Nacional* en 1953, es decir, siete años antes de formar parte del libro inicial. No sería sorprendente que los cuentos restantes hubieran pasado por un proceso idéntico.

“El beso en la Isla del Fuego” cuenta la historia de Bárbara, mujer solitaria que se desempeña como dependiente de una boutique para señoras adineradas. El personaje se muestra ansioso por cerrar la tienda por esa temporada, porque inmediatamente después partirá a su alojamiento en una casa de playa, propiedad de su jefe, quien es, además, el dueño de la cadena de tiendas en la que ella trabaja. Este es, por cierto, el otro personaje que interviene en la diégesis con funciones actanciales claras. Es este personaje quien servirá de base a la justificación racional del suceso, aunque, como se verá más adelante, no todos los elementos sostengan esta explicación. Todo lo demás que acontece está limitado a la percepción de la protagonista, a sus emociones, anhelos y recuerdos. Esta característica del relato se apoya en una estrategia de aislamiento espacial y de soledad emocional de los

personajes, que se construye desde las primeras líneas del texto. Se dice por ejemplo que “Bárbara ansiaba cerrar la boutique e irse a no hacer absolutamente nada en la casa de playa” (Souto, 2012, p. 27). Y, al describir la isla, líneas adelante:

Todavía en ese tiempo, no la había infestado ni la guerra ni el turismo. Inerme ante el frío y bramador Atlántico norte, esa playa aun en verano permanecía desierta. Sólo algunos pocos pescadores de caña muy distanciados entre sí que lanzaban sus líneas al mar. Había también en el pueblo una colonia de artistas y escritores que poseían casas de madera, algunas viejas corroídas de sal y herrumbre. Gente solitaria, en este mundo presurosamente automático. (Souto, 2012, p. 27)

Es importante señalar, en estos fragmentos, las familias semánticas que remiten a la distancia, la soledad y el aislamiento, haces de sentido que se oponen a la urbe sobrepoblada con la que tiene vecindad (Manhattan) y que, simultáneamente, construye un espacio marginal de ambiente afantasmado. La descripción refiere también que “sería recordada, la Isla de Fuego por el aire mágico que en ella se pudo respirar” o incluso “a ese mundo fantasmal quería llegar la modista ejecutiva” (Souto, 2012, pp. 28-29). Estas ampliaciones descriptivas tienden puentes semánticos hacia lo maravilloso, es decir, abren el camino para el suceso sobrenatural o para sospechar de lo sobrenatural en un suceso extraño. No obstante, estos atributos no carecen de matiz, van acompañados de su oportuna modalización para, de este modo, construir la indeterminación siempre presente en el discurso fantástico. Decir que algo tiene un “aire de” equivale a decir que no es precisamente como tal, pero que lo evoca. Lo que es importante, en todo caso, es que se trata de pistas que, retrospectivamente, apoyan lo sobrenatural sin afirmarlo del todo. Por su puesto que en esto sigo a Todorov (2011), quien afirma que la modalización consiste en:

Emplear ciertas locuciones introductorias que, sin cambiar el sentido de la frase, modifican la relación entre el sujeto de la enunciación y el enunciado. Por ejemplo, las dos frases “afuera llueve” y “tal vez afuera llueve” se refieren al mismo hecho, pero la segunda indica además la incertidumbre en que se encuentra el sujeto que habla. (pp. 37-39)

El espacio que en el relato es llamado Isla del Fuego tiene su referente en la Fire Island que se localiza en el noreste estadounidense, más precisamente al sur de Manhattan; no obstante esto, su nombre, traducido al español, aleja el sitio referido y construye uno nuevo, uno que postula connotaciones arquetípicas relacionadas con el fuego y, especialmente, con lo sexual, tema, este último, que persiste de modo latente a lo largo del cuento. Recordemos que Cirlot señala que el fuego “es el germen que se reproduce en las vidas sucesivas (asociación a la libido y a la fecundidad)” (“Fuego”). Esta isla que, metafóricamente, está hecha de fuego se

Testimonios de irrealidad...

propone, desde el nombre, como un territorio de excepción en donde lo sobrenatural puede tener cabida. No excluyo que esta evocación de la isla, como ámbito de la magia y de lo sobrenatural, tiene su origen en la experiencia que Souto tuvo del lugar durante los años de su peregrinaje por los Estados Unidos, sobre todo considerando que el autor era todavía un niño, sin embargo, más que la procedencia de esta perspectiva, me parece importante indagar la función que cumple en la sintaxis de la frase fantástica.

En el cuerpo de la narración, el lugar es casi siempre denominado “la isla” o “la Isla de Fuego”, nunca Fire Island, y, únicamente merced a la mención de los espacios circundantes, el lector puede hacerse una idea del espacio extratextual al que hace referencia. Los valores miméticos que contrastarán con el suceso ilegal, sin embargo, no están fundamentados en la referencialidad del espacio. Es al interior de ciertos esquemas de legalidad e infracción que se ha de valorar la irrupción de lo inverosímil y el conflicto posterior con respecto a su propio principio de verosimilitud. Retomando la reflexión de Pimentel (2010) sobre la construcción del espacio en literatura:

Un texto que propone modelos-reflejo tiende a estar inscrito en espacios “reconocibles”, con un alto grado de referencialidad, mientras que los textos subversivos, que proponen modelos discordantes de actividad humana tienden a distorsionar el espacio mismo sobre el cual se proyectan. (p. 10)

La función que cumple el título, en todo caso, es la de enfatizar la importancia que tiene el espacio como determinante de los sucesos. Esto lo consigue mediante la adición del complemento circunstancial de lugar que modifica el sustantivo derivado de verbo “beso”, pues de este modo indica que su peculiaridad radica en su localización. El beso toma importancia por haber ocurrido en la Isla del Fuego, es decir, es su producto.

Por si lo anteriormente mencionado respecto a la magia y la fantasmagoría del lugar fuera poco, todavía cabe la posibilidad de señalar un pacto más que el relato establece con la tradición del discurso fantástico: la noción de umbral. El lugar en el que ocurren las acciones también se construye como una realidad intermedia entre otras dos bien definidas y diferenciadas. En el texto:

Uno de sus costados miraba hacia la línea brumosa donde se alineaban los muelles, las grúas de puerto, las grandes bodegas, los rascacielos de cúpulas verdeantes. Allí, se decía, había que caminar de prisa entre el gentío que siempre corre hacia quién sabe qué destino inútil. El otro costado, el oriental, se abría hacia el Atlántico y los archipiélagos lejanos que deseaba visitar. (Souto, 2012, p. 29)

El umbral de distinta naturaleza, espacial, temporal, psicológico, etc. es recurrente en el relato fantástico. Podría decirse, incluso, que es uno de sus requisitos, según Ana María Morales:

Lo fantástico pareciera crearse siempre en el territorio evanescente y limítrofe en el que conviven dos órdenes que, al ponerse en contacto, propician una franja conflictiva dentro de cuyos estrechos límites es posible hablar de fantástico, pero que, dependiendo del desenlace, el enfoque o el transcurrir puede con facilidad abandonarse para caer o situarse en un terreno vecino. Igualmente, en ocasiones la mención de las fronteras sólo sirve para demostrar cuáles rasgos son comunes y qué diferencias existen entre los dos lados del umbral de la realidad manejada dentro del texto. (2000, p. 48)

Este punto de encuentro de dos realidades conflictivas se enuncia en el espacio, pero tiene correspondencia con otros elementos del texto como la criatura que aparecerá más adelante. La reiteración de este mecanismo sugiere que, en su desciframiento, estará la clave para una interpretación más certera del texto. Sólo para enfatizar que el uso del umbral, como elemento de transgresión y ambivalencia, se da de manera consciente, retomo este otro fragmento del relato que avanza en el mismo sentido: “Llenó un maletín con sus cosas se subió al primer taxi que vio pasar en la avenida, después pasó al embarcadero, al *ferry* y de ahí a la isla donde todo aún estaba en paz” (Souto, 2012, p. 29). Esta idea de traspasar un umbral o de alejarse de las marcas civilizatorias para ingresar en un espacio que da cabida a otras reglas causales también es frecuente en el discurso fantástico y es un esquema que persiste tanto en relatos de la tradición culta como de la popular.¹ Este es, entonces, el procedimiento de dislocación de valores objetivos que sigue el relato. La protagonista se desplaza, traspone un umbral de agua e ingresa en un reino de fuego, una isla misteriosa como la de Verne en la que, supone el lector, ocurrirá algo extraordinario. Lo que ocurre, se verá enseguida, es el beso. La marca del monstruo. Pero antes de esto, el cuento plantea un segundo sospechoso. Había señalado que el jefe de Bárbara y dueño de la casa, es el indiciado en la explicación racional del suceso, pero así como él, existe otro posible responsable. Éste es descubierto por la protagonista, al interior de la casa, en los siguientes términos:

Se encontró con un objeto que llamó su atención. Una curiosidad de James Ensor del que también había en la casa cuadros. Máscaras, bufones grotescos, rostros, y agresivos colores que lanzaban al espectador trepidantes aullidos desesperados. El objeto, protegido en una larga vitrina como ataúd de vidrio, era una sirena, o por lo menos estaba clasificado como sirena según un rótulo y una firma del propio Ensor. (Souto, 2012, p. 29)

¹ Cirlot resume que el umbral tiene un “carácter simbólico de unión y separación de dos mundos: profano y sagrado” (“Umbral”).

Testimonios de irrealidad...

La curiosidad extraña que se guarda en una vitrina es un tópico del género fantástico que remite inmediatamente a las manos disecadas de Doyle, Maupassant y Jacobs, pero también a la pequeña escultura de Lovecraft y a la mandrágora de Pardo Bazán. En el caso de la sirena descrita por la voz narrativa, se trata de un emblema totémico que fusiona elementos de dos reinos de la naturaleza y que genera en el personaje una sensación de inquietud. En el texto:

El objeto extraño, como de un metro de largo, parecía una sirena cuidadosamente disecada. El torso cilíndrico, color sepia, a trechos plateado, arenque seco, la cola renegrida y la cabeza, lo que más perturbación le produjo: una muy pequeñita cabeza de niña o niño, traslúcida como las manos y con brillo pálido y triste como el de algunas perlas grises. (Souto, 2012, p. 28)

La narración se encarga de dejar en claro que, en el universo del relato, la existencia de sirenas es algo imposible, algo que infraccionaría el paradigma de realidad dominante:

En esto, como en muchas otras cosas, no tenía Bárbara la más mínima duda. No era a pesar de ser James Ensor uno de los artistas más honestos del siglo xx, una sirena, por la simple razón de que no existen, nunca existieron y nunca existirán. [...] A pesar de su fatiga, ese objeto, esa rara pieza de historia natural, produjo en ella un asombro cercano al estupor. (Souto, 2012, p. 28)

La realidad que se construye en el texto, como ya mencioné, no sólo propone un lector que puede identificar el referente mimético y de ahí extraer ciertas reglas lógicas de funcionamiento, sino que, además, establece marcas claras de lo que debe entenderse por legal y qué no. Las sirenas, por muy grande que sea el clima de aislamiento de la isla, siguen sin pertenecer a ese paradigma de realidad.

Después de este descubrimiento, el relato da paso a la escena que importa para el suceso extraordinario. La protagonista se desnuda y mete en la cama. Todo está oscuro y en silencio, pero ella percibe que la puerta de la alcoba se abre. Que alguien, que algo entra. Una vez más la oportuna modalización siembra la duda y la ambivalencia. Cuenta el narrador:

Era un hecho que algo o alguien había entrado en la recámara y se le acercaba. Lo aceptó, lo esperó. Un hombre, o algo peor. Porque, ¿qué podía ser ese algo? Nada afecta a las quimeras, no creía en monstruos nocturnos que vinieran a chuparle la sangre ni en espectros pálidos ni en difuntos aparecidos. (Souto, 2012, p. 31)

La sombra, ese alguien o algo se acerca y se mete entre las mantas con ella. La acaricia lúbricamente e imprime un prolongado beso en su cuello. Este gesto, a pesar del descreimiento del personaje, remite sin lugar a dudas al ataque del vampiro. El que se trate de un encuentro sexual refuerza este sentido. La descripción de la figura, “una sombra alta y grande”, en nada se asemeja o evoca la escultura de la sirena. Entonces, la sospecha recae sobre el señor Reed, jefe

de Bárbara y dueño de la casa que, seguramente, tenía en su poder otro juego de llaves. En este punto, el lector tiene que volver al inicio del relato sólo para descubrir que las bases de su conjetura también vacilan. Afirma la voz narrativa:

Lo raro es que el señor Reed, al revés de otros muchos, nunca hizo la más leve insinuación. Y esto, hay que decirlo todo, a pesar de que Bárbara más por instinto que por voluntad, inventaba las más absurdas posturas para enseñarle las piernas. Y por cierto una de las más bonitas partes de su cuerpo. Y el señor Reed, imperturbable, ni las miraba, ni siquiera parecía verlas, como si no existieran. (Souto, 2012, p. 28)

Es clara la renuencia del señor Reed a interactuar con la protagonista en el plano erótico o sentimental; sin embargo, ante la pregunta de Bárbara de por qué frecuentaba solamente esa boutique si tenía muchas otras, el personaje masculino había respondido: “Porque está usted aquí” (Souto, 2012, p. 28), es decir, que el desarrollo del relato no se compromete ni con una solución ni con otra. El mecanismo que la instancia autoral emplea para crear esta serie de imprecisiones no es sólo la de exponer las dos explicaciones posibles de un fenómeno, sino también el restringir la información y omitir ciertos datos que complementarían lo descrito o, por lo menos, eso sería lo esperable en un narrador con “focalización cero”, o tercera persona omnisciente como se supone que es el de este cuento. Sin embargo, este narrador afirma no saberlo todo, deja blancos y espacios de indeterminación aleatorios que contribuyen a intensificar la duda o la vacilación. Se trata, pues, de un narrador extradiegético que, no obstante su capacidad de conocer pensamientos y emociones, en los momentos de crisis o desconcierto, se contagia de la perspectiva de la protagonista y deja de saber, como si efectivamente, la otredad le impusiera su inefabilidad. Rosalba Campra (2008), al reflexionar sobre este rasgo característico de lo fantástico, sugiere que:

Existen, sin embargo, silencios incolmables, cuya imposibilidad de resolución es experimentada como una carencia por parte del lector, y que estructuran el cuento en sus características de «género». Este es el tipo de silencio que encontramos en el cuento fantástico: un silencio cuya naturaleza y función consiste precisamente en no poder ser llenado. El sistema prevé la interrupción del proceso comunicativo como condición de su existencia: el silencio en la trama del discurso sugiere la presencia de vacíos en la trama de la realidad. (p. 112)

El margen de indeterminación que se forma en el cuento es todavía más amplio. Puede tratarse de cualquier otro hombre, de cualquier otro habitante de la isla. Bárbara no recordaba con precisión haber asegurado las puertas, aunque también se había preguntado: “¿Quién iba a entrar en la casa precisamente esa misma noche? Ya no estaba en la ciudad llena de grafitis y pandillas asesinas, nadie la conocía en esta isla casi despoblada. Y la poca gente del pueblo eran

Testimonios de irrealidad...

ancianos jubilados o poetas y pintores por completo inofensivos” (Souto, 2012, p. 31). La sombra que ingresa en la habitación tiene todas las características de un hombre, es capaz de hacer el amor con la protagonista y hasta se afirma que tuvo que despojarse de su ropa, ¿qué lugar ocupa entonces la sirena de la vitrina, ese híbrido de arenque y niño que causa en el personaje femenino tanto desconcierto? Conjeturo que su función es, como señalaba antes, insistir en la convergencia de realidades opuestas que se ve en la descripción del espacio, pero a la vez remitir al trasfondo erótico que se presenta como energía subterránea a lo largo de la historia. Cito otra vez el trabajo de Cirlot que afirma que las sirenas:

Pueden representar lo inferior en la mujer y a la mujer como lo inferior, cual en el caso de las lamias; son también símbolos de la imaginación perversa y atraída por las finalidades inferiores, por los estratos primitivos de la vida. [...] Parecen especialmente símbolos de las «tentaciones» dispuestas a lo largo de la vida (navegación) para impedir la evolución del espíritu y «encantarlo», deteniéndolo en la isla mágica o en la muerte prematura. (“Sirena”)

Para aterrizar el sentido simbólico de la sirena en la modalidad discursiva que nos ocupa quiero traer otra vez a Todorov (2011) que, hablando de “Los temas del tú”, señala que: “El deseo, como tentación sexual, se encarna en algunas de las figuras más frecuentes del mundo sobrenatural, en especial en la del diablo” (p. 132). El deseo y la sexualidad en general son también aspectos que caracterizan a la protagonista. De manera sutil, en distintos momentos del relato, se afirma que una de las energías principales que determinan su conducta es el instinto. Por ejemplo, en el fragmento citado anteriormente en el que se cuenta que Bárbara: “más por instinto que por voluntad, inventaba las más absurdas posturas para enseñarle las piernas” (Souto, 2012, p. 28). Como es recurrente en nuestra tradición, desde hace muchos siglos, las pulsiones de la sexualidad femenina, más incluso que las del varón, son asociadas a fuerzas oscuras capaces de desestabilizar el orden de las cosas, capaces de invocar presencias extrañas y de pactar con el misterio. En palabras de Erika Bornay:

Este continuo apelar a la abstinencia, esta insistencia en la maldad intrínseca del goce sexual, este desprecio sin paliativos por la carne, necesitó de la figura de un «impulsor», un «culpable», de un ser proclive al pecado, que no fuera aquel hombre creado a «semejanza de Dios». Se necesitaba de «otro», que, por la lógica de estas filosofías patrísticas, iba a ser *otra*: Eva, la Mujer. Es en ella en quien los Padres de la iglesia encarnarán todas las tentaciones del mundo terrenal, del sexo y del demonio. (1998, p. 33)

La sospecha sólo puede recaer otra vez sobre la sirena si se concede que, al animarse, cambia de forma y de tamaño. Lo único que podría débilmente remitir a ella es que el hombre (o algo peor) que ingresa en la habitación tiene una mejilla “fría y salobre” o que posee “una

cabeza de cabellos revueltos con gotas de mar” (Souto, 2012, p. 32), es decir, es caracterizado con términos que, en un plano semántico, establecen vínculos con el mar. Y es importante que se trate de una criatura como esa, que procede de un mundo en frontera y conflicto con el mimético, y no de un simple humano, porque las consecuencias de sus acciones no pueden explicarse racionalmente. Al día siguiente, concluye el relato:

La Isla de Fuego todavía dormía, pero al arreglarse frente al espejo [la protagonista] se descubrió una marca roja en el cuello, no lejos de la cien izquierda, un hematoma sin duda, es decir, la huella de un beso lento y profundo. No estaba avergonzada en lo absoluto, pero sí tuvo un desasosiego repentino, una curiosidad insatisfecha. Era una marca, una marca como hecha a fuego. Estaba herrada. Y a pesar de los pañuelos que desde entonces usó hasta una edad muy avanzada, esa huella permaneció tan roja y bien impresa como la primera vez. Nunca supo, por más que lo intentó durante años, qué le había ocurrido. (Souto, 2012, p. 33)

Esta conclusión sugiere que, en ese paradigma de realidad, ese tipo de marcas no duran toda la vida. La sorpresa, “el desasosiego” y “la curiosidad insatisfecha” del personaje así lo indican. También es indicativo de esta ilegalidad el que “nunca supo qué le había ocurrido”, interrogante que estaría de más si se tratara de un encuentro normal entre la protagonista y un hombre, un invasor desconocido en la casa de playa. La incertidumbre se acentúa por la prueba que queda en la piel de la mujer. Esa marca es su flor de Coleridge, o lo que Ceserani (1999) llamaría, el objeto mediador, es decir ese “objeto que, con su inserción concreta en el texto, se convierte testimonio inequívoco de que ha realizado efectivamente un viaje, ha entrado en la dimensión de otra realidad y ha traído consigo un objeto de aquel mundo” (p. 108).

El beso en la Isla del Fuego se vuelve, por contaminación semántica, un beso de fuego, es decir, una marca para toda la vida que no pudo haber sido infligida por un ser de este mundo. Debemos pensar, entonces, que el responsable sólo puede ser la criatura disecada que ciertas noches, sobre todo cuando las energías eróticas que despide una mujer cercana se proyectan con demasiada intensidad, cobra vida y forma humana. La infracción de familias isotópicas, siguiendo a Campra, no se daría entre lo humano y lo animal (el pez y el niño), sino entre lo animado-inanimado², como en “La Venus d’Ille” o en “Chac-Mool”. Esto, es verdad, sitúa el relato en una tradición claramente identificable con lo fantástico, pero de ningún modo ayuda a aclarar el suceso ilegal. La vacilación, el escándalo racional permanece hasta el último momento y esta falta de explicación es, precisamente, la que le otorga su estatuto dentro del género.

² Ver las páginas 162-163 de su trabajo “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión” en David Roas, *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.

Testimonios de irrealidad...

Hay, todavía, otro antecedente de la tradición clásica con el que pueden establecerse relaciones. “El beso en la Isla del Fuego” es una reelaboración libre del mito de Eros y Psique. Recordemos que en esta historia, Eros sólo visita a su esposa en la obscuridad de la noche con el objetivo de ocultar su identidad y es por la curiosidad de Psique, por el deseo de verlo, que lo pierde. El simbolismo de “la visita de Eros” es transparente y complementa todo el sentido antes referido sobre los “temas del tú”. Baste decir que Souto recrea perfectamente este episodio mitológico situándolo en los pocos remanentes de misterio y magia que quedan en el mundo: el mar, la noche, el instinto, etc., y que, a fin de cuentas, el contacto del discurso fantástico con lo arquetípico facilita estas reiteraciones en las fábulas de la tradición occidental o, en palabras de Irène Bessièrre:

Lo fantástico no es más que una de las vías de la imaginación, cuya fenomenología semántica nace de a la vez de la mitología, de lo religioso, de la psicología normal y patológica, por lo que, de ese modo, no se distingue de las manifestaciones aberrantes de lo imaginario o de sus expresiones codificadas en la tradición popular. (2001, p. 84)

Mencioné antes que hace falta un trabajo de historización literaria que localice cada texto añadido al volumen tradicional de Souto (1960) en sus coordenadas temporales precisas. Sin más apoyo que la intuición, sugiero que este relato, por la manera tan puntual que tiene de cumplir con los recursos propios del discurso fantástico, tendría que haber sido escrito después de 1970, es decir, posterior a la aparición de la teoría seminal de Todorov que se publicó en ese año con la inmediata y apasionada recepción que tuvo como consecuencia en Hispanoamérica. Considero que el hecho de que no aparezca en la colección de 1997, no es razón suficiente para suponer que todavía no había sido escrito. El pudor autoral de Souto aparece con bastante claridad en su nota a la segunda edición de su obra cuando señala que:

Gran parte de estos breves relatos es reedición de un librito publicado por esta imprenta hace muchos años. Por falsa modestia, vanidad realmente, había decidido guardarlos en archivo muerto a la espera de más elocuentes fantasías. Pero en vista de que los años poco añaden [...] he decidido aventurarme a que aúlle de nuevo este desplumado *Coyote 13 y otras historias*. (Souto, 1997, p. 7)

Es posible objetar, desde luego, que la tradición del relato fantástico, desde el siglo XVIII hasta el XX, no precisó de la existencia del crítico búlgaro para producir sus obras. Sin embargo, algo en la puntualidad con que se cumple la suma de elementos, así como en el trabajo de crítico y profesor que ejercía su autor induce, por lo menos, a la sospecha. Quede, pues, pendiente la investigación hemerográfica que resuelva esta incógnita.

Existen otros tres cuentos de Souto que podrían analizarse desde la perspectiva de lo fantástico o, más exactamente, desde su reformulación del tema maravilloso, estos son “La plaga del crisantemo”, “No escondas tu cara” y “Los lagartos”. Otro de ellos, “El candil” es una muy precisa elaboración de la estrategia narrativa de “lo extraño”, es decir, propone inicialmente un suceso sobrenatural que, se descubre hacia el final, resulta tener bases reales o legales en el espacio construido. Concluyo con esto para hacer notar que las poéticas de irrealidad ocupan un lugar importante en la escritura de este autor y que este rasgo de su actividad creativa debería abrirle un espacio importante en la tradición del cuento fantástico mexicano.

BIBLIOGRAFÍA

- BESIÈRE, IRÈNE. (2001). El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza, en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 83-104.
- BORNAY, ERIKA. (1998). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- CAMPRA, ROSALBA. (2001). Lo fantástico: una isotopía de la transgresión, en David. Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 153-191.
- _____. (2008). *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- CESERANI, REMO. (1999). *Lo fantástico*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- CIRLOT, JUAN EDUARDO. (2010). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- MORALES, ANA MARÍA. (2000). Las fronteras de lo fantástico. *Signos Literarios y Lingüísticos*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. (II.2), 47-61.
- PIMENTEL, LUZ AURORA. (2010). *El espacio en la ficción*. México: Siglo XXI.
- SOUTO ALABARCE, ARTURO. (1997). *Coyote 13 y otras historias*. México: UNAM.
- _____. (2012). *Cuentos a deshora*. México: Bonilla.
- TODOROV, TZVETAN. (2011). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Paidós.