

**Universidad Nacional Autónoma de México**  
**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS**

**EL COSMOS LITERARIO DE  
"LA PLAGA DEL CRISANTEMO"  
DE ARTURO SOUTO ALABARCE**



**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS HISPANICAS**

**T E S I S**  
**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE**  
**LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPANICAS**  
**P R E S E N T A:**

**MA. ISABEL ALONSO MARIN**





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

El cosmos literario de La plaga del crisantemo de Arturo Souto Alabarce.

Por: Ma. Isabel Alonso Marín.

I Prólogo

El mundo de las palabras es dudoso. Está tan lleno de trampas como él por su visibilidad garantiza largamente al espíritu la evidente y simple realidad. Hemos aprendido a desconfiar de la apariencia. Se ha querido creer en la autoridad del verbo - revelado. Parece que hay que aprender a leer ambas cosas. Pero las claves para la lectura no son muy seguras. El que se sirve de las palabras y pensaba ingenuamente que se las puede utilizar sin mucho esfuerzo para servir a intenciones claras, ése empieza a darse cuenta que las palabras resisten.

(Jean Lescure: "Introducción a la poética de Bachelard" en La intuición del instante, p. 134).

Escogí este libro de narraciones porque me gustaron las ideas que plantea y su prosa; pero al ir ahondando en la visión de mundo que muestra, en sus temas, símbolos, etc., se volvió obscuro y complejo. Tratar de expresar una experiencia intuitiva es difícil y riesgoso; por eso, siguiendo las palabras de Jean Lescure, arriba citadas, me dediqué a las relecturas que apoyadas en el desarrollo del análisis me ayudaron a encontrar claridad para enfocar y exponer el estudio que presento.

Si en los puntos que trato, logré coordinar mi investigación y análisis fue gracias a la ayuda del maestro José Antonio Muciño, que con sus observaciones me encauzó hacia ese fin.

Quiero agradecer, en particular, al maestro Arturo Souto, por la entrevista que se permitió concederme (16 de junio de 1983), que me sirvió para fundamentar mis observaciones, al igual que al Dr. Horacio López Suárez quien puso a mi alcance material para completar el índice bibliográfico del autor.

## II Introducción

Muchas cosas nos parecen algo más comprensibles. Y, ¡ay!, desde que empiezan a parecernos mucho más comprensibles, es cuando comienzan a sernos misteriosas. Sólo cuando mi vista se habitúa a la oscuridad del pozo, es cuando empiezo a darme cuenta de su gran hondura.

(Dámaso Alonso: Poesía española, p. 105).

La plaga del crisantemo, de Arturo Souto Alabarce, despertó especial interés en mí en cuanto que constituye un reto para la intuición e imaginación. Una vez leídos y fichados los siete cuentos, me resultó un material tan abundante y complejo que el estudio se encaminó a la tarea interpretativa más que formal de las narraciones.

Al analizar la obra de Arturo Souto he querido expresar una experiencia intuitiva, pues el presente trabajo es el resultado de un acercamiento a la narrativa del escritor, y también un modesto intento de descubrir la visión de mundo que plantean las siete narraciones de su libro La plaga del crisantemo.

La tarea emprendida por mí fue primero subjetiva, sin más lectura que el propio texto, con el objeto de evitar una lectura prejuiciada; después traté de encontrar los temas y

rasgos recurrentes que dieran objetividad a mi interpretación, cuyo enfoque central está encausado hacia la visión de mundo del autor, apoyada en la propuesta estilística de Dámaso Alonso. Lo primero que descubrí fue la visión cósmica del autor, planteada en todos los cuentos en forma global y en cada uno en particular, constituyendo una narrativa uniforme, con características propias, tanto en su estilo formal como en su visión de mundo. Estalló mi atención por la preocupación insistente que tiene acerca de la interrelación del mundo interior y exterior de ese cosmos.

Finalmente confronté los resultados de mi análisis con lo poco que la crítica literaria ha escrito acerca de la narrativa de Arturo Souto, las notas sobre el género cuento moderno y la historia de la narrativa del exilio español en México, que sirven para enmarcar el análisis.

Desglosé el estudio en los temas que me parecieron más interesantes y que muestran al escritor preocupado por el ser y la existencia. (1).

- 1) Por esas existencias que están antes que las esencias, es decir, cuando la conciencia del hombre lo es al recibir las existencias del mundo exterior. Pero si ese mundo exterior no es, entonces la existencia tampoco; viene a ser nada. Quizá de ahí también la ausencia de Dios, entre otros rasgos que encuentro en los cuentos. Partiendo de este punto de vista, la preocupación por el ser y el existir en los cuentos de Souto, la considero más cerca del existencialismo de Sartre que de algún otro (Kierkegaard, Unamuno, etc.). Considero pertinente esta aclaración elemental por hacer mención a ella y porque está presente en algunos capítulos del trabajo.

Me apoyo en el método estilístico, pero sería inexacto - afirmar que este trabajo es un estudio estilístico lingüístico de La plaga del crisantemo (2). Sin embargo lo escogí porque es lo más próximo a la herencia académica que recibí hace algunos años en esta facultad.

El estudio del estilo ha tenido múltiples tendencias y orientaciones, por ejemplo los trabajos de Dámaso Alonso, Leo Spitzer y Benninson Gray, entre otros muchos. Señalo a éstos porque fueron a los que acudí; y no es mi intención - hacer aquí una reseña histórica del estilo, sino sólo apuntar la aplicación del método al texto.

Partiendo básicamente de la estilística de Dámaso Alonso, enfoqué las circunstancias que rodearon al autor y su obra (historia, sociedad, filosofía). "El examen de las fuentes no perjudican a la gran poesía siempre que se realice después de haber leído y comprendido la obra en su belleza inmanente" (3).

- 
- 2) Pues si bien esta propuesta crítica ha tenido brillantes resultados en el estudio de la poesía, no ha sucedido lo mismo aplicado a textos de mayor extensión, prosa, por lo que ha tenido que orientarse hacia otras disciplinas de análisis como el análisis retórico que el mismo Dámaso Alonso propone.
  - 3) Leo Spitzer: "Desarrollo de un método", en Estilo y estructura en la literatura española, p. 51. Propuesta en la que todos los estudios de la estilística concuerdan.

Así también me acerqué a la forma (lingüística, género, fuentes).

Sea cual fuere el camino por el que - uno se acerca a una obra, ya sea el de la historia de las ideas, el de la estilística, de la estructura métrica, sicología, sociología, se llega siempre a - nuevos resultados a condición de que el crítico no se aleje demasiado del texto y lea dicho texto con suma atención (4).

Este método estilístico me guió en cuanto a su propuesta saussuriana sobre la relación que existe entre significante y significado; donde se concibe a la obra literaria como un signo con dos expresiones aparentes: la palabra y lo que expresa, pero inseparables para dar su total posibilidad expresiva a ese signo.

La obra literaria nos proporciona por otra parte, desde este punto de vista, una serie de elementos, al poner en -- contacto al lector con la obra, Dámaso Alonso los llama: campo de lo "afectivo, imaginativo y conceptual"; éstos nos dan rán la posibilidad de acercarnos a la obra con tres perspectivas, también indivisibles, para comprenderla en su totali--dad.

Aplicando estos elementos a la narrativa nos dan por resultado la visión totalizadora de la obra, o sea su visión de mundo. Arturo Souto nos presenta a través de sus palabras su visión de mundo, sus cuentos nos revelan un microcosmos que al analizarlos nos llevan a esa visión que conforma el estilo del autor (4').

(4) Leo Spitzer: op. cit., p. 57.

(4') Dedicamos una breve aproximación formal al final de este estudio - para fundamentar las características del estilo del autor en relación a esa visión de mundo.

Analiqué los cuentos, primero de acuerdo a su forma interna que me proporcionó significados importantes: la existencia de dos mundos que pretenden testimoniar las dimensiones del ser y de la existencia, y colocan al escritor preocupado por la realidad y sus valores, a través de la soledad, el silencio, etc.

Después, consideré las características de los siete cuentos más apegadas a su forma externa, es decir, los tópicos que constituyen una constante: el narrador y los símbolos.

El siguiente paso fue arduo pero muy útil, la interpretación de los símbolos que rodean exhuberantemente las narraciones, característica propia de los escritores transterrados, y que en Souto adquieren importancia no sólo por lo que de ellos se infiere sino porque en él forman parte de los rasgos característicos de su estilo.

Al tema de la soledad dediqué capítulo aparte al final, para redondear la significación de las interrogantes planteadas por el autor: ¿quién soy?, ¿cuál es la verdadera realidad?, ¿para quién escribo?, etc., y que se identifican con más claridad a través de este tema, ya que para Souto la soledad significa una búsqueda interior del ser por encontrarse a sí o al mundo que le rodea. De ninguna manera traté de contestar esas preguntas, sino solamente analizarlas en base a la visión del autor.

Esta breve aproximación a su narrativa, que me hizo compartir sus vivencias, no tuvo mayor propósito que ser un



trabajo de investigación con algunas opiniones y comentarios, y como dice el propio Souto: "En una tesis es mejor ordenar ideas y suscitar preguntas que dogmatizar con un criterio - que probablemente cambie mañana" (5).

La reseña de los temas antes mencionados constituyen las características de La plaga del crisantemo. La investigación bosqueja de manera general la rica narrativa de Arturo Souto; queda sólo la invitación a su lectura y a un análisis - exhaustivo.

### III La teoría del cuento de Arturo Souto y el enfoque estilístico

En la actualidad la denominación cuento entraña un problema tan serio que nos resulta imposible aplazar ciertas - aproximaciones a él.

Empezamos por observar que en nuestro lenguaje cotidiano el término "cuento" lo aplicamos para designar la anécdota inventada, o bien como sinónimo de mentira, o para denominar historietas cómicas. Esto nos revela que la palabra por su excesivo manejo ha sufrido un desgaste significativo; o se ha venido utilizando en un sentido demasiado amplio. Tal vez lo que ha sucedido es que el término, una vez acuñado, en lugar de adquirir un significado preciso y restringido, se fue ampliando hasta volverse impreciso y admitir una ga-

---

5) Arturo Souto Alabarce: Apuntes sobre la teoría literaria de Azorín y la Generación del 98, p. 82.

ma de acepciones diversas que obstaculizan también su comprensión literaria.

El auge del cuento se inicia en el siglo XVIII con el interés del Romanticismo alemán por recopilar el cuento tradicional: Los hermanos Grimm, Hoffmann, etc. Estos relatos tradicionales referían hechos reales o maravillosos en mundos reales o sobrenaturales respectivamente; es en el siglo XIX, con Edgar Allan Poe, donde el cuento se orientó hacia hechos ambiguos dando origen al cuento fantástico. "[...] la técnica del relato fantástico consiste en introducir uno o varios acontecimientos insólitos en un contorno realista y cotidiano" (1).

El propio Edgar Allan Poe formula una teoría del cuento que sentará las bases hasta nuestros días: el cuento es una síntesis de efecto (que él entendía como una emoción sobrecogedora: terror), donde el estilo requiere del aprovechamiento de cada palabra de tal manera que exista una trabazón interna, una correspondencia de cada uno de los elementos que lo forman.

Esta renovación se presenta en el auge del cuento en el siglo XIX con autores como Maupassant, Gogol, Chejov, Leopoldo Alas, Kafka, en los que la realidad y la fantasía se manifiestan ya cargadas de una atmósfera agobiante y del simbolismo que aparece por la necesidad de la brevedad del texto, entre otras razones.

---

1) Jaime Rest: Novela, cuento, teatro: apogeo y crisis, p. 90.

El cuento contemporáneo plantea así una brevedad espacio-tiempo y un efecto, que permiten una visión profunda, vertical, que da por resultado la trascendencia del significado.

"Muchos de los cuentos de Chejov han evidentemente surgido de un momento tal, luminoso de significado, un microcosmos, un mundo pequeño que revela un mundo grande" (2).

La aplicación de la propuesta estilística a esta concepción del género cuento moderno, partirá de la temática que plantea el autor en el cuento, explorando las características de que se sirve para ello; en el aspecto formal (diálogos, descripciones, reiteración, adjetivos, etc.), y en cuanto al significado (temas que aborda, cuáles reitera, características de sus personajes, etc.): Todo ello en conjunto nos darán su visión de mundo, o sea ese microcosmos que refleja un macrocosmos, o "mundo grande" como lo llama Stanton (2').

En un cuento, el artista, y ésta es la mayor cualidad de un buen cuento, tiene la posibilidad de darnos en unas líneas toda la concepción de un mundo, de sorprendernos con un párrafo final, o de movernos a la reflexión de tal manera que sólo relejendo esas líneas podremos percatarnos de la capacidad que ha tenido para encerrar en cada palabra, en cada letra, una infinidad de asociaciones, posibilidades e ideas: "Y durmió tranquilo, contento, con las botas llenas otra vez; y durmió mecido por el sonido que el coyote -

---

2) Robert Stanton: Introducción a la narrativa, p. 78.

2') Correspondería a otro estudio el conocimiento de las relaciones entre teoría estilística y tradición hermética.

producía al beber con lengüetazos ávidos" (3).

Arturo Souto es heredero de esa tradición cuentística, y él mismo elabora una definición del cuento, en su prólogo - al Tintero de diez colores:

El cuento es la narración breve de una anécdota, la invención en la que todos los detalles de la historia, por insignificantes que parezcan, son esenciales, y tienen por finalidad producir un efecto único en el ánimo del lector. Es - pues una obra orgánica, un reloj en el que cada pieza cumple su función indispensable para su marcha. Es además, un juego de espectación y de sorpresa. El desenlace: imprevisto, tan difícil por que debe ser lógico, no descabellado. El lector, al punto sorprendido, debe descubrir en reflexión que ese desenlace, ese final tan inesperado, era la única salida posible y que esa salida era culminación de una rigurosa lógica interna, de un intenso trabajo de artificio creador (4).

Arturo Souto, cumple como cuentista su propia teoría del cuento en cada una de sus narraciones. En todas ellas logra reflejar el cosmos, el mundo que se propone descubrirnos. Desde los detalles más insignificantes (aparentemente), has

- 3) Arturo Souto Alabarce: La plaga del crisantemo, p. 32. - Todas las citas posteriores que se refieren a este libro se señalan sólo con el número de página. Para la explicación de esta cita véase capítulo V, § A, p. 24. (Corresponde al cuento "Coyote 13").
- 4) Arturo Souto Alabarce: El tintero de diez colores, relatos de Poe, Maupassant, Wilde, p. 8.

ta sus metáforas o finales lógicos pero sorprendentes, nos mueve a la reflexión.

Cada uno de sus cuentos es un microcosmos con su visión de mundo inmersa en él y, a la vez, el conjunto de las siete narraciones crean una visión cósmica, un universo que se desglosa poco a poco, creando una visión de mundo tan compleja que es necesario, después de conmoverse, desentrañar de cada uno de ellos cada detalle, cada palabra, cada signo, para tener acceso a ese "mundo grande" que proyecta.

Esta visión de mundo queda conformada por la compleja situación del exilio español que pasará a ver ahora.

#### IV La visión de mundo de los escritores transterrados

Vivimos de prestado: no vivimos.  
Fuimos menos que el sueño  
De una generación, la fronteriza.  
Sé que hemos enjuiciado  
Y medido y pensado el oro ajeno  
Y no nos queda nada entre las manos  
A que llamarle nuestro.  
Sé que la juventud pasó de largo  
O que nacimos viejos,  
Con la sangre entibiada,  
Cansados del esfuerzo  
Que otros realizaron  
Hoy, en la edad de Cristo,  
Quiero coger mi verso  
Como un canto rodado,  
Firme y duro en el cuenco  
De mi mano y estrellarlo  
Contra ese turbio espejo  
A ver si ya hecho añicos,  
Despedazado y roto, ya indefenso,  
Siento latir el pulso de los míos,  
El pulso tuyo y mío, el pulso nuestro.

(Nuria Parés: Romances de la voz sola).

Arturo Souto en el libro dedicado al exilio español en -

México, apunta:

Pertenecen -refiriéndose a los escritores transterrados-, cierto es, a la literatura mexicana, pero en una muy particular condición. Habiendo vivido muy jóvenes la guerra, sin voluntad propia en ella o en el exilio; educados en los colegios que fundaron los emigrados; asimilados después a la cultura mexicana, han sido, sin embargo, fieles a la actitud ética de sus padres (1).

Pero; ¿cuál ha sido esta "actitud ética" que cimienta muchas veces la comprensión de la visión de mundo del escritor transterrado? Tratemos de enmarcar las características de esa actitud para obtener una mejor comprensión.

El hombre desterrado abandona no sólo su patria, sino su origen, su cultura; se desprende de sus antepasados de sus coetáneos, de su historia personal y colectiva. Y como el -- hombre no es un ser que se explica únicamente desde el punto de vista de su presente, sino por lo que llamamos cultura: datos heredados, transformados y enriquecidos; el desterrado pierde pie sobre tierra, asideros e identidad. De ahí que el destierro sea un hecho cruel y doloroso, como una mutación.

El asilo es una consecuencia del exilio. El desterrado - se lanza a la búsqueda de un asidero que es no sólo el asentamiento en una tierra nueva y diferente, sino un asimiento

---

1) Arturo Souto Alabarce: "Letras" en El exilio español en México 1939/1982, p. 380.

existencial que le permita explicarse a sí mismo, a través de sus recuerdos: su ser, su presente, su futuro; donde pueda trasplantarse biológica, familiar, cultural e históricamente. De ahí que el asilo tampoco sea empresa fácil y necesite de gran fortaleza de espíritu.

Esta dualidad destierro-arraigo provoca en el exiliado - una ambigüedad: estar allá, en la realidad que abandonó y - que permanece en su recuerdo y estar aquí, en una búsqueda constante que no le permite estar realmente; total, no está verdaderamente en ningún lado: "[...] vivimos nadando entre dos aguas, unas queriendo enraizarnos en esta tierra y - otras viviendo una especie de patria flotante, la de la nostalgia por una realidad no vivida o apenas vivida" (2).

O como señala José Marra López: "[...] el sentirse des--plazado de su propia patria, ya sin la posibilidad del sueño y de la idealización. Vuelto a una tierra distinta, nada posee tampoco, salvo una ausencia arraigada" (3).

Matesanz nos aclara el sentido de este hecho:

Con lo cual los refugiados españoles tocan el fondo mismo de su desventura: al atroz castigo del destierro, -ya Platón dijo que el destierro es el único castigo - que por duro no debería jamás imponerse a nadie-, a la infinita tristeza del exilio se agrega ahora la conciencia de no perte

- 
- 2) José de la Colina: "El extraño cosmos literario de Arturo Souto Alabarce", en "México en la Cultura", supl. de Novedades, núm. 621, 5 de febrero 1961, p. 2.
- 3) José R. Marra López: Narrativa española fuera de España (1939-1961), p. 130.

necertotalmente a España. Ni mexicano ni español, el exiliado republicano quizá - tenga la tentación de interpretar ese va cío, esa nada, como condición existencial desastrosa. Pero ese estar suspendido en tre dos mundos sin pertenecer plenamente a ninguno, ese estar en vilo con las raí ces al aire es precisamente lo que le da su dimensión universal; ése no ser nada es lo que le posibilita serlo todo, ciu dadano del mundo, patriota de la tierra que habita, sea cual sea esa tierra (4).

El asilo que brindó el gobierno de México en 1939, a través del entonces presidente Lázaro Cárdenas, aproximadamen te a veinte mil españoles republicanos fue, además de un ac to indicondicional por salvaguardar los valores humanos de libertad e integridad del pensamiento, un acto político con gruente con la postura de nuestro país, partidario de la Re pública durante la Guerra Civil Española, y conveniente en ese momento para la consolidación del gobierno mexicano post revolucionario, al reforzar el desarrollo técnico e intelec tual del país (5).

---

4) José Antonio Matesanz: "La dinámica del exilio" en El exi lio español en México/1939-1982, p. 174.

5) Los datos mencionados sobre el exilio español en México los tomé de los textos de José R. Marra López: Narrativa Española Fuera de España y los libros publicados por el Ateneo Español, entre otros. Para una mayor información sobre este tema véase los textos citados en la bibliografía general.



Arturo Souto Alabarce nació en Madrid el 17 de enero de 1930; llega a México después de estudiar en Nueva York, en 1942 (6).

---

6) Los escritores transterrados se pueden dividir en tres etapas: los que llegaron en la madurez, ya con reconocido prestigio: León Felipe, Enrique Diez-Canedo, Juan Rejano, por ejemplo; los que, jóvenes incipientes, alcanzaron aquí su culminación literaria: Adolfo Sánchez Vázquez, Francisco Giner de los Ríos, entre otros; y los de la última generación, hijos de refugiados que llegaron niños y se formaron totalmente en México, a quienes Francisco de la Maza llamó "Nepantla" (a la mitad) y Luis Rius "Fronterizos": el propio Rius (CanCIONES de amor y sombra, 1965), Carlos Blanco, Jomí García Ascot (Un modo de decir, 1975), José Pascual Buxó (Lugar del tiempo, 1974), José de la Colina (Ven caballo gris, 1959), César Rodríguez Chicharro (Aguja de marcar, 1972), Tomás Segovia (Anagnórisis, 1967), Max Aub (La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco), Ramón Xirau (Graons, 1972), Horacio L. Suárez (Modernismo), Arturo Souto (La plaga del crisantemo, 1960), entre otros. Los primeros contribuyeron para crear un ambiente literario en México, desde la tertulia de café hasta las revistas España Peregrina (1940) José Bergamín, Las Españas (1946) Manuel Andujar, Romance (1940) Juan Rejano, Clavileño (1948), Nuestro Tiempo (1949), etc.

La constante en la 1ª generación es la preocupación por la guerra, el exilio y la injusticia (León Felipe), herederos de la Generación del 98. Después aparece la nostalgia y las herencias postmodernistas, en la descripción del paisaje mexicano tan nuevo para ellos (José Moreno Villa: Cornucopia, Ramón J. Sender: Mexicayotl).

De la segunda generación más imbuida de la del '27 y la del '35 en España, se perciben características de más conciencia social, más mestizos y también más universales (Adolfo Sánchez Vázquez).

Es la tercera y última generación de transterrados la que nos preocupa definir, ya que son las características que encontramos en el autor de nuestro estudio.

Hijo del destacado pintor gallego Arturo Souto Feijóo - (1902-1964) a quien él mismo describe en su artículo sobre "Pintura":

Souto planteaba en aquellas primeras obras de juventud un problema que seguiría preocupándole muchos años más tarde: la síntesis de los elementos pictóricos con los literarios. Infatigable lector, en aquella época influían en él los novelistas rusos, el Baroja de La busca y el Valle Inclán de la magia gallega y los es--perpentos. A la pictórica: la línea suelta, la materia rica y consistente, la riqueza cromática, tendiente siempre hacia los tonos cálidos, las tierras, los ocres [...]. Los mejores de Souto, los más logrados facetas de sus pinturas, son aquéllas en que, libre de reflexiones sobre la teoría de la pintura, expresa con autenticidad una fantasía, un estado de ánimo, una vivencia o un sueño, sea cual fuere su naturaleza. - Nadie escapa a las corrientes del pensamiento y el arte coetáneos. Y por ende no podía escapar Souto a las interrogantes del abstraccionismo.

Cuando en la Galería Proteo, en una de sus muchas exposiciones que realizara en México a partir de su llegada en 1942, - presentó toda una serie de cuadros con tendencia abstracta, Max Aub le aconsejaba que no se desviara de su estilo original. Visto más de cerca el problema, esa etapa de 'Objetos en el espacio' no era sino un cambio de estilo, un nuevo pretexto para nuevas líneas, planos y colores. Los 'Ob-

jetos en el espacio' de los años cincuenta fueron, para Souto, la mayor aproximación a la pintura abstracta que llevó a cabo. Y aun así estos 'objetos' son - el producto de una imaginación excitada por los Lanzamientos cósmicos del 57. - Una vez más, el contorno figurativo, romántico, humano. No podía Souto desligarse de la circunstancia, de la historia, y ceñirse a una pintura fríamente técnica. No estaba en su naturaleza - (7). (el subrayado es mío).

Herederero pues de una tradición artística, su formación académica es cosmopolita, estudia biología en el Instituto Politécnico Nacional, English Proficiency en Cambridge - (1948), la Maestría en Letras Españolas en la UNAM (1955). Edita en diversas revistas (Clavileño, Ideas de México, - etc.) desde muy joven (8).

Al igual que sus contemporáneos, hay una triple perspectiva en sus obras: el realismo, pero no el del siglo pasado, sino el que critica y da cabida al surrealismo y a la introspección.

La preocupación de no saber a quién dirige su obra, si a los que se quedaron en España y encuentren en ella algún rescoldo de los recuerdos del transterrado, o a los de aquí que no conocen su pasado. Así, parece que escribe para - ellos, porque uno de los temas constantes que saltan a la

---

7) Arturo Souto: "Pintura" en El exilio español en México/ 1939-1982, pp. 461 y 462.

8) Confróntese: Aurora Ocampo y Ernesto Prado: Diccionario de escritores mexicanos, p. 224.

vista es la soledad.

La necesidad de narrar su presente, lo nuevo que tienen ante sus ojos, el paisaje mexicano, vivencias personales, - que ocasionalmente evocan la infancia, a base de mexicanismos.

Aparece también en algunos de ellos (en Souto constantemente) el humor, pero demasiado amargo, casi metafórico.

En fin, que si el exilio ha sido duro para los más, para los poetas transterrados ha sido doble: exilio de patria y de vida, y más aun para los "nepantla o fronterizos" que - tan bien comenta Carlos Barral:

Angelina Muñiz que confesó con pasión el destino de su grupo, sobre todo del grupo de poetas al que ella y Rius y - tantos otros pertenecían. Se trata de una generación muy identificable, la - de los españoles que llegaron a México con poco más o poco menos de diez años, que corresponden a la generación de - adaptados y mexicanizados, pero que vi vieron como propio el exilio de sus pa dres, la obsesión de la provisionalidad de residencia y la voluntad de regreso cuando la legalidad volviera a - la España tiranizada. Con una claridad escalofriante, Angelina Muñiz afirmó - que la generación hispano-mexicana se nutrió de la imagen del exilio en desgracia, triste, discriminado, con una aureola de respeto y de silencio. Y - acabó aceptando esa imagen como un comp nente masoquista de sus pasiones cultu

rales e históricas. Habló de complacencia en el papel de víctima, de perseguidos, de los que esperan la ocasión de regresar. 'Para nosotros-dijo la historia se adormeció a la escucha de los repetidos recuerdos de nuestros padres'. Definió su caso y el de sus compañeros de generación como el de - practicantes de una literatura de - frontera que repetía un esquema milenarío en la historia de las literaturas hispánicas y no excusó adjetivos que recalcasen una falta de raíces - que los hacía proclives a la cobardía intelectual (..). Hay que hacer algo, por reconocer esa identidad tan coherente de un grupo de escritores mayores en lengua castellana, españoles o mexicanos, qué más da, pensaba yo..., tal vez una antología que alcanzara merecida resonancia. Habría que clamar la existencia de un puñado de poetas importantes cuya existencia todo el mundo excusa y finalmente excusan ellos mismos (9).

La visión de mundo de los escritores transterrados presenta algunas constantes en todos ellos, ubicaremos éstas en el estilo de Arturo Souto, sumadas a las características personales de su narrativa, para tratar de clarificar su propuesta estética.

- 
- 9) Carlos Barral: "Los hispano-mexicanos", diario de Valencia, 28 de marzo de 1982, en Homenaje a México, 1939-1979, s. p.

V El cosmos literario de La plaga del crisantemo

Según la visión que tengamos sobre el mundo, sobre la vida, será la posición que tengamos para analizar el pasado, el presente, lo cotidiano, y para enfrentar nuestro futuro. Hay algunos (la gran mayoría) que se acoplan sin dificultad a esta secuencia, pero hay otros, quizá los más sensibles, o los más rebeldes, que se manifiestan en contra, ya sea de manera insatisfecha, ya llenos de esperanza, ya angustiados; pero son éstos los que recogen el verdadero sentir y hacer del hombre, porque en ellos hay una inquietud que servirá - de guía a los demás.

La visión de mundo de Arturo Souto, que se plantea en La plaga del crisantemo, nos permite "definirla": cósmica, entendiéndolo por literatura cósmica aquella que establece una relación entre lo individual y lo universal, entre el hom--bre y los objetos que lo rodean, entre el mundo interior y el mundo exterior.

Ese cosmos es el universo del artista; se forma a través de su experiencia íntima, profunda, de su interior y la realidad, las cosas sensibles y tangibles que lo circundan. De esta relación (interior-exterior) surge la visión de mundo del poeta, su universo, su cosmos.

Tomemos las palabras del filósofo historicista alemán - Wilhelm Dilthey:

Toda obra de arte genuina posee un contenido infinito, porque orienta su objeto hacia todo el universo, que se haya presente en el espíritu del artista. -

Presta a su objeto significado interno al hacer patentes las relaciones - del mismo con este universo. Y, todo esto de una manera ingenua, indeliberada, únicamente por el modo como el artista ve y enseña a ver (1).

Si toda obra literaria es un cosmos, tratemos de delimitar el cosmos literario de La plaga del cristantemo: Las - siete narraciones constituyen globalmente el cosmos del autor, porque si bien cada una tiene sus características propias: tema, ambiente, personajes, etc., es en conjunto como ofrecen la visión de mundo del escritor, es decir que al hallar las constantes, los elementos recurrentes en cada una de ellas podemos apreciar la misma preocupación, la misma intención, la misma idea planteada en forma de variaciones.

En cada cuento existe un mundo exterior formado por el - ambiente, las cosas, las circunstancias que conforman la - realidad que rodea el mundo interior de los personajes, su ser, su sentir, su pensar; y es en el hacer, en la actitud que toman éstos ante esa realidad como se van a unir esos - dos mundos para formar un cosmos. De ahí que todos los personajes de las narraciones se encuentren solos y en circunstancias límite; que traten de buscar en soledad su hacer en

---

1) Wilhelm Dilthey: Teoría de la concepción del mundo, p. 295.

Seleccionamos las palabras de este filósofo de fines del siglo pasado y principios del actual porque su pensamiento ejerció influencia, al igual que Heidegger y Husserl, entre otros, en la generación de los intelectuales españoles transterrados en México. Su influencia fue tardía ya que Ortega y Gasset no lo conoció, pero sí sus seguidores en el exilio.

ese mundo que les rodea, y es en esa búsqueda de su hacer - donde encuentran su realidad, que aunque diferente para cada personaje, es casi siempre pesimista.

El cosmos literario de los cuentos de Arturo Souto refleja al hombre, al ser humano en relación con el mundo que lo rodea. Todos sus personajes son tipo, donde cabemos todos - los seres humanos; el mundo exterior sin espacio ni tiempo puede ser el nuestro.

Las narraciones de Souto muestran la formación y concepción artística heredada de su padre, esa "actitud ética", - citada en el capítulo anterior, se refiere no sólo a la actitud ideológica a nivel político-social, sino también a la concepción de mundo que da su propuesta estética: "nadie es capa a las corrientes y el arte coetáneos." Tampoco Arturo Souto Alabarce escapa a su circunstancia histórica. De ahí la relevancia que da en su comentario a "Los lanzamientos cósmicos"; esta visión cósmica estaba ya presente en su padre y él la va a manifestar en sus cuentos.

Esta visión de mundo está desarrollada mediante el procedimiento del contrapunto y el manejo de los opuestos de manera periódica, de donde consideramos necesario atribuirles un significado que en cada caso nos aportó una clave para interpretaciones posteriores. Tal es el ejemplo del mundo exterior-mundo interior.

#### A) Mundo exterior-mundo interior

La relación entre el mundo exterior e interior a la que nos hemos referido en el capítulo precedente, nos servirá pa-



ra delimitar el sentido cósmico de La plaga del crisantemo. Esta relación se desarrolla en cada cuento con distintas variantes, elegimos para explicarla y ejemplificarla tres de las narraciones donde se percibe con mayor claridad.

El cosmos de "Coyote 13" está formado por el vaquero Juan y lo que hace. Este vaquero es un hombre solitario, no tanto porque es el único personaje del cuento, sino porque no tiene persona alguna que le acompañe, solo en el desierto silencioso, que más que desierto parece un mundo vacío, sin espacio ni tiempo: "¡Cuán vacío, muerto, estéril, le parecía el desierto! La piedra y el hombre, el espacio y el hombre" (p. 30).

A la vez el vaquero Juan tiene su propio mundo estoico, de "anacoreta", seco y pequeño: "Y el vaquero Juan, seño y vagando en las inmensidades del llano, tenía un mundo tan chico que le cabría en el sombrero. Lo demás, el cielo, la llanura, la soledad, no era más que una interrogante angustiosa y amenazadora" (p. 28).

Vaquero Juan tiene por único hacer en el mundo matar coyotes; en el momento que tiene la última oportunidad de matar al único que le falta y con la última bala en el rifle (circunstancia límite) desiste de hacerlo. Es en ese instante que decide lo que va a hacer, encuentra la razón de vivir, el sentido de su vida: la persecución eterna del coyote 13.

Sin esa búsqueda, sin esa persecución su vida no tiene razón de ser. Tiene miedo a enfrentar una soledad mayor a la suya, al vacío, a la nada, a cambiar, a enfrentar lo desconocido, a alcanzar su fin; porque al hacerlo se quedaría

sin mundo, sin alma, sin identidad: "Y durmió tranquilo, - contento, con las botas llenas otra vez; y durmió mecido - por el sonido que el coyote producía al beber con lengüetazos ávidos" (p. 32).

El sentido cósmico de "El Pinto" es el aislamiento. El - Pinto es un ser aislado no sólo por su "deformación" física, sino porque es sensible a la naturaleza humana, de ahí que su mundo interior sea diferente al mundo que le rodea, el - cual se presenta indiferente, abúlico, y por lo mismo, cruel y deshumanizado: "poseía la terrible virtud de sentir los - detalles de las cosas, las pequeñeces de los hombres, que - hieren como filosa grava" (p. 37).

La relación sociedad-hombre se da sin entendimiento, sin amor, prejuiciada; ésta se deja sentir en la creación del - ambiente en la cárcel donde el Pinto por primera vez en su vida es un miembro completamente aceptado de un grupo; esa aceptación se da porque no lo pueden ver y porque más que - aceptado está aprisionado: "En la penumbra para ellos lumi- nosa, descubrirían que estaba pinto. Y el pinto quiso retro- ceder, volverse a la soledad de donde venía. Pero una pared manchada lo detuvo. Escondió las manos, inclinó el rostro, adentró los pies y esperó" (p. 39).

El Pinto se aísla, ése es su papel en la sociedad, porque - está marcado física y espiritualmente (por las manchas y -- por su sensibilidad). Un hecho especial lo hace ir a la cár- cel, es ahí donde se percata, a través del sufrimiento, del papel que le toca jugar en el mundo, porque aunque quiere - integrarse a la sociedad, ésta lo rechaza de manera tan pa-

tética que él mismo pide su aislamiento:

El pinto miró a los rostros de los -  
hombres con quienes había compartido  
la noche, y en sus ojos sólo vio sole  
dad {...} (p. 39).

Poco a poco se elevó un clamor en la  
pequeña celda.

-¡Que saquen al pinto, que saquen al  
pinto! (p. 40).

Unió su voz a las otras voces; gritó  
hora con hora; se sorprendió a sí mis  
mo gritando:

-¡Saquen al pinto, saquen al pinto!  
(p. 41).

De ese aislamiento social y propio, del choque entre el  
ambiente que le rodea y él mismo, el personaje se vuelve lo  
co, pero encuentra en su locura, llena de angustia y deses-  
peranza, su identidad: sólo, destruye el mundo que le rodea  
y crea uno nuevo, pero su creación es efímera:

Y puso nombre a las rocas, y a los  
montes que columbraba, y al pelicano  
y a la tortuga. Y a todo ponía nom-  
bre. Y lo último que de él se sabe -  
es que dibujó nombres, innumerables  
nombres, en la arena de la playa. Y  
en los amaneceres, en cuanto desper-  
taba iba a rehacer aquellos nombres  
que la marea y el viento querían ho-  
rrear (p. 42).

Es aquí donde encontramos la definición del poeta, del -  
escritor, que en soledad, define al hombre, ¿por cuánto tiem

po? no se sabe, quizá por un día o por una eternidad, pero es en ese enfrentamiento exterior-interior que crea un mundo con significación:

No es cierto, como dicen, que perdió su fortaleza. Al revés, ganó fuerza. Tanta que quizás, por ser tan grande - su soledad, haya hecho hombres de arena, les haya dado nombres. Y quizás, - ¿por qué no?, esos nombres tengan ya - el soplo de la vida (p. 42).

El mundo cósmico en "La plaga del crisantemo" radica en que la plaga es indiscriminada, ataca todo el mundo exterior, pero también interior porque es la plaga de la apatía, de la indiferencia, de la falta de personalidad; crea una humanidad vacía, porque es una humanidad "adjetiva", no "sustantiva"; la plaga sólo quita el color, uniforma en su marcha inexorable, como la muerte:

La muchedumbre se asutó. Nadie sabía - que era aquéllo, ni hasta dónde podía - llegar. El pueblo se atemorizaba, y empezaba a odiar ese mal grisáceo, esa - sarna implacable. Se movía como un ser vivo, avanzaba, devoraba sistemática, - inexorablemente (p. 83).

Junto con la plaga se repite constantemente el ¿por qué? de Matsuo, que muestra la angustia de no entender los cambios, de no entender una nueva realidad: "-Eran tan frágiles, tan delicados... No hubiera permitido que los rozase - ni el ala de una mariposa... ¿Por qué, por qué?" (p. 84).

Souto muestra una realidad donde la angustia, desesperanza y complejidad del mundo que rodea al hombre lo van dejando sin nada. El racismo, la diferencia entre el mundo oriental y occidental, el enfrentamiento generacional, la ineficacia de la ciencia, lo absurdo de la política, del poder, en fin de los valores humanos. Lo peor de esta plaga es que no para ahí, sino que crea una nueva realidad asquerosa: el mundo de las ratas. El autor concluye el cuento y el libro de una manera patética y pesimista, partiendo del hombre a la creación de las ratas:

Y se dice que las actuales, estas grandes y magníficas ratas, creadoras de la civilización solar, son descendientes de aquéllas. Es muy posible, porque éstas, a pesar de su maravillosa inteligencia, ingenio científico y aptitud para el comercio, no tienen la sangre con aquel factor que los manuscritos antiguo llamaban "color rojo" (p. 91).

No sólo el mundo interior-exterior está conformado por el autor en base al contrapunto, por lo antagónico, matizado por las diferencias y semejanzas, o el encabalgamiento de lo cual emerge una nueva realidad. También las clases sociales, la fantasía y la realidad, son enfocados bajo este procedimiento.

#### B) El contrapunto

Esta característica del autor la desglosaremos en dos --

partes básicamente: la diferencia de clases sociales, precisando entre amo- siervo, con algunos matices; y la realidad-fantasia, con sus variantes en cada cuento.

Los matices y variantes a que nos referimos sirven al autor para demostrar lo difícil que es para el hombre concebir la realidad desde diferentes puntos de vista, de tal manera que pueda comprenderla tal como es: una realidad com-pleja.

La relación entre el fuerte y el débil, el poder y la -obediencia es tema prolijo en el mundo contemporáneo: donde parece que alguien es en cuanto sirve para algo o está al -servicio de algo o de alguien.

En "El candil", el escritor, con gran habilidad en el -discurso, encabalga una realidad llena de matices: aparece un amo: Don Lucanor de Cienfuegos y Bramante y dos siervos: Ñandina y Nicodemo. El matiz de la relación amo-siervo consiste en que son los siervos los que conocen y dominan (Ni-codemo con su fantasía y Ñandina con su celestinaje y el negro con la pasión) la realidad del amo; que es amo en cuento que tiene una posición económica superior y por ello se ha forjado una recia personalidad de mando (nótese la iro--nía al respecto en los apellidos del personaje); no porque conozca más acerca del mundo que le rodea que sus siervos:

Don Lucanor de Cienfuegos y Bramante  
atusó el bigote y dándose impulso con  
el talón meció la hamaca.

-En esa casa no vive nadie desde hace  
más de cuarenta años. Lo que ves será  
algún reflejo, o la luz de la luna, -

o tu imaginación, que no tienes poca.  
Dime: ¿has visto a Graciela? (p. 16).

Al final el que llora de impotencia es el amo, porque --  
Don Lucanor ya no puede evitar nada, porque sólo conoció un  
matiz de la realidad:

Y el negrito Nicodemo se quedó asombrado cuando vió que el amo Don Lucanor se dejaba caer de bruces contra el suelo y sollozaba, sollozaba, sollozaba... (p. 22).

-¡Ñandina, bruja, ramera!-le gritó Don Lucanor, con el rostro color de púrpura (p. 23).

El que ríe es Nicodemo porque descubre la realidad de su fantasía: "Se alegró mucho Nicodemo y soltó la carcajada," [...] (p. 22). Y la que huye cumpliendo su cometido es la -  
alcahueta, personaje con muchos matices, que goza la pasión de su amita triplemente: por revivir sus amoríos en la figura de Graciela, por saberse celestina y con ello más fuerte que su amo y porque ella sí conocía la dualidad de esa realidad:

-¿Se habrá ensendío el candil, Ñandina?

-¡Claro que sí! ¿No hueles el nardo? Es el oló de los niños convertidos en flores. ¡No vayas a mirar al candil, Nicodemo, porque a veces llama a los niños como un imán, como la lú a las mariposas! Y luego hay muchas culebras del cañal sueltas por el hardín...

Y Nandina sonrió, diciendo en voz baja:

-La bruja Timotea baila esta noche -  
con el pirata Galeón.

Y después, irradiando luminiscencia,  
cerró los ojos en éxtasis místico y -  
empezó a orar con ritmo musical, casi  
salvaje:

-Ave María Purísima, sin pecado conse-  
bía... (p. 16).

Nandina conoce por bruja y por vieja, Nicodemo ignora -  
por su ingenuidad, pero intuye por su imaginación, ambas -  
cualidades propias de la infancia:

Quando se halló en el jardín maldito,  
cerró los ojos, poseído de férvido es-  
panto, y se dejó llevar. Ya era inú-  
til resistirse. Habían traspasado el  
umbral de la Bruja Timotea y el Pira-  
ta Galeón. Podía oler a todos los ni-  
ños transformados en flores. Pensó en  
Graciela (p. 21).

Graciela es la amita que sucumbe ante el "timbalero" ne-  
gro, quien se convierte en amo de ella por medio de la pa-  
sión y de Don Lucanor por quitarle lo que más cuida: su hi-  
ja.

Este contrapunto: amo-siervo lo señala el autor en la -  
descripción del negro Mambasa: "Hijo de esclavos, nieto de  
reyes, [...] (p. 18). El fuerte y el débil caminan de la -  
mano, se mezclan, se intercambian, se encabalgan.

En "Coyote 13" se menciona la existencia del patrón una



sola vez en el cuento: "[...] y después, meses después, cuando tuviera que rendir cuentas al dueño, al petrolero de San Antonio, le diría que un coyote viejo se había llevado más de una cabeza" (p. 29); para desaparecer totalmente no sólo del cuento sino de la preocupación del vaquero Juan; porque Juan se preocupó más por su ser que por su existir. Como siervo tenía que matar al Coyote 13, pero como dueño de su propio ser decidió no hacerlo, relegó su condición de siervo de otro para poder seguir siendo, tener su leit motiv y no sucumbir al del amo.

Esta situación se explica cuando está persiguiendo al Coyote 13 y después, a punto de matarlo, no lo hace; toma en cuenta sus pensamientos, sus sentimientos, no recuerda en lo más mínimo al patrón: "Y es así como, muchos después, años quizá, aún vivía el Coyote 13; y en las noches de luna llena, aullaba sin cesar; y atacaba al ganado; y Juan vaquero, tozudo e indignado, le perseguía" (p. 33).

El contrapunto amo-siervo, fuerte-débil en el cuento: "In Memoriam" se da más claramente, el autor describe la mediocridad del personaje en sus relaciones: Justino-Jefes, Justino-los que necesitan sus servicios, Justino-las secretarías, etc. Es en la relación de Justino y su mujer donde nos detendremos porque es la que describe la idea amo-macho que se da únicamente en esta narración.

Justino actúa siempre ante su mujer como el amo, donde afloran sus complejos que no puede desquitar más que con ella: no la ama, se casa con ella obligado por el suegro; la menosprecia porque él "pertenecía a una familia bien" -

que vino a menos y ella era la hija de un carpintero que - nunca aprendió a leer, ni mucho menos Justino quiso enseñar le:

~~El, humillado, se frotaba las manos y sonreía, pero una cosa eran los jefes y otra era su mujer. ¡Qué pequeñita y linda, qué trenzas tan negras las de su mujer! Pero no sabía leer ni escribir, no era una dama. Y él se enfrascaba en los dos Alejandro Dumas y en Eugenio Sue" (p. 64).~~

El autor crea la descripción servil de la mujer de Justino, igual que la de él, por medio de reiterados diminutivos: "morenita, menudita, pequeñita, viejita", etc.:

Y su mujer está también agostada: morena, pequeñita, no levanta los ojos, ni las manos, ni alza la voz. Lava sus camisas, le sirve la mesa, le zurce los calcetines, y él, un gran señor oriental en su casa, lee los periódicos, bebe tequila añejo, y cuando se digna le cuenta cosas importantes" (p. 61).

Pero esa mujer insignificante y servil es capaz de serle infiel y con eso gana para ella su esclavitud, y para Justino el deleite del macho en destruir lentamente a un ser "inferior" a él, pero que ha sido capaz de "comerle el orgullo":

Hace años le comieron el orgullo a -

Justino, él devoró el de su mujer, y así han venido rodando la vida. (p.61). Desde que ocurrió aquello, la aborrece con toda su alma. A veces, en el silencio de las largas horas perdidas en la paz conyugal del buen hogar cristiano la mira al través de sus lentes de vidrio. La ve nítidamente: menudita, calladita, ocupada siempre en bordados deliciosos, en costuras esmeradas y siente que la rabia y el odio se le vienen a la boca.

-Sabes viejita, tengo pensado invitar a unos amigos.- (p. 62).

Cabe hacer notar aquí que la presencia de la mujer en los cuentos de Souto no es común, sólo aparecen en tres cuentos: Graciela y Nandina (a las que ya nos referimos), la señorita Carter y la mujer de Justino (que ni nombre tiene). Las cuatro juegan un papel diferente en cada cuento; el de Graciela y Nandina, como mujeres más dueñas de sus actos, las otras dos absolutamente mediocres.

La ironía juega un papel importante en el contrapunto -- amo-siervo, en "El candil" está inmerso en el argumento: el amo resulta ser el engañado. En "In Memoriam" la ironía está en la descripción de las imágenes:

Justino, como todos, tiene una intensa vida privada. Está casado, desde hace veinte años, pero nunca ha podido tener hijos" (p. 61).

Hermosa la privada, con su suelo de cantos y lodo; con sus tenderetes de ropa en jirones; con sus perros y ni-

Ños juguetones; con sus riñas de trenza suelta y una que otra puñalada perdidá (p. 63).

¿Y quién habló de matar? Yo soy gente decente. Mejor salte de ahí (p. 66).

Pero es en "La plaga del crisantemo" donde si bien no se da la relación amo-siervo, sí la de fuerte-débil, pero sobre todo la consecuencia de ésta relación que citábamos al principio: el hombre es en cuanto sirve, y es ahí donde la ironía del autor se convierte en metáfora.

Un sacerdote protestante vaticinó ca tástrofes tremebundas, pero un misionero católico le contradijo y, al tiempo, un bonzo cruzó beatíficas las manos y declaró que ambos extranjeros - estaban equivocados (p. 83).

Las mujeres, en París y en Nueva York, empezaron a mirarse intranquilas en los espejos: buscaban arruguitas, como siempre, pero también las máculas sintomáticas de la Plaga del Crisantemo (p. 86).

-Pero fue en África donde cundió el - mayor espanto. ¿Cómo describirlo? Habiéndole tomado gran cariño a su vieja piel negra, los pueblos africanos no se resignaban a volverse grises como almas en pena (p. 86).

Entre los cabeciduros y voluntariosos alemanes del Este y del Oeste se ponían de acuerdo las opiniones partidistas... - [..] el Santo Padre encuentra que el gris no sienta mal a Miguel Angel, pero sus cardenales protestan por su insopor

table anonimia cromática (p. 88).

Hollywood sufrió un colapso definitivo (p. 89).

Algunos científicos discutieron esas conclusiones. Se les obligó a callar, se les acusó de ególatras, envidiosos, sectarios, agitadores. El público, sin saber porqué, se sentía muy bien informado (p. 90).

La ironía utilizada por Souto es un medio para compren--  
der mejor su visión de mundo, es un recurso. que forma -  
parte de su estilo.

En este cuento el autor contrapone todo contra todo por medio de una circunstancia inverosímil: la plaga que quita el color poco a poco a toda la tierra. En ese extenderse de la plaga inserta el contrapunto:

Amo-siervo: El constante ¿por qué? de Matsuo alarmado - porque la plaga ataca sus crisantemos, cuando que él ha cuidado los del Emperador (este contrapunto apenas se vislum--  
bra): "¿Por qué le sucedía a él, a él, que había tenido el honor de curar a los arbolitos del Emperador?" (p. 80).

Viejo-joven: El enfrentamiento generacional es visto por el autor, no tradicionalmente: jóvenes contra viejos; sino en base a la desilusión del viejo frente a la incapacidad e in--  
credulidad del joven:

No lo entiendo. Los siento mucho, mucho, querido amigo.

Y Matsuo, más angustiado que antes, -  
rezongó unas gracias poco efusivas, -

ratificó su desconfianza en la ciencia, [...] (p. 80).

-Sí creo, honorable Matsuo, que hayas visto también manchas en los tiestos. Pero no te dejes engañar por las apariencias. Tus ojos han visto demasiado y ponen manchas donde no las hay. De cansa. Mañana habrán desaparecido las manchas, ténlo por seguro-. [...]

Matsuo se acordó enseguida de las palabras de su amigo. 'Mañana habrán desaparecido las manchas, ténlo por seguro.' ¡Qué error, qué desaliento - sufría el honorable Matsuo! (p. 81).

Fe-ciencia: Plantea el autor la incapacidad de ambas:

-¡Es la ira de Dios! ¡Arrepentíos!  
 -¡No tal! ¡Es una prueba, una prueba que nos envía Nuestro Señor para medir nuestra paciencia y humildad!  
 -¡Nunca podremos conocer los designios de Dios! ¡Seamos indiferentes a este mal, no hagamos cuenta de su existencia! [...]

Los científicos conservaban la calma. Atareados y diligentes, quisquillosos y prolijos, seguían observando, experimentando, calculando. No emitían opinión alguna, [...] (p. 83).

Oriente-Occidente: Los occidentales contemplan como algo exótico la plaga de Oriente, remarcando la diferencia entre estas dos culturas:

Hasta entonces, los civilizados pue--

blos del Occidente habían seguido los sucesos con ávida curiosidad, con recelo quizá, pero muy seguros, cómodos ante los televisores o los pliegos extendidos del periódico. En su fuero interno, pensaban que de Oriente han salido siempre las cucarachas, las ratas y las plagas, pestes furibundas - que diezman, ¡qué lamentable!, ese exceso de hombres amarillos e incivilizados que proliferan en tan remotas tierras. Plagas que, tarde o temprano, vienen a romperse, como las olas del Pacífico, en las playas de América" - (p. 85).

Hombre-cosas que le rodean: La humanidad está alarmada - porque la plaga ataca a las cosas y animales, pero se siente segura porque no ha llegado a ellas:

"Al cabo, las Naciones Organizadas, - con su característica y ya proverbial efectividad, fundaron una Comisión especial para el estudio de la Plaga del Crisantemo. LA OPERACIÓN PLAGA se puso en marcha, pero ese mismo día alguien, o algo decidió conmemorar el suceso" (p. 85).

Hombre-humanidad: Para terminar, estos opuestos se unen ante la impotencia: "Pero la humanidad se aburría. [...] Era una sensación extraña, después deprimente, más tarde inquietante, al cabo agobiadora, obsesiva, espantosa. Podría volver locos a los hombres [...]" (p. 90).

La ironía en "Tenebrario" nos ayuda a entrar en el contrapunto más elaborado por el autor que es la realidad y la fantasía. Souto crea un ambiente real: una ciudad sucia, va cía y unos personajes que se enajenan por creer en una ilusión cursi y absurda "la Iglesia de la Luz".

El profesor Lippi, doctor en filosofía, no cree en nada, es hipócrita y falso, dice creer en la Iglesia de la Luz y espera el fin del mundo, pero la realidad es que usa esa creencia como medio para sus juguetes obscenos: "-Sí- y el profesor Lippi, distraído, jugueteando con los planes del vestido, empieza a subir la falda suave, muy suavemente.- Es más: me declaré ateo, enemigo jurado de todas las religiones del mundo, anticlerical, revolucionario, incendiario..." (p. 51).

El señor Horner, otro personaje mediocre, cambia la realidad por la ilusión de esperar el fin del mundo, precisamente porque es tan cobardemente mediocre, que no puede enfrentarla; y adopta actitudes exaltadas que le transforman:

El señor Horner es un solterón y per tenece al partido republicano. Vende automóviles usados y es un lector asi duo de la Biblia. No se creería que este hombre tan callado fuera los domingos a la Iglesia de la Luz para desencadenar sus cantos furiosos, sus cantos desesperados de salvación - (p. 53).

La señorita Carter es la más afectada por esa esperanza inútil del fin del mundo:



Pero la señorita Carter se ha levantado temprano esta mañana. Hace muchos años que aguarda este arrebol extrañamente luminoso. Fue a los quince, - cuando se sonrojaba porque los jóvenes bailarines de Charleston le arrojaban bolas de nieve; fue entonces cuando - el Reverendo Chase le reveló la Verdad. Y desde entonces, espera el Día que habrá de llegar (p. 46).

Los tres personajes contraponen a la realidad una ilusión inexistente, vacía, absurda por el miedo de enfrentar su realidad; representan a una sociedad burguesa, egocéntrica, llena de preocupaciones mediocres: "-Y fue hecho granizo y fuego, mezclado con sangre, y fueron arrojados a la tierra; y la tercera parte de los árboles fue quemada, y quemó se toda la hierba verde." (p. 52).

Este párrafo es reiterado por el autor en cuatro ocasiones, - exagera para dar énfasis a la ironía. Además, suman a su ilusión absurda la magia, pero la magia "barata" de la charlatanería: "Ella, ávida de signos, de números, de símbolos, de profecías, de martirios, de pasiones, de milagros, consulta la baraja" (p. 47).

El hecho de suplantar la realidad con una ilusión absurda, está condenado al fracaso, porque es una cobardía, no confían en nada, pero menos en ellos; sienten que la vida es un azar que depende de cosas misteriosas, por eso no enfrentan su realidad y buscan prácticas supersticiosas.

Es difícil en la narrativa de Arturo Souto decir dónde termina la realidad y dónde empieza la fantasía, ya que am-

bas crean una nueva realidad. Es necesario ver los dos aspectos tanto en los personajes, el propósito de sus acciones, de su vida, del ambiente, etc.

En "El candil" el negrito Nicodemo vive una fantasía apuntalada por un lado por su visión de niño y por otro instigado por la bruja Ñandina (que ya en lo bruja tiene su propio elemento mágico). El negrito vive obsesionado en parte por la cabra Dalila (la heterogénea en su manada) y por otra en el candil que descubre y llama a su imaginación, a sus interogantes; que son acrecentadas por esa bruja celestina que sabe la verdad y la ensombrece no la oculta totalmente al - negrito, en una de las más bellas metáforas del libro:

¿Sabe lo que pasa cada noche que se enciende ese candilico que tú has vigto? Pué los niños y las niñas que son curiosos se convierten en flores y se abren como capullos, y al deshojarse sangran una resina que se llevan los abejones y el viento... y la noche - huele a nardo por eso (p. 15).

Este último párrafo es ilustrativo de esa fantasía-realidad que se mezclan creando una nueva realidad. Ñandina le - dice la verdad a Nicodemo pero en una metáfora que el niño no alcanzará a comprender hasta ser arrastrado por la mano de Don Lucanor.

Por su parte, Ñandina, la bruja, goza por saberse poseedora de la verdad y de la fantasía a la vez, en su labor de - celestinaje:

- ¡En esa casa vive el negro Blá, la Bruha Timotea y el pirata Galeón! E.14. -  
 Porque la vieja se transfiguraba. El pelo canoso parecía volverse fosforescente, los ojos glaucos y luminosos - como los del gato Filón, el vientre - se hincha como si súbitamente hubiera concebido (p. 15).

Don Lucanor siempre ocupado en sus quehaceres "importantes" de hombre adulto, pierde de vista lo que más le importa que es su hija. Esta visión es muy humana y el escritor la trata desde un punto de vista moderno, relacionando los quehaceres de la vida diaria que parecen ser tan importantes y donde el hombre contemporáneo pierde los verdaderos valores de su ser; además lo hace en breves imágenes que nos muestran la capacidad de síntesis, que caracteriza el estilo de Souto y que lo muestran como excelente cuentista. (1).

Don Lucanor aparece en dos ocasiones, en un sólo párrafo a la mitad del cuento y al final para descubrir que la imagen que él tenía de su realidad (su hija Graciela cuidada por la criada Nándina) era errónea y había otra oculta ahí frente a él: el negro Mambasa (que también aparece una sola vez y sorpresivamente, sólo para ser descrito por el narrador) con los amores de su hija Graciela, que casi no aparece en

---

1) Nótese el constante punto y seguido, el inicio de las oraciones con la conjunción y, que utiliza para lanzar una idea tras otra. (Nuevamente recordamos a Unamuno).

el cuento, que se presenta como una sombra envuelta en aro-  
mas, flores y notas de Chopin, y que casi sin tomar parte en  
la narración, se convierte en el leit motiv de todo lo que  
sucede en la vida de los demás personajes y del ambiente; -  
primero al engañarlos y después al desengañarlos mostrando  
su pasión.

En "El Pinto" la realidad se nos muestra cruel, un hom-  
bre señalado por su característica física y por el rechazo  
de que es objeto por parte de la sociedad. En este cuento -  
el autor se vale de un elemento muy frecuente en la litera-  
tura: vuelve loco al personaje para dar el giro de la reali-  
dad a la fantasía. Esta transformación . permite al Pinto  
crear una nueva realidad.

El autor en este cuento, .atras de la anécdota, nos está  
hablando del proceso de creación artística: el escritor es  
capás de transformar cualquier hecho de la vida real ya sea  
cotidiana o especial, cualquier tema y dárnoslo sin más ex-  
plicación a través de una imagen, de un personaje, de una -  
metáfora, para que reparemos en él y junto con él transfor-  
memos esa realidad, le demos diferentes enfoques por medio  
de la creatividad del escritor; que no es más que su gran -  
capacidad para contemplar el mundo.

Ese proceso de creación según nos deja ver Souto no es -  
fácil, se llega a él a través del soliloquio, y es doloroso  
para el artista; pero es positivo porque le permite crear,  
cosa que no a todos nos es dado, como dice Rilke:

Cierto, también del comer han hecho -

los hombres otra cosa. La miseria, de un lado; la abundancia, de otro, han enturbiado la limpidez de esta necesidad y análogamente turbias se han hecho todas las profundas y sencillas necesidades por las cuales la vida se renueva. Pero el individuo puede purificarlas para sí y vivir claramente (y si no el individuo, que está en demasiada dependencia, sí el solitario). El puede recordar que la belleza en los animales y las plantas es una forma tranquila y duradera del amor y del deseo, y puede ver al animal como ve a las plantas: uniéndose y multiplicándose y creciendo pacientes y dóciles—no por el placer físico, no por el dolor físico—, inclinándose por necesidades que son más grandes que el placer y el dolor, y más poderosas que la voluntad y la resistencia. ¡Oh, que el hombre reciba con más humildad este misterio del que la tierra está llena hasta en sus más pequeñas cosas, y lo lleve con más gravedad, lo soporte y sienta cuán terriblemente denso es, — en lugar de tomarlo a la ligera! (2).

Existe también aquí un contrapunto entre pesimismo y optimismo, aunque el cuento es cruel y terrible el final, nos deja un atisbo de esperanza en la creación poética, como — respuesta a ese mundo exterior. La salvación para el escritor es individual, no colectiva.

---

2) Rainer María Rilke: Cartas a un joven poeta, p. 57.

"In Memoriam" es un cuento donde la realidad se bifurca - en matices. La realidad no está en contrapunto con la fantasía sino con la propia realidad. Es decir, cada cual tenemos una imagen de la realidad, aunque esta sea aparentemente la misma.

Justino es un ser mediocre y por lo tanto anodino: "Su vida no es brillante. Vive la mañana íntegra ante un mostrador de madera, saturado de tinta añeja, bruñido por años de codos y antebrazos, quemado por el ácido de millares de sudores" (p. 59).

Pero la imagen que tienen de él los demás se matiza dentro de esa mediocridad. Para sus superiores es en cuanto - que les sirve y los adula, y qué más que la adulación para hacernos creer algo que no somos:

-¡Cómo no, señor licenciado!  
-¡De inmediato, señor licenciado!  
-¡Sí, sí, señor licenciado! ¡En segui  
dita, señor licenciado! ¡Buenas tar--  
des, señor licenciado!- (p. 60).

A los "pobres diablos" les es aborrecible por la superioridad que no tiene pero que se ensaña con ellos en sus labores burocráticas: "Les pone cara agría, lee documentos que no - le incumben y enarca una ceja, se da aires de ministro" (p. 59).

Para sus compañeros de trabajo es un mito envuelto en la lujuria: "Dicen tantas cosas que poco a poco se ha forjado una leyenda a su rededor que le protege como un halo siniestro" (p. 60).

Para su mujer es el enemigo en casa:

Al cabo, llegaba a su casa, le recibía su mujer pequeñita, silenciosa y obediente. Justino gruñía un saludo y sorbía la sopa aguada sin decir palabra. Se fumaba un cigarrillo, se sentaba a leer un folletón francés lleno de picardías que le encendían las orgjas. Su mujercita, muy humilde, muy tapada, a veces le pedía el gasto, a veces le sobaba el vientre, y él, - viéndola de reojo, la soltaba un bofetón imperial que la hacía tambalearse en el butaque (p. 64).

De esta manera Souto nos hace meditar en lo aparente, en lo relativo de la realidad, ya sea de un momento o de toda la vida. La realidad nunca es una, es un camoufflage, varía según la perspectiva que tengamos de ella. No es lo que es, sino lo que parece a cada quien.

No es gratuito que a este cuento continúe el de "No escondas tu cara" en donde la visión de la realidad no va a partir de lo cotidiano, sino de una circunstancia límite, muy característica del estilo del autor; a través de la cual nos explica de manera más universal esta visión de la realidad aparente a base de los diferentes matices que adopta el hombre según la circunstancia en que se encuentre.

Se dice que cada individuo es un ser, pero ese ser según el autor, no es absoluto, no es nunca el mismo, está lleno de facetas. Lo dramático que plantea en este cuento es que de tantas facetas que se coloca el hombre, según las circunstancias, se queda sin ninguna. El hombre existe, no es, como

si actuara a cada momento representando, de tal manera que al buscar, al tratar de saber quién es, no puede responder porque ha representado tanto que se ha quedado vacío. Cada individuo es muchos a la vez y cada realidad también:

-Basta ya. ¿Cómo es tu rostro? ¿Quién eres? -Y puse mis manos en sus hombros. Me dijo, sonriente, que no tenía cara, que no era una mujer, que no tenía - sexo, ni edad.  
-¡Imposible! -dije yo- No puede ser.  
(p. 74).

Este cuento abstracto, está muy cerca del realismo crítico que hemos señalado como una de las características del autor, plasma su preocupación por el ser y la existencia. En la búsqueda de la explicación de la disyuntiva que da la realidad: ser o existir, Souto nos cuestiona pero no nos responde por qué el personaje se vuelve loco al tratar de contestar.

La locura que es usada como medio en "El Pinto", en "No escondas tu cara" es la conclusión: "No sé cuánto tiempo buscaría su cara en aquél callejón. Todavía no la he encontrado. Cuando me separaron del hombre, estaba inmóvil y su cabeza parecía la pulpa roja de una granada abierta" (p. 76).

La humanidad se ha pasado la vida haciéndose la pregunta ¿quién soy?, el narrador-personaje-preocupación del autor, no la contesta categóricamente pero sí nos da una visión compleja y cuestionadora de la existencia. Invita al lector, que no puede aislarse del cuestionamiento, a preguntar se lo mismo que el personaje.



"La plaga del crisantemo" continúa con la misma preocupación, en esta narración el contrapunto está también en el ser o existir, pero en base a los opuestos, somos por lo que aparentamos: nuestra raza, nacionalidad, ubicación geográfica, tono de piel o por los valores que la humanidad ha sustentado como eternos: el amor, el arte, Dios.

La habilidad del autor en este cuento es que no menciona esos valores; sin decirlo los está cuestionando, porque la humanidad que describe en esta narración no recuerda a ellos, se queda con la preocupación de las apariencias, del acontecer del momento: "En París se arruinan las galerías de arte, las señoras maduras, y se desesperan los paracaidistas, porque no pueden identificar a los argelinos, tunecinos, marroquíes y otros bárbaros del desierto" (p. 88). En una circunstancia tan especial y absolutamente límite, la humanidad no se percata de que está enajenada por las apariencias, en un momento tan crítico ella misma se desentiende de su fin.

El único que sufre de amor es Matsuo, al igual que en la locura creativa del Pinto, se atisba un elemento de salvación: el amor: "[...] ¿Qué malignidad se ensañaba en sus tiernas, amadas, delicadísimas plantas?" (p. 80).

"Habiendo perdido sus amados crisantemos, su entrañable jardín, nada le importaba ya del mundo". (p. 82) (3).

- 
- 3) Matsuo, el viejo jardinero, y Nicodemo, el niño pastor, en contrapunto por la edad y porque ambos pierden el encanto de su realidad, el primero para morir y el segundo para alegrarse.

Todos los demás seres se preocupan con una visión individualista, por el poder:

-¡Cundiría el pánico! -dijo un militar que portaba gigantesco sable al cinto. -¡Claro, claro hay que establecer la censura! -corearon otros oficiales.

-¡Son los rusos! -gritó un senador, a punto de la apoplejía (p. 85).

El dinero:

Peor aún: bajaba la Bolsa, quebraban compañías, se perdían acciones.

-¿Dónde diablos se ha metido el dinero en mi país? -preguntaba desesperado un mercader suizo que salía a Buenos Aires para depositar su fortuna' (p. 87).

La comunicación:

A veces daban uno que otro boletín de prensa:

-La situación está controlada. La Plaga no pasará a mayores' (p. 87).  
(4).

Souto no deja títere con cabeza, satiriza a toda la sociedad: comerciantes, artistas, industriales, políticos, clérigos, científicos, etc. por su vista corta, por permanecer -

---

4) Ve el nacionalismo como un principio caduco, artificial, vacío, frente al universalismo (de la plaga) que iguala.

en lo próximo y no en lo trascendente (5). Este tono pesimista continúa hasta cambiar al hombre por una nueva raza - de ratas, para cuestionar nuevamente ¿no estaremos con ese existir y no ser, con el dejar de creer en la justicia, la ciencia, etc., logrando esa metamorfosis?

El hombre parece que ha ascendido su nivel de vida, en comparación con otros tiempos, para regir por sí mismo la civilización, este hombre sabe usar esos elementos civilizados pero ignora su raíz, los principios, los valores que fundamentan su civilización.

El trabajo de encabalar lo fantástico y lo realista no es fácil, además el autor les da una dimensión extra: viven en dos niveles, crea un mundo doble, esta característica sitúa a Souto como un escritor moderno, conocedor y heredero de las influencias literarias de este siglo; porque nos muestra un acercamiento real y representado. Los personajes y ambientes tienen un velo que motiva al lector a buscar esa otra realidad misteriosa ¿dónde termina la realidad y dónde la fantasía?(6).

Este contrapunto va más allá de personajes y ambientes, el autor llega a las abstracciones de pensamientos y sentimientos: crea símbolos.

### C) Los símbolos

El simbolismo aparece en el cuento moderno, como señala-

---

5) La ironía se convierte en metáfora porque sobrepasa el asunto para colocarse en primer plano.

6) Aparece la influencia de Horacio Quiroga.

mos en el capítulo anterior, y se ha convertido en un elemento inherente a él; cada escritor le emplea según sus propósitos de significación, modas, necesidades del mismo texto, etc.

Partamos de la definición e interpretación de símbolo de Juan Eduardo Cirlot:

[...] la esencia del símbolo consiste en poder exponer simultáneamente - los varios aspectos (tesis y antítesis) de la idea que expresa. Daremos de ello una explicación provisional: que el inconsciente, o "lugar" donde viven los símbolos, ignora los distintos de contraposición. O también, que la "función simbólica" hace su aparición justamente cuando hay una tensión de contrarios que la conciencia no puede de resolver con sus solos medios: ( . . . )

Las ideas previas, los supuestos que permiten la concepción simbolista, el nacimiento y dinamismo del símbolo, son los siguientes: a) Nada es indiferente. Todo expresa algo y todo es significativo. b) Nada es independiente, todo se relaciona de algún modo. c) Lo cuantitativo se transforma en cualitativo en ciertos puntos esenciales que constituyen precisamente la significación de la cantidad. d) Todo es serial. e) Existen correlaciones de situación entre las diferentes series, y de sentido entre dichas series y los elementos que integran.

En simbolismo todo posee significado, todo es manifiesta o secretamente intencio-

nal, todo deja una huella o "signatura" que puede ser objeto de comprensión e interpretación.

### Interpretación:

Lo simbolizado aparece como cualidad o forma superior, también como esencia que justifica la existencia de lo simbolizante y que la explica. Los análisis simbólicos más simples, que se basan en la simple enumeración del sentido cualitativo del objeto, en el estudio de su "modo de ser" encuentran a veces en la asociación una abertura súbita que ilumina el sentido. Esa asociación no puede entenderse nunca como mero llamamiento externo -producido en la mente de quien analiza-, sino que revela la conexión íntima, el "ritmo común" de las dos realidades puestas en comunicación para que se beneficien ambas de sus cualidades interpenetradas (1).

Tomando como base este texto desglosaremos las características de los símbolos en La plaga del crisantemo, para interpretar su intensión y su significado.

El simbolismo de estas narraciones se explica por su marco circunstancial: pertenecen al cuento contemporáneo y a la producción literaria del exilio que hace uso de él, no sólo por la contemporaneidad e influencias literarias, sino

---

1) Juan Eduardo Cirlot: Diccionario de símbolos, pp. 35, 42, 49 y 58.

porque es una característica inmanente en los escritores - transterrados, que se manifiestan a través del simbolismo - porque quieren ocultar lo que dicen y viceversa.

Los símbolos en las narraciones de Souto presentan dentro de ese marco, características propias; dividimos éstos según las constantes que presentan en el siguiente orden: - los nombres, las flores, olores y colores, los animales, - los números y las cosas que por su significado dentro de las narraciones se convierten en símbolos. La interpretación de éstos nos reflejan la visión de mundo del autor y nos ayudan a entender esa visión cósmica, donde el escritor define al hombre y al universo como dos mundos unidos en soledad.

Cada una de las narraciones presenta un símbolo que la caracteriza: "El candil"-el candil, "Coyote 13"-el coyote, "El Pinto"-las manchas, "Tenebrario"-la Iglesia de la Luz, "In-Memoriam"-el billete de cinco pesos, "No escondas tu cara"-las máscaras, "La plaga del crisantemo"-la plaga.

Cada uno de estos símbolos son semejantes en cuanto que le dan a cada narración correspondiente un ritmo cíclico, - aparecen desde el principio ya enunciados, ya simulados dentro del discurso, veladamente, pero están ahí como interrogantes para el lector, para apresarnos; poco a poco se van desarrollando hasta el final que, lógico y sorprendente a la vez, nos lo muestra claramente, por ejemplo, en "El candil" - aparece casi al principio, después de la presentación de - los dos personajes más importantes, envuelto en la curiosidad de Nicodemo, la insistencia de Nandina por ocultarlo y la indiferencia de Don Lucanor, se desarrolla despejando la

incógnita poco a poco, hasta el final donde sabemos que es el cabito de vela que alumbraba las noches de amor entre - Graciela y Mambasa:

[...] se quedó mirando al candil que le espantaba (p. 12).

[...] no podía apartar la vista de - ese candil mágico [...] (p. 13).

-Ese candil lo apaga el viento y lo enciende el fuego (p. 14).

"El candil se encendió otra vez en la casa vieja" (p. 18).

"El candil estaba apagadado" (p. 23).

Esta función cíclica de los símbolos en cada narración - nos ayuda a aclarar la interpretación cósmica de la visión de mundo del autor. Según las palabras que Cirlot cita de - Goethe: "Lo que está dentro (idea) está también afuera (for- ma)" (2).

Lo cíclico significa un sistema regular donde se funde - el interior de los hombres, su ser y el mundo que le rodea. Recordemos la visión del hombre como microcosmos en rela- - ción al macrocosmos, que explica Cirlot citando a Jung en - su "arquetipo":

[...] explicar el mundo por el hom- - bre. Lógico es que acontezca así, - cuando no parte de formas, ni de figu- ras o seres objetivos, sino de imáge- nes contenidas en el alma humana, en

---

2) Juan Eduardo Cirlot, op. cit. p. 205.

las honduras hirvientes del inconsciente (3).

También explica Cirlot que el ciclo como circunferencia:

[...] aparece en el Codex Marcianus (siglo II d. c.) con la leyenda griega Hen to Pan (El Uno, el Todo), lo cual explica su significación, concierne a todo sistema cíclico (unidad, multiplicidad, retorno a la unidad; - evolución, involución; nacimiento, - crecimiento, decrecimiento, muerte; - etc." Los alquimistas recogieron el símbolo gnóstico aludido aplicándolo al proceso de su opus simbólica del destino humano. Ahora bien, en virtud de su movimiento, tanto como de su forma, el giro circular tiene además la significación de algo que pone en juego, activa y vivifica todas las fuerzas establecidas a lo largo del proceso en cuestión, para incorporarlas a su marcha y, en consecuencia, - de los contrarios de la clase que fueran" (4).

Aunada a esta visión cíclica de los símbolos en cada cuento, se encuentran otra serie de símbolos que fortalecen esa visión cósmica del mundo y el hombre.

Los nombres que destacan en La plaga del crisantemo son de origen bíblico: Dalila, Lázaro, Timotea, Juan, Nicodemo,

---

3) Juan Eduardo Cirlot: op. cit. p. 39.

4) Ibidem, p. 136.



Pedro, Filón, Angel ; o bien religioso: San Francisco, Rosario, San Antonio; y se encuentran casi todos ellos en el primer cuento. Dos de las narraciones no citan nombre alguno, "No escondas tu cara" y "El Pinto"; la primera dominada por el "yo" de la 1ª persona y la segunda por el mote del personaje.

Tres de los cuentos tienen un solo personaje nombrado: Juan, Justino y Matauo; y los personajes de "Tenebrario" tienen nombres norteamericanos: Lippi, de ascendencia italiana, Carter y Horner.

La intención de nombrar a la mayoría de sus personajes con nombres bíblicos nos remite a la idea de origen y formación y a la unión de los opuestos, por ejemplo:

Filón: filosofía platónica-cristiana.

Nicodemo; Juan y Pedro: fariseos-cristianos.

Lázaro: muerte-vida.

Dalila es el nombre de la cabra diferente a todas, por negra, por huidiza, por fuerte, por pertenecer a la noche. Además de la visión de la mujer dominadora y de la pasión, se deja sentir en esta cabra la imagen del macho cabrío: diablo, como símbolo mágico-religioso.

Dalila representa a Graciela, con su pasión, apoyada en Nandina, la bruja celestina que ayuda a Mambasa (paráfrasis del nombre que se daba en Cuba a los que se oponían al gobierno español), quien es también el pirata Galsón (barco que transportaba el oro de México a España), contra Don Lucano (5).

5) Personaje que por lo de "fósforo" y "puñetas" suponemos un español vecindado en Cuba. El autor muestra en algunas ocasiones la presencia del lenguaje propio de España: "la soltó un...", "ensendió...", etc.

En cuanto a los colores, partiendo de la visión de los opuestos, podemos afirmar que el tono de las narraciones es un claro-oscuro; siempre se van a encontrar la luz, y la sombra.

El candil se enciende con las sombras de la noche y nunca aparece de día; la Dalila huye entre las sombras:

Con el ángelus se quedaba a la zaga y en las sombras se diluía como el arco iris en el cielo (p. 10).

Los cocuyos se apagaban, se perdían las mariposas y las luciérnagas de luz y de sombra... (p. 13).

En "Coyote 13", Juan vaquero es el errabundo en el desierto de día, pero en la noche, con la luna llena persigue al Coyote:

[...] sus contornos pelirrojos traslucían las luces últimas del ocaso - (p. 29).

En poco tiempo, cuando la luna subiera a su órbita exacta, el Coyote 13 se sentaría y alzaría su cuello de peludo collar para cantar su canción nocturna (p. 30).

El Pinto por el contrario se sintió protegido por la oscuridad y amenazado por la luz que mostraba sus máculas:

Era de noche, y lo aventaron al hueco oscuro de una celda. Y después, cerrada la puerta a su espalda, le cayeron las tinieblas en los hombros - (p. 38).

En la penumbra, para ellos luminosa,  
descubrirían que estaba pinto (p. 39).

"Tenebrario" se inicia con una bella descripción del amanecer:

Noche diáfana y ardiente de estío, -  
preñada de constelaciones que se encendieron en el duro vidrio traslúcido de los tragaluces. Ahora viene el día, pero es un sol raro éste que ama  
nece. Disco achatado y titánico, tras  
parente y encendido como un rubí ecuménico" (p. 45).

Y el despertar de los amantes y la ciudad: "[...] expulsa de la escalera a los enamorados, que apuraron las estre  
llas en el tejado, entre chimeneas negras y blancas camisas  
tendidas a las que pronto manchará un hollín fino, áspero y oscuro" (p. 46) (6).

Estos amantes que inician el cuento están también en con  
trapunto con los cursis amoríos de la señorita Carter y -  
Lippi, como la luz y la sombra:

- 
- 6) "Jung conceptúa la ciudad como símbolo de la madre y del principio femenino, mujer que cobija a sus moradores como hijos; por ello, las dos diosas madres, Rea y Cibele, como también las alegorías derivadas, llevan corona mural. En el Antiguo - Testamento se habla de las ciudades como de mujeres."  
Juan Eduardo Cirlot: op. cit. p. 138.

Y los amantes, en la escalera de incendio, entre tuestos de flores y botellas vacías, miran la calle silenciosa, adormecidos de amor (p. 45).

Cuando el aire se espesa, y llega el silencio, y cada uno finge no enterarse de lo que hace el otro, y los astros comienzan a empujarlos fatalmente hacia las oscuras y peligrosas - puertas prohibidas, aparece un ángel guardián, una radiante espada (p. 53).

La Hora crucial, del fin del mundo, es esperada en el - crepúsculo: "-¡Son las seis!" (p. 54).

"No escondas tu cara" es una narración que sucede a la - hora del crepúsculo: "Sucedió una tarde, a la hora en que - la visibilidad es peor, cuando luchan las luces del sol y - los faroles" (p. 71). "[...] venía la noche y esa nueva cara no tenía buen aspecto. Quise irme enseguida, salir a las avenidas alumbradas, ver la luz, [...]" (p. 73).

Cirlot comenta que el crepúsculo:

Tanto en el matutino como en el vespertino, corresponde a la escisión, a la grieta que une y separa a un tiempo los contrarios [...]. El crepúsculo se distingue, pues, por esa indeterminación y ambivalencia, que lo emparenta con la situación espacial del ahorcado y de lo suspendido, entre el cielo y la tierra. Respecto al crepúsculo vespertino, se identifica con Occidente (el lugar de la muerte) [...] - Hércules para llegar al jardín de las

Hespérides, pues, el lugar (y la hora) del ocaso, por ser el extremo terminal de un proceso (asimilable al signo zodiacal Piscis) es también el origen de un ciclo nuevo (7).

Inmersos en este claro-oscuro aparecen tres colores contiguamente, el amarillo, el verde y el rojo. Cirlot explica:

[...] el color amarillo-el color del sol que de tan lejos llega, surge de las tinieblas como mensajero de la luz y vuelve a desaparecer en la tenebrosidad-es el color de la intuición, es decir, de aquella función que, por decirlo así, ilumina instantáneamente los orígenes y tendencias de los acontecimientos; el rojo-el color de la sangre palpitante y del fuego-es el color de los sentidos vivos y ardientes: en cambio, el verde-el color de las plantas terrestres -perceptibles directamente-representa la función de transición y comunicación de los dos anteriores (8).

El amarillo está presente en la cinta que marca a la cabra Dalila: "En el cuello una cinta de seda amarilla [...]" (p. 10). En "El candil": "Porque él sólo veía un candil, la luz amarilla, serpentínea y biliosa de un candil, [...]" (p. 13). En los cigarrillos de Juan vaquero: "[...] con labios tenues y agrietados, permanentemente en ellos la colilla amarillenta, [...]" (p. 30). En las uñas de Lippi: "[...] con las uñas amarillentas

7) Juan Eduardo Cirlot, op. cit. p. 154.

8) Ibidem, p. 139.

de limón, [...] (p. 50). O bien en la luz del sol: "A veces, cuando brillaba mucho el sol y se sentía protegido con su coraza de oro, [...]" (p. 13).

Se puede interpretar como signo que anuncia acontecimientos, porque éstos se dan al iniciar los cuentos.

El rojo está ligado generalmente a la sangre, a excepción de las "bugambilias malvas y rojas" que rodean a Graciela - que significan la pasión y en "In Memoriam", el sexo: "-¿Ya probaste la sangre de gallo, Justinito?" (p. 64). En "Coyote 13" está más ligado a la sangre, como presencia de un símbolo: lo religioso-cristiano:

Había doce. Doce coyotes colgados de la cerca. Con las patas en cruz, tiesa la cola, inclinadas las cabezas - contra el pecho pudríanse las bestias en el sol del desierto. Pequeños, de piel rojiza, rezumantes los hocicos - de sangre seca y carbonienta, [...]" (p. 28).

Después: "Le pidió a Dios o al diablo Juan vaquero que le diera el Coyote 13, [...] imaginaba al Coyote 13 en cruz, sangrante, humillada la cabeza, vencido" (p. 29). Nos hace pensar en los doce apóstoles y Cristo.

En "Tenebrario" está presente en la paráfrasis que hace el autor del Apocalipsis de San Juan: "-Y fue hecho granizo y fuego, mezclado con sangre, y fueron arrojados a la tierra; y la tercera parte de los árboles fue quemada, y quemóse toda la hierba verde" (p. 56).

En "No escondas tu cara" está en la última lucha por en-

contrar la cara: "[...] jadeaba yo, y mis manos arañaban, - despellejaban, destrozaban las caretas innumerables, infinitas, húmedas de un líquido pegajoso, tibio, que me cubría - los dedos, que se metía en mis uñas" (p. 76) (9).

El verde aparece en "No escondas tu cara" en la primera máscara: "¡Qué horror! Una cara espantosa, una cara comida de putrefacción, una mueca terrible de cadáver verdeante, - [...]" (p. 71). En "In Memoriam" como ironía: "-¡Viejo rabo verde tan resbaloso!" (p. 60). En "El candil", en la botella de ron de "Pedro Botero": "Era un cabito de ebo metido en el cuello de una botella verde" (p. 21). En boca de la bruja, claramente como medio de transición entre el rojo y el negro: "-No é un corasón rojo, ni é un corasón negro. É un corasón verde [...]" (p. 14). Y con más intención de dicha transición en el "sapo verdigris" (10).

Del color pasamos a la ausencia de color en "El Pinto" y "La plaga del crisantemo" que en el primero es su marca distintiva que lava en las aguas del mar, porque el agua:

- 
- 9) Fragmento que nos recuerda a Poe ("La máscara de la muerte roja"), Este despedazar la cara se puede interpretar como: "- [...]" el sentido del sacrificio no es otro que ese movimiento creador y destructor, sistole y diástole de la realidad, en lo que coinciden actuales teorías cosmológicas" (Juan Eduardo Cirlot, op. cit. p. 169).
- 10) Nótese que el color verde lo usa el autor en palabras compuestas: "verdeante, raboverde, verdigris", que es una constante formal del estilo del autor, no sólo en este color, por ejemplo: "malhumorada, azulgris, cabeciduros, plumilampiños", etc. Como también el proceso de integración del habla española a la americana (ceceo) en: "ensendío, corasón", etc. Los colores malva y violeta se identifican con el crepúsculo, la ambivalencia y el estado de transición o circunstancia límite de los personajes.

[...] se considera a este elemento como el mantenedor de la vida que circula a través de toda la naturaleza en forma de lluvia, sabia, leche, sangre. Ilimitadas e inmortales, las aguas son el principio y fin de todas las cosas de la tierra. Dentro de su aparente carencia de forma, se distinguen, ya en las culturas antiguas, las 'aguas superiores' de las 'inferiores'. Las primeras corresponden a las posibilidades aún virtuales de la creación, mientras las segundas conciernen a lo ya determinado [...]. En el plano cósmico, a la inmersión corresponde el diluvio, la gran entrega de las formas a la fluencia que las deshace para dejar en libertad los elementos con que producir nuevos estados cósmicos" (11).

Además está loco: "Cuando lo normativo y consciente aparece como enfermo o perverso, para obtener lo benévolo y salutífero, habrá que utilizar lo peligroso, inconsciente y anormal" (12).

En el segundo es lo anodino, la apatía: "Pero el mal no piensa en negros, ni en amarillos, ni en rojos, ni en blancos. La plaga no piensa; la plaga odia, sencillamente detesta todos los colores, [...]" (p. 86).

La ausencia de color le quita a las cosas lo que percibimos por los sentidos, entonces al despojar los objetos de cualidades sensibles a las que estamos acostumbrados, nos los hace extraños, hasta desaparecerlos.

---

11) Juan Eduardo Cirlot, op. cit. p. 70.

12) Ibidem, p. 269.



Rodeando los colores aparecen los olores con dos características principales: lo desagradable y el goce de la vida frente a la muerte en el olor a nardo. En "El candil" el "mundo se llena de olor a nardo" cada vez que se prende el candil, es el disfrutar de la pasión ante la presencia (en el olor) de la muerte: la fugacidad.

Los olores desagradables aparecen también ligados a la muerte: "carne muerta, pestilente" en "Coyote 13"; a "orines y sumidero" en "In Memoriam", no ante una muerte real sino espiritual, al igual que en "El pinto".

Hay un olor que merece mención y está ligado al sexo: la vainilla, que aparece en las sábanas de "El candil" y en el pastel de "Tenebrario"; en el primero se cumple la relación sexual, de ahí que aparezca este olor en las sábanas, en el otro se queda en el horno.

En cuanto a las flores, además de la mención de las bugambilias y los nardos, solo aparecen los crisantemos, por un lado provocadores de la plaga mortal para la humanidad y por otro los únicos que son amados. El símbolo de la flor por su naturaleza o esencia (no por su forma), como lo plantea Souto, se interpreta como la fugacidad de las cosas. La elección del crisantemo indica también la presencia de lo exótico del mundo Oriental en contrapunto con el Occidental.

Los animales aparecen siempre en un paralelismo con los hombres: Coyote-Juan, Dalila-Graciela, sapo y pollo-Nandina, Justino-gallo, ratas-humanidad.

Esta relación es primitiva e inherente al hombre:

[...] mientras el hombre es un ser -

equivoco (enmascarado) el animal es univoco, posee cualidades positivas o negativas constantes, que permiten adjudicarlo a un modo esencial de manifestación cósmica. Como determinación más generalizada, los animales, en su grado de complejidad y evolución biológica, - desde el insecto y el reptil al mamífero, expresan la jerarquía de los instintos. (13).

Según Jung, 'el animal representa la - psique no humana, lo infrahumano instintivo, así como el lado psíquico inconciente'. La primitividad del animal indica la profundidad del estrato. La multiplicidad, como en todos los casos, empeora y primitiviza aún más el símbolo" (14).

En el caso del sapo-Nandina, es muy clara la transformación:

Al sapo, oho saltón;  
ni le mires, ni le toques:  
de la noche a la mañana,  
será tu cara un verrugón" (p. 12).

Rosario, "la mulata más deseada de Luyanó", queda con su - cara corroída por el vitriolo y se transforma en bruja con poderes psíquicos (que nos remiten a las danzas africanas, al Vudú).

Esta transformación se presenta en el símbolo de la más-cara:

---

13) Juan Eduardo Cirlot, op. cit. p. 85.

14) Ibidem, p. 88.

Todas las transformaciones tienen algo de profundamente misterioso y de vergonzoso a la vez, puesto que lo equívoco y ambiguo se produce en el momento en que algo se modifica lo bastante para ser - ya 'otra cosa', pero aún sigue siendo - lo que era. Por ello, las metamorfosis tienen que ocultarse; de ahí la máscara. La ocultación tiende a la transfiguración, a facilitar el traspaso de lo que se es a lo que se quiere ser; éste es - su carácter mágico, tan presente en la máscara teatral griega como en la máscara religiosa africana u oceánica (15).

Los números que aparecen en este texto son el 7 y el 13, según Cirlot el siete simboliza un:

Orden completo, periodo, ciclo; está - compuesto por la unión del ternario y - el cuaternario, por lo que se le atribuye excepcional valor. Corresponde a - las siete direcciones del espacio (las seis existentes más el centro). Corresponde a la estrella de las siete puntas, a la conexión del cuadrado y el triángulo, por superposición de éste (cielo sobre la tierra) o por inscripción en su interior. Gama esencial de los sonidos, de los colores y de las esferas planetarias. Número de los planetas y sus deidades, de los pecados capitales y de sus - oponentes. Corresponde a la cruz tridimensional. Símbolo del dolor (16).

---

15) Juan Eduardo Cirlot, op. cit. p. 287.

16) Ibidem, p. 315.

"Y el trece: "Muerte y nacimiento, cambio y reanudación tras el final. Por esto marcado característicamente con un valor ad--verso" (17).

Según esta interpretación coincide con el uso del siete en "Tenebrario":

Sólo aparece en la bocacalle una barredora enorme, que avanza lenta, pesada, barriendo la vía con sus grandes cepillos giratorios. Viene con los faroles encendidos, un siete negro en la carrocería de color amarillo [...] (p. 46).

[...] la Gran Sierpe de Siete Coronas y Siete Cabezas" (p. 48).

"¿Cómo creer que sería testigo de la - apertura de los Siete Sellos?" (p. 52).

Y del trece en "Coyote 13"; además del propio título y - del número del coyote perseguido: "Trece horas de caballo, a la zaga del ganado fantasma; trece horas de jinetear la - llanura, guiándose por el sol; trece horas de cuero, de polvo y de sudor" (p. 27).

Además podemos considerar simbólicos algunos rasgos recurrentes de los cuentos:

El frío constante de Justino como lastre o vacío de su - espíritu, que le seca y encorva, y que se muestra al exterior en el billete de cinco pesos: "Porque tiene mucho frío Justino, un frío constante, arraigado en él, un frío que le nace en las entrañas, un frío de años" (p. 60).

---

17) Juan Eduardo Cirlot, op. cit. p. 316.

El desierto es otro símbolo de origen religioso que - -

Cirlot define:

Los profetas bíblicos, no cesaban de -  
 presentar su religión como la más pura  
 de Israel 'cuando vivía en el desierto'.  
 Esto confirma el valor específico del -  
 desierto como lugar propicio a la reve-  
 lación divina, por lo cual se ha escri-  
 to 'el monoteísmo es la religión del de-  
 sierto'. Ello es la causa de que, en -  
 cuanto paisaje en cierto modo negativo,  
 el desierto es el 'dominio de la abstrac-  
 ción', que se haya fuera del campo vital  
 y existencial, abierto sólo a la trascen-  
 dencia. Además, el desierto es el reino  
 del sol, no en su aspecto de creador de  
 energías sobre la tierra, sino como puro  
 fulgor celeste, cegador en su manifesta-  
 ción [...] En cambio, la sequedad ardien-  
 te es el clima por excelencia de la espí-  
 ritualidad pura y ascética, de la consun-  
 ción del cuerpo para la salvación del al-  
 ma' (18).

Concuerda con la visión de ascetismo de Juan vaquero: -

"Juan vaquero tenía mucho de bestia y de anacoreta" (p. 31).

El zodiaco presenta dos características: la presencia v<sup>á</sup>  
 lida de estos signos y la charlatanería de que es objeto.  
 En el primer caso aparece en "El candil": "[...] escorpio-  
 nes de cuatro colas que apuntan a Naciente y a Poniente, al  
 Norte y al SÚ: [...] (p. 14). En el "Coyote 13": "[...] nacía

---

18) Juan Eduardo Cirlot, op. cit. pp. 168 y 169.

Venus cintilante en una esquina sombría del cielo" (p. 27).  
 "Se oscurecía el cielo; brotaba lejano y tembloroso el zodiaco, [...]" (p. 28). "[...] alargadas por la luz violácea de Véspero, [...]" (p. 29).

En el segundo caso en "Tenebrario":

[...] fundó la Iglesia de la Luz Omni presente, ahí están también la eclíptica, las órbitas planetarias, las excentricidades de Plutón. Ahí Sagitario, - el oscuro satélite del Cisne y el azufroso Júpiter. Ahí Libra, y Cáncer, y Escorpión, [...]" (p. 48).

[...] de muebles románticos y gran refrigerador de esmalte blanco, al pie - del cual dormita Amón, ve nimbado de - un halo luminoso al oscuro Reverendo - Chase: [...]" (p. 55).

Cirlot afirma en relación al zodiaco:

"El simbolismo zodiacal es la manifestación perfecta de la estructura cósmica. La relación del destino con el proceso mencionado es abordada por las figuras del legendario Tarot, del cual, si pueden discutirse, no cabe desdeñar la suma de conocimientos simbólicos que presidió el origen de todas y cada una de sus láminas, con imágenes que precisaban los casos, estadios, peligros y aberturas al infinito que el hombre halla en su existencia.

Los grandes temas de la muerte y la resurrección, relacionados con la idea - de ciclo, de involución (progresiva ma

terialización) y evolución (espiritualización, retorno al origen), inspiraron mitos y símbolos. El esfuerzo por conquistar la verdad y el centro espiritual aparecen en forma de luchas y trabajos, (...) (19).

Podemos concluir que los símbolos manifiestan en estas narraciones una visión mágica del mundo inherente al hombre: los colores, el mar, el desierto, etc., que nos descubren la idea del sexo y la religión que están veladas en el asunto, pero que saltan en los significados de los símbolos, con la preocupación de la fugacidad y relatividad del mundo, del hombre y su existencia, preocupación por el principio y fin, por la universalidad. El autor expresa su preocupación y crítica por la humanidad; no es localista, no hay rencor por su situación histórica personal, sino un cuestionamiento general al hombre.

Muestra por un lado al hombre carente de fe en algo, física y mentalmente degenerado, incapaz de sostener una visión ante el misterio de la vida y del universo, esto envilece su ser y se entrega al azar, al destino, a las prácticas supersticiosas, se vuelve servil.

Y por otro lado muestra al hombre rodeado de elementos mágicos que encuentran fuerza en la soledad, donde se transforma, se hace o rehace. En el hombre se hace el mundo, se ordena, se ilumina, y las cosas adquieren significación, el universo y el ser tienen sentido dentro del misterio, aceptamos la vida con sus contrasentidos, con sus contradicciones, con sus opuestos, que tendrán valor para cada individuo en particular porque cada vida tiene su punto de vista sobre el universo. Esta es su visión cósmica.

---

19) Juan Eduardo Cirlot, op. cit. p. 57.

## D) El narrador

En los cuentos existe un narrador omnisciente, que cuenta en tercera persona del singular, con la característica - notoria de ser un narrador no participante, más parece ser un espectador que domina desde fuera el relato descrito: - "Casó Justino con la hija de un carpintero. Un hombre viejo, moreno, de grandes bigotes blancos que le amarillaban en las puntas. Se pasaba la vida en el taller, y aserraba, cepillaba, barnizaba incesantemente" (p. 63).

El narrador se aleja tanto del relato que en algunas descripciones ni siquiera aparece esa tercera persona, pasa a un tono impersonal, bellamente descrito, pero fuera de él, como si el que describe contemplara desde fuera ese paisaje:

"Cuando los amantes, enlazados por la cintura, bajan de la azotea, ya se - llena el mundo de arrebol. Han pasado la noche en vela. Noche diáfana y ardiente de estío, preñada de constelaciones que se encendieron en el duro vidrio traslúcido de los tragaluces. Ahora viene el día, pero es un sol raro éste que amanece. Disco achatado y titánico, transparente y encendido como un rubí ecuménico. Habiendo asomado lento en el horizonte, erizado de rascacielos cuyas cúpulas metálicas - relumbran, asciende el cenit, más imponente que otras veces su trayectoria, casi definitiva. Y en millares - de ventanas estrechas, en sus marcos de aluminio y de cromo, se reflejan -



dispersos millares de círculos sangrientos (p. 45).

Debido a ese tono impersonal, el lector en muchas de las descripciones se siente también como un espectador, no participante, y lector, y narrador, se aleja de ese mundo expuesto. El narrador, así oculto, cuenta hábilmente la historia.

Nuestro relator en otras ocasiones hace apreciaciones y juzga situaciones, con la perspectiva temporal que le concede su calidad de narrador, por ejemplo:

Se le reseco la grasa en las caderas, le colgaron los senos arrugados en la tabla yerma del pecho, se le achicó la vista en sus ojos inocentes y violetas, pero creció en ella la fe. Fue paciente, hábil y bondadosa; amiga del prójimo, enamorada de los niños, los perros, y los viejos, pacifista, miembro de la Liga Antialcohólica, de la Sociedad Protectora de Animales, de los Amigos de los Huérfanos, de Patria y Orden. - Y esperaba, esperaba porque, tarde o temprano, llegaría el Día, la Hora. [...]

(p. 46).

O bien:

[...] se retuerce de placer al verle la cara demudada, los dedos temblorosos que apenas pueden sostener la aguja, los arreboles que afluyen en sus mejillas, los ojitos negros y húmedos

que parecen gritarle compasión, terror, remordimiento, dolores sin fin, humillaciones insufribles. Si alguna vez hubiera descubierto rebeldía en ellos, o simple enojo, o sencilla impaciencia, quizá la hubiera matado. Pero encuentra en ellos lo que busca, y le agrada, le produce un deleite profundo saborear su agonía. Y tranquilo, en paz consigo mismo y el mundo, repite dulcemente: [...] (p. 62).

Muestra un panorama desplegado ante sus ojos, pero es tan rico en elementos que fácilmente podemos perder el camino para desentrañarlo, como si ésta fuera la intención primordial del escritor: estar allí y no estar allí; que se camuflagease. Quizá de esto se derive el ambiente seco, un tanto como, "en ausencia", en el que sumerge sus propios cuentos: "El hombre, errabundo en las inmensas soledades, perdía el sentido de la vida; se le secaba el alma como una avellana; se le mineralizaba la piel, y después el corazón" (p. 27).

Esto nos indica que el autor se siente "desterrado" de los propios mundos que crea; ésta es una característica propia de la generación de los escritores "fronterizos", porque en ellos, más que en las dos generaciones anteriores de transterrados, hay una permanente crisis de fe en el mundo, por la ambigüedad que tienen de la guerra y del destierro (que no vivieron conscientemente, que no decidieron), y el problema de meterse en un mundo y en una sociedad nueva que no conocen o que tardan en asimilar: "Muy pronto cundió la

noticia, y con ella la sorpresa, la curiosidad y el miedo. Los vecinos rodeaban absortos la casa de Matsuo, pero éste, profundamente entristecido, se encerró en un mutismo fatalista" (p. 82).

Esta constante de escribir "a distancia", evidente en el narrador de los cuentos de Souto, es consecuente de su visión de mundo, que tiene que ver con la angustia, que el escritor desterrado manifiesta, sin decirlo textualmente, que toda emigración crea una amargura, y que para el artista, - precisamente por serlo, es doble, primero por conocer la - destrucción de los ideales de sus antepasados que le hacen concebir su patria aniquilada; y el destierro, aunque fuera de su albedrío, significa una separación, un cambio penoso y un ajustamiento difícil a una nueva tierra; que provoca a la larga un cambio doloroso; y segundo por ser, como artista, un hombre más consciente y sensible de su circunstancia: ser diferente (social y existencialmente) y eso lo aísla.

De este dolor, de esta angustia, el relator, a pesar suyo, participa al lector, presentando en casi todos los cuentos un sólo personaje (el Pinto, el vaquero Juan, Justino), junto al narrador, y éste suma al lector como espectador, que es receptor de esa sensibilidad tácita, pero inmanente a la narración: "Aunque no se lo dijeran con palabras, él se sabía distinto. Para ellos era el pinto, y su soledad se hizo más intensa de día en día, más íntima y desesperante" (p. 37).

De esta manera, el narrador es el desterrado que contempla, el personaje el que manifiesta la angustia, y el lector el que se hace partícipe de ambos.

La preocupación de los escritores transterrados: ¿para quién escribo?, la plantea Souto a través del narrador. Para este fin ubica al narrador en un tono universal sin tiempo y sin espacio. En ninguno de los siete cuentos nos dice concretamente ni donde, ni cuando acontece la historia, es universal e intemporal: en un desierto, en un pueblo, en toda la tierra, en cualquier momento (1):

Hasta donde alcanzara el poder de los ojos, veíase cielo y tierra, fundidos en el horizonte, en la línea sangrienta del crepúsculo. A esa hora, las piedras candentes del desierto devolvían al espacio las radiaciones diurnas; alargábanse hasta el infinito las sombras de las nopaleras cenicientas" (p. 27).

La necesidad de escribir, ¿para quién? no lo sabe, lo único que quiere es que sus palabras permanezcan, no se pierdan: "Habría querido volcar años de soliloquio, hablar y hablar con estos desconocidos que le apretaban. Sólo dijo monosílabos. Temía volver a la soledad, esa soledad donde él creía perder su corazón" (p. 39).

---

1) Esta universalidad de los cuentos se explica a dos niveles: por su circunstancia histórica ("nepantla") que lo convierte en habitante del mundo, más que de un determinado lugar (recuérdense las palabras de Matesanz al respecto). Y por su formación, desde muy joven, sobre literatura universal (confróntese los prólogos escritos en el índice bibliográfico del autor).

La imagen del narrador flotando se manifiesta en sus personajes. Solos, sin ninguna conexión con otros seres huma--nos, como el Pinto y el vaquero Juan, que parece que están buscando una conexión con el resto de la humanidad, un pun--to de apoyo, un propósito para su existencia: "Retumbó el -sonido en las inmensas soledades y el coyote, agitados sus costados como un fuelle, permaneció vivo en el yerbazal. El hombre lo contempló, le dijo unas palabras y fue a buscar -agua" (p. 32).

Souto crea una imagen doble, propia de los escritores --transterrados, pero también propia de los escritores contem--poráneos: un mundo real pero también mágico, a través del -cual el relator critica:

Los industriales se protegían unos a otros. Se celebraban juntas muy fre--cuentemente.

-Se me ocurre que podríamos fabricar caramelos con sabor a rojo, azul, ama--rillo, verde, violeta...

-¡Una idea excelente, señor Smith! -  
(p. 89).

El narrador de "El candil" tiene una característica dife--rente, aunque cumple con lo anteriormente señalado, se mani--fiesta en él la visión interior y mágica del mundo del niño (el negrito Nicodemo). Este personaje participa más en el -cuento y en su propia visión de mundo. Es la narración que

tiene más diálogos que descripciones (2). Souto logra transportarnos al mundo mágico de ese niño, que es niño hasta el final, no se siente postizo, no es un niño maduro que contempla su niñez desde lejos, sino que la vive en el momento de los acontecimientos (3):

El negrito Nicodemo corrió hasta el fondo del jardín y allí, con los codos apoyados en la tapia, se quedó mirando al candil que le espantaba.

El candil se encendía todas las noches en la casa vieja.

Hacia lustros que nadie habitaba la casa de enfrente, carcomida y olvidada. El polvo y el viento entraban por las ventanas sin postigos y producían músicas ultraterrestres y terribles. En el huerto crecían plantas salvajes y malas yerbas. Y por la noche salían falanges de alimañas.

Nicodemo lo sabía (p. 12).

Nicodemo piensa, actúa y habla como niño, está sólo con

- 
- 2) Confróntese pp. 14, 15 y 16 de La plaga del crisantemo, con el resto del libro. Son las únicas páginas donde el narrador deja más libres a sus personajes.
- 3) Algunos de los cuentos de esta colección los escribió -- siendo muy joven.

su imaginación, con su yo interno que le da valor a su vida; como explica Rilke:

Estar en soledad como lo estaba uno de niño cuando las personas mayores iban y venían enredadas en cosas que si aparecían importantes y grandes - era porque esos mayores tenían el - aire tan atareado y porque nada se - comprendía de su hacer.

Y un día cuando se advierte que sus ocupaciones son miserables, yertas sus profesiones, y que ya no están vinculadas con la vida, ¿por qué no - continuar igual que un niño, mirán-dolas como algo extraño, desde el - fondo del mundo propio, desde el ám-bito de la soledad propia, que es - también trabajo y jerarquía y ofi--cio? ¿Por qué empeñarse en trocar - en hurañía y desprecio la sabia in-comprensión de un niño, puesto que no comprender es estar sólo, y que hurañía y desprecio significan par-ticipación en aquello de que uno - quiere apartarse por estos medios?" (4).

Quizá este cuento tenga remembranzas infantiles del au--tor, porque además está situado en un pueblo americano, po-dríamos suponer que cerca de una costa, porque el lenguaje

---

4) Rainer María Rilke: Cartas a un joven poeta, p. 76.

es propio de estos lugares (5):

-¡Pero Ñandina, te digo que otra vé se me escapó la chiva negra!-repetía el negrito, mirando las plumas sombras que le quitaba la cocinera a un pollo brujo.

-¡Déhala bobera, déhala Nicodemo!

-¡Pero Ñandina...!

-¡La Dalila é de la noche, Nicodemo!

¡La Dalila é de la noche!

Ñandina, la vieja Ñandina, que tenía la cara corroída. [...] Del lupanar -barato se marchó a un bohío de Alacra nes, y cuando volvió ya era vieja. -Ñandina, la vieja Ñandina, llevaba -muchos años con el amo. Ahora era vieja Ñandina, vieja y gorda, y tenía la cara comída de vitriolo (p. 10).

Este lenguaje nos muestra el ajuste al nuevo mundo americano, con su paisaje, con sus supersticiones, con su visión de mundo (6):

Compraba los pollos vivos en el merca do. Unos pollos plumilampiños, flacos y grises.

Les quitaba la cabeza de un hachazo y después comenzaba a descañonarlos len

---

5) Arturo Souto vivió en Cuba durante su infancia.

6) Se nota la influencia postmodernista en la descripción de paisajes, que por nuevos a sus ojos, se convierten en exóticos;- su ubicación al nuevo medio que le rodea.



tamente en su regazo.

Tenían piojitos de pizarra y había que lavarlos con agua caliente. Más tarde se los comía el amo en el gran comedor de cedro, y los frágiles huesos iban a caer en la panza del gato Filón.

Pero el negrito Nicodemo sabía que Nandina guardaba las plumas negras y plomizas. La veía horrorizado en la cocina (p. 11).

En el cuento "In Memoriam" encontramos el uso del lenguaje ya específicamente mexicano: el diminutivo: "viejita, morenita, Justinito, mamacita, etc."; además de la magnífica descripción del burócrata "de medio pelo", muy prolífico en nuestra ciudad:

Justinino es un modesto empleado de tribunales. Chaparrito y enteco, miope, -casoso, lleva siempre la garganta ceñida por una mascada de lana, sucia, -grasienta, resobada. Aun en primavera no abandona su bufanda que le protege de los malos aires, ni su vieja estilografía alemana, colocada encima de la oreja.

Justinino habla quedito, muy despacio, -cortésmente, a veces demasiado. Engula su vocecilla y pone ribetes retóricos en su discurso, frases aprendidas en -los cancioneros, en la oratoria política. Dice Justinino que pasó por la Revolución, cuenta de generales, de alargadas y escaramuzas, de grandes batallas en el norte, pero se sospecha que no -

fue nunca sino lo que hoy: un tinterillo, un tragatintas pobre y cincuen--  
ton (p. 59).

El narrador en "La plaga del crisantemo", a pesar de la carga ideológica llena de ironía, sátira y burla de la humanidad, cuando se refiere a Matsuo, el viejo jardinero, adopta un tono diferente a los demás personajes, es benevolente, "Cuando el anciano y honorable Matsuo fue a dar los buenos días a sus amados crisantemos, los examinó, como todas las mañanas, uno a uno, desde los tallos tiernos hasta las corolas, pétalos, limbo y envés de las hojas" (p. 79).

El narrador nos hace notar cómo la humanidad no repara - en los viejos, que los ve como seres sin valor humano, los hace a un lado (a Matsuo lo ubica junto a un joven jardinero). Esta idea es más notable todavía, porque es el único - cuento donde encontramos la palabra amor (7). Matsuo es el único de sus personajes con capacidad de amar: "Era una mutilación dolorosa, pero necesaria para evitar que la enfermedad contaminase, en la tibia, densa y perfumada atmósfera del invernadero, todos los otros crisantemos, a los que debía cuidar como las niñas de sus ojos" (p. 79).

El cuento "No escondas tu cara" es el único donde el narrador habla en primera persona del singular. Esta técnica hace que el lector se meta en el mundo del personaje inme--

---

7) Cabe señalar que de los filósofos transterrados, sólo uno dedicó un libro al amor: Joaquín Xirau, Amor y mundo (1940).

El amor, apenas mencionado en los cuentos de Souto, se manifiesta hacia las cosas, plantas o animales, no a los seres humanos.

diatamente (porque es una narración en 1ª persona). El lector se convierte en el yo del cuento, sobre todo porque tiene un tono cotidiano en el diálogo y convencional en la descripción:

-¡No! ¡No quiero ninguna! ¿Cómo diablos tengo que decírselo?

-¡Váyase, déjeme en paz! (p. 72).

"Sucedió una tarde, a la hora en que la visibilidad es peor, cuando luchan las luces del sol y los faroles. Paseaba yo muy tranquilo por los barrios bajos, por esos barrios donde hay casas de empeño, teatrillos indecentes, mercados de ladrones y ventanas con flores y canarios" (71).

De este yo se desprende la unidad que forman: narrador-lector:

-¡No! -grité- ¡No te vayas, quiero ver tu cara, tu verdadera cara!

El hombre decía que no tenía cara. Eso era imposible. Quiso escaparse, pero le seguí, le acorralé en un callejón ciego y oscuro. Allí quise quitarle las máscaras, todas ellas, llegar a su rostro, su verdadero rostro. Era increíble. No acababa nunca de arrancar cartitas de goma o plástico, muy semejantes a la piel humana. El se resistía, pero yo, cada vez más enervado, lo tumbé en el suelo sucio. A horcajadas en su pecho, le arañaba el rostro, gritándole: -¡Tu cara, quiero ver tu cara! (p. 75).

Desde luego que este cambio de narrador-espectador, a narrador directo, no es gratuito, tiene relación con el proceso activo del poder ejercido por la imaginación, hay una identificación inmediata en ese yo (cuando se topa el lector con ella llama la atención por la narración tan diferente a los demás cuentos). Souto utiliza con gran dominio la primera persona, el narrador; nos muestra que él (yo) tiene problemas para distinguir lo aparente de lo real; lo inconsciente de la realidad y nos convence porque nos inmiscuye.

Este narrador omnisciente: espectador, "a distancia", infantil, o dentro de la 1ª persona, lleva la carga semántica de sus cuentos, con la descripción, la crítica, las observaciones, etc. (El diálogo pasa a segundo término, que no por eso deja de ser importante). Es la manera en que el autor proyecta la soledad del hombre contemporáneo (8), ausente del diálogo, de comunicación, se encierra en sí mismo, se aísla; a esta soledad dedicaremos nuestro último capítulo.

---

8) Esta preocupación por la falta de diálogo, de comunicación, del hombre contemporáneo se presenta ya en la Generación del 98 ("La nivola" de Unamuno), pero con características formales diferentes: mucho diálogo y poca descripción; que va a llegar a su máximo exceso en la novela española contemporánea con El Jarama de Rafael Sánchez Ferlosio (1961), novela (de casi 400 páginas) escrita básicamente con diálogos.

## E) La soledad

Hay sólo una soledad, y es grande, y no es fácil de llevar; y a casi todos les sobrevienen horas que - trocarían gustosos por alguna comunicación [...]. Pero tal vez sean - éstas, precisamente, las horas en que crece la soledad, pues su crecimiento es doloroso [...].

(Rainer María Rilke: Cartas a - joven poeta, p. 75).

El tema de la soledad mereció estudio específico porque lo consideramos importante para nuestro análisis porque es a partir de ésta que el escritor introduce los temas que ya hemos señalado en capítulos anteriores: la magia, la realidad, las clases sociales, etc. Nos sirve también para encontrar las características propias de su estilo, algunas antes mencionadas: el uso de adjetivos, imágenes, símbolos, - etc.

La soledad se explica también en La plaga del crisantemo por formar parte de la literatura de los transterrados, quienes, como ya hemos mencionado, le dan al realismo crítico - características introspectivas y a la necesidad de explicar se a sí mismos, una búsqueda de identidad, sumando a estos la preocupación de saber para quién escriben.

Encadenando todas estas preocupaciones generacionales - (1), Souto entra, al igual que muchos de sus contemporáneos.

---

1) Hemos encontrado influencias literarias del 98: Unamuno, Valle In clán; Postmodernistas, y del cuento moderno: Poe, Maupassant.

en un proceso dialéctico de explicación del mundo y de sí mismo para tomar conciencia de ¿quién es?, ¿qué hace? y ¿para qué? Y el camino de ese proceso es la soledad, una soledad interior, en donde se encuentra realmente el hombre, a veces felizmente, a veces no (las más), en forma pesimista, hasta rayar en no encontrarse y transformar esa soledad en vacío; como citan las palabras de Rilke.

Es en la soledad donde Souto da cabida a su visión de mundo, de ahí se desprende su visión del mundo interior (introspección) y sus manifestaciones al mundo exterior (como consecuencia de esa introspección).

Es en la soledad donde casi todos sus personajes encuentran su verdadera identidad, cada uno en forma diferente, unos para darse cuenta felizmente de esa realidad que les circunda, que aflora en su conciencia, aunque haya estado ahí desde siempre. Pensemos por ejemplo en el negrito Nicodemo, que en sus horas de soledad contempla el candil:

[...] el negrito Nicodemo se acercaba a la casa vieja y quería descubrir el misterio al través de la tapia en mohecida. [...]

Y Nicodemo no podía apartar la vista de ese candil mágico que se encendía y apagaba solo, noche a noche, a la misma hora, [...]

Una hora, quizá más, vivía la luz, y después moría y se desintegraba en la sombra negra. [...]

Porque él sólo veía un candil, la luz amarilla, serpentínea y biliosa de un candil, noche a noche, mes a mes... (p. 13).

En su interior piensa, imagina la significación de esa luz, recrea las palabras de Ñandina o Doñ Lucanor, hasta que un día descubre sorpresivamente la identidad del candil, y con ella la verdad: "Se alegró mucho Nicodemo y soltó la carcajada, porque todo, todo lo que le había contado la vieja Ñandina era mentira, mentira" (p. 22).

La soledad de los personajes en todas las narraciones del texto es física e interior por lo que se convierte en una soledad inmensa, que el autor crea por diferentes medios, en el caso de "Tenebrario", es a través de las imágenes que rodean a los personajes. La primera imagen que da es una ciudad vacía:

Hoy no traerá el viento el desgarrón agudo de las sirenas fabriles, ni los pitazos de las lejanas locomotoras trepidantes, ni los motores de los grandes remolques que día con día entran a los mercados abigarrados. Sólo aparece en la bocacalle una barredora enorme, que avanza lenta, pesada, barriendo la vía con sus grandes cepillos giratorios (p. 46).

La soledad en este cuento raya en el vacío, los tres personajes son hipócritas y absurdos, llenos de una preocupación por el fin del mundo, en la que encuentra sentido a su vida mediocre y falsa, que no es más que una convicción en una institución ilusionada, que les sirve de escudo para esconder su miedo exagerado de conocerse a sí mismos. Mientras esperan el fin del mundo, la señorita Carter coci

na un pastel, el profesor Lippi la acosa morbosamente y el señor Horner vomita:

Sí, pronto llegará la Hora, pero ya el pastel esparce un olorcillo apetitoso que llega hasta el recibidor. La señorita Carter ha soñado demasiado; se apresura a sacarlo del horno y en ese momento suena el timbre (p. 48).  
¿Cómo pensar que este día, tan cálido, tan luminoso, sobrevengan las tinieblas, el fuego y el granizo? ¡Yo, miserable, ignorante, aquí, esperando la Hora! -Y el profesor Lippi, exhausto, guarda silencio, se acerca, inclina la cabeza, abisma sus ojos en los ojos violetas de la señorita Carter, alarga la mano, acaricia delicadamente la rodilla desnuda y regárdeta (p. 52).  
[... ] y el señor Horner gimotea en el sofá. Un tic nervioso lo sacude ahora de pies a cabeza. Se limpia la nariz, los ojos, pero al mirar el reloj, lanza un gemido gutural y cae como un plomo, vomitando en la alfombra china de color gris perla (p. 54).

Estas imágenes literarias nos dan la impresión de la vida absurda de estos seres vacíos que llenan su vida cursi, llena de tabúes, sin sentido, sólo llenando huecos de realidades tangibles como cocinar o vomitarse, pero con la finalidad de no encontrarse nunca a sí mismos.

La soledad en "In Memoriam" es también inmensa, pero ésta le da explicación o significación a las manifestaciones



ante el mundo.

Justino, el personaje central, por no decir casi Único - del cuento, urde en un momento de quietud, de introspección, su inagotable venganza, sucia y rastrera como él, que lo - lanza a su desmedida soledad, a la soledad del desamor.

Justino es un hombre atado por la miseria, por la humi-- llación, por los complejos, por la insatisfacción, y actúa recíprocamente con los demás, aislándose en la cobardía, en las bajezas, formando un círculo vicioso.

Souto logra la visión de este personaje en su soledad a través de dos imágenes y una carga de adjetivos: Justino es: "enteco, miope, casoso, tinterillo, tragatintas, pobre, - respetuoso con sus superiores, pero altanero con los pobres diablos, le gustan los diminutivos, se encoge, disminuye de tamaño, su mirar es esquivo, humillado, confuso, bierático, inviolable, amenazador, repugnante, obsceno, piensa cosas - terribles, le comieron el orgullo, él devoró el de su mujer, le gusta ser humillado por los grandes, humillar a los pe- queños, de orgullo lacayuno, etc."

Primera imagen: "Desde entonces le entró a Justi- no ese frío perenne que le anida en - los huesos. Se sentó en una silla, un- dió la cabeza en las manos, y empezó a pensar en medio de la más completa oscuridad. Podía oír la respiración - entrecortada de su mujer, la charla - de las comadres, los gritos tardíos - de los niños en la privada. Oía a - orines, a sumidero, a frijoles quema- dos. Y él se sintió abrumado de peque-

ñez, de humillación de rencores insaciables. Lo primero que se le ocurrió fue sacar la pistola herrumbrosa y dejarlos tendidos.

-¿Y con eso qué gana? -se dijo, y lo pensó mejor, tuvo ideas que le serenaron, le alegraron incluso. Se levantó un poco más encogido, pero muy asosegado, muy dueño de sí (p. 65).

Segunda imagen: A Justino le gusta mucho recibir visitas. Y los amigos, los conocidos - que llegan a su casa, lo primero que - preguntan es:

-¿Y esto, Justino, es de buena suerte? Y Justino, bufanda al cuello, enrojecida la nariz, frotándose las manos sonríe:

-Que mi esposa le cuente, señor licenciado' (p. 67).

La incomunicación es otra variante de la presencia de la soledad. En "No escondas tu cara", Souto plantea el problema de la soledad en compañía, estamos rodeados de personas a las que no conocemos, tal vez porque no nos reconocemos - nosotros tampoco a través de ellas.

Es un cuento pesimista; el personaje busca la identidad de alguien, convirtiendo esa búsqueda en su leit-motiv. La búsqueda de algo que no se encontrará nunca, ni después de la muerte. La búsqueda de identidad no lograda por la incomunicación, es reflejada por el autor en el ritmo de la narración que va de la sorpresa a la locura, a base de reiteraciones, en breves páginas:

La sorpresa: ¡Qué horror! Una cara espantosa, - una cara comida de putrefacción, una mueca terrible de cadáver verdeante, [..] (p. 71).

No sabía si llorar, reír, enfurecerme contra el bromista y patearlo por haberme dado el susto mayor de mi vida" (p. 72).

La admiración: Me maravillaba su arte, pero sobretodo su materia, obviamente una goma o un plástico nuevo que apenas se diferencia de la piel humana. Eran caras demasiado caras" (p. 72).

El asombro: Yo estaba asombrado; hubiera jurado que la del viejo era su cara, su verdadera cara. Comprendí su insistencia. Aquellas caretas eran en efecto notables" (p. 73).

La incredulidad: -¡Increíble! -dije riendo.- - ¿Cuál es su cara? ¿Es ésta? ¿Tiene más disfraces? (p. 73)

El miedo: [..] el que esta vez sí debía ser suyo, era más que lombrosiano: agorilado, patibulario, maligno y bestial. - El barrio era peligroso, venía la noche y esa nueva cara no tenía buen aspecto. Quise irme enseguida, salir a las avenidas alumbradas, ver la luz, pero el hombre me detuvo, con gran firmeza esta vez. -¿Qué más quieres?- me dijo amenazador. Yo pensé que la situación empezaba a ponerse fea (p. 73).

El placer: Ella me interrumpió; se reía, liberaba sus cabellos, las guedejas de las sienes, tanto tiempo apretadas por -

las caretas. Me sentí aliviado, com--  
placido; empecé a felicitar me por el  
giro que tomaban los acontecimientos  
(p. 74).

La desilusión: Y en efecto resultó ser una mujer  
madura, demasiado madura. La desilusión  
duró poco, [..] (p. 74).

La duda angustiosa: No le creí. Le arranqué aque-  
lla, y luego otra, que estaba debajo,  
y otra, y otra más, y otra. Todas iban  
cayendo, caretas de hombres y mujeres,  
de todas las razas, de todas las eda-  
des; hermosas unas, horribles otras; sa-  
nas, enfermas, tristes, alegres, muti-  
ladas, resplandecientes, diabólicas, -  
graciosas, angélicas... No lo podía, -  
no lo debía creer. Mis manos se volvían  
torpes, nerviosamente rápidas (p. 75).

La curiosidad enfermiza: -¡Tu cara, dónde está y  
tu cara!-le preguntaba, pero el hombre  
del saco sólo se reía. En mí creció -  
una curiosidad furibunda, un empeño -  
maníaco, [..] (p. 75).

La furia violenta: [..] le arranqué las caretas  
con violencia, con saña, con arañazos  
salvajes, que dejaban surcos escarla--  
tas en la oscuridad de la noche (p. 75).

La locura: Me dijeron que lo había matado. Me en-  
cerraron. Aún ahora, después de tantos  
años, me sujetan las manos, porque di-  
cen que trato de arañar a la gente. Eso  
es una infamia. Yo sólo busco la cara,  
la verdadera cara del hombre aquel, que  
no ha muerto, y que si véis en algún si-  
tio, espero me digáis dónde (p. 76).

El perseguidor se convierte en perseguido, aquí también hay un círculo vicioso; si no nos encontramos a nosotros mismos, será imposible conocer a los que nos rodean, caeremos en la soledad por incomunicación. Es como ver los rostros - de las personas con sus características propias, que no nos dicen nada de ellos, es como ver que mueven su boca y no entender lo que dicen. ¿Y lo decimos nosotros? ¿Y nos mostramos como somos?

Si en el cuento anterior se muestra el pesimismo del autor frente al ser humano, en "La plaga del crisantemo", ese pesimismo va más allá, no se queda en el individuo sino que se traspasa a la humanidad entera. Una humanidad sola, vacía, hueca, que pierde toda significación al perder el color, y no sólo eso, sino que da pie a la formación de otro género mejor que ella: el mundo de las ratas.

La soledad de esta humanidad es vacía, ya no se trata de la soledad del ser, de la búsqueda de su identidad, de su leit motiv, se trata de que la humanidad entera se encuentra sacudida por algo espantoso, que si bien llega del exterior: una plaga que termina con los colores, se convierte en una angustia interior; entonces ya no encuentra adonde huir, adonde refugiarse, porque el espacio exterior pasa a ser su espacio interior.

Para plantear esta preocupación, por una humanidad vacía y acabada, Souto recurre a la hipérbola, esa alegoría de la plaga que cunde por todas partes, que va de menos a más, de los crisantemos de Matsuo a toda la tierra y sus habitantes, va a terminar por meterse en el interior de -

los hombres, creando así una especie de cárcel, por un lado inmensa como la humanidad y por otro enorme como el ser mismo: "Devoraba seres y cosas, les chupaba el color, la alegría, hasta dejarlos exangües, fantasmales, indiferenciados" (p. 82).

Ya no hay diferencia entre todos y el yo, entre el mundo exterior y el mundo interior: "Insatisfecho de crisantemos, de piedra y cielo, el mal penetra en los hombres, los agrisa, los convierte en fantasmones de media tinta, en sombras de crepúsculo nórdico" (p. 87).

El hombre y la humanidad pierden pie de apoyo, porque en realidad, como lo plantea el autor, no estaba apoyada en nada. El color y su ausencia es algo "adjetivo", no "sustantivo". La humanidad pierde apariencia, pero al perderla - pierde su esencia, se aburre:

"La vida era insufrible. Algunas especies animales se extinguieron. En la época de celo, la ausencia de color - motivaba lamentables confusiones que no rendían frutos. La humanidad se - volvió morosa, indiferente, melancólica, malhumorada" (p. 91).

Esto quiere decir que si somos por lo que aparentamos, - en el momento en que dejamos de aparentar, dejamos de ser:

-Los colores son lo adjetivo, no lo sustantivo. Los colores no son esencialmente ni para la vida, ni para la cultura. Era necesario dedicarse de -

lleno a la concentración mental y al trabajo. Queremos orden, estabilidad, profundidad (p. 88).

El escritor plantea la carencia de valores, no se cree - en nada, ni en nadie:

Venían sabios extranjeros, especia-- listas eminentes en todas las espe-- cialidades, científicos de renombre - internacional, teólogos y teósofos, - cartománticos, sociólogos, explorado-- res y actores de cine, agentes secre-- tos y agitadores, terroristas, vetera-- nos de guerra, cortesaanas, órdenes re-- ligiosas, emisarios del Papa, de Lon-- dres, Washington y Moscú, escolares - en vacaciones, poetas, vagabundos, y nadie podía comprender una sola pala-- bra (p. 84).

Y peor aún, se le ha dado valor a lo que no lo tiene: el orden, la estabilidad, el color de la piel, de los unifor-- mes, de las banderas, la iglesia, el dinero, etc.

El autor, al final del cuento, ya no cree en nada. No -- hay alternativa, los detalles se borran, lo pintoresco se - decolora, el tiempo y el espacio no existen: "Y así, al ca-- bo de siglos, milenios, millones de años, el hombre gris de sapareció de la faz del planeta. Fue entonces cuando proli-- feraron, crecieron, evolucionaron las ratas" (p. 91).

Valdría la pena detenernos a preguntar lo que el autor - no dice, pero sugiere al señalar el código de valores cadu--

co, ¿y el amor?, ¿y Dios?, ¿no es la ausencia de esos valores a los que quiere remitirnos? Porque el escritor dice más - allá de lo que escribe, nos hace pensar y sentir, y él lo - sabe, al hacer uso de la reticencia.

En general la ausencia de amor y de Dios es una constante en los cuentos de Souto, a diferencia de la primera generación de transterrados (León Felipe y su preocupación religiosa), la preocupación de los "fronterizos" es la soledad, el vacío del ser físico e interior; pero sin respuesta o - más bien sin alternativas; y cuando las hay son pesimistas, como la venganza en Justino, la hipocresía en "Tenebrario", etc.

El planteamiento de la soledad en la obra de Arturo Souto, como en los más de los "fronterizos", es cuestionar el código de valores existentes, donde reflejan la angustia de su ser, su pensar, su existir, pero sin dar un código nuevo, es la desesperanza, la falta de fe en el hombre, en la humanidad.

Es en "El Pinto" donde se atisba una alternativa a esa - soledad, pero como un espejismo, el Pinto en soledad, en la cárcel, reflexiona y se vuelve loco, porque es sensible; al volverse loco su ser se engrandece porque conquista su intimidación, ya no vive de recuerdos, ni de lo que lo rodea, crea un presente; ahí se ve reflejada la soledad del escritor - exiliado, que está sólo por no encontrar un asidero y además por ser sensible:

[...] por entonces se volvió loco.



[...] Anduvo errante, alucinado. Pero podría creerse que no, que cuanto más anduvo el pinto antes se recobró, mayor fuerza ganaba. Porque esa fuerza la encontró en la soledad de la tierra. Buscó el mar, en cuya línea de horizonte caben todas las quimeras de todos los desesperados' (p. 41).

La inmensidad del mar como una alternativa (bella definición del mar que sirve para explicarnos la ilusión, la esperanza de vida, que los transterrados vislumbraron en América), le ayuda a encontrarse íntimamente, a descubrir las palabras, es un soñador liberado de preocupaciones, de pensamientos, ya no es prisionero de su contorno, por eso obtiene la capacidad de crear:

Pero su locura no fue común. El pinto puso nombre a todos sus pobres utensilios. Y su cabaña tenía nombre. Y en el tallo de los cocoteros, de centenares de cocoteros, grabó un nombre. [...] Y así, luchando día a día contra el viento y el mar que borran las arenas, que borran los nombres que se dibujan en la arena, vivía el pinto la última vez que de él se supo. No es cierto como dicen que perdiese su fortaleza. Al revés, ganó fuerza. Tanto que quizás, por ser tan grande su soledad haya hecho hombres de arena, les haya dado nombres. Y quizás, ¿por qué no?, esos nombres tengan ya el soplo -

de la vida (p. 42). (2).

Pero la creación es efímera, cada día se borran las palabras, pero quizá a fuerza de tanto escribirlas obtengan vida propia y logren explicar, recrear o crear al hombre y su mundo, como dice Bachelard:

¡Pero qué lentitud meditativa habría que saber adquirir para que viviéramos la poesía interior de la palabra, la inmensidad interior de una palabra! Todas las grandes palabras, todas las palabras llamadas a la grandeza por un poeta son llaves del universo, del doble universo del cosmos y de las profundidades del alma humana (3).

Para concluir, el autor crea en "Coyote 13" una soledad física e íntima, más obvia y por ende más grande, a través del ambiente: el desierto; y lo errabundo de su personaje. El desierto sirve a Souto de dos maneras: para mostrar la inmensidad del espacio del mundo y la profundidad del espacio interior del hombre:

Rodaba el sol detrás del horizonte,  
dejando una línea de fuego violeta -  
en los confines del desierto; remolli

- 
- 2) En ocasiones, como aquí, retomamos la misma cita para explicar diferentes significados o características del estilo del autor, por la riqueza del lenguaje.
- 3) Gastón Bachelard: La poética del espacio, p. 237.

nos de viento levantaban polvorientas -  
espirales en las llanuras; (C.J.) (p. 27).  
El silencio llegó a hacerse total, abag  
luto, y el vaquero Juan, tiritando por  
la helada, con el alma ausente, se con-  
virtió en un pequeño punto perdido en -  
la soledad (p. 31).

El errar en el desierto obliga al personaje a abandonar  
ese espacio solitario, vacío, para entrar en comunicación -  
con su espacio interior. La respuesta es: no matar al Coyo-  
te 13 para encontrar una razón a su vida, eso que lo conduz-  
ca y lo saque de sus soledades: el desierto y él mismo. Y -  
le ayude a no enfrentarse a lo desconocido, al vacío: "(C.J.)  
pensó que de haber matado al Coyote 13, habría vuelto aquel  
silencio mineral y horrible que acababa de sentir esa noche"  
(p. 32).

La significación de la visión de mundo a través de la so-  
ledad y de los temas abordados anteriormente, la apoyaremos  
con una breve aproximación a las claves formales más carac-  
terísticas de la narrativa de Arturo Souto con el fin de de-  
tallar dichos significados que conforman el estilo del au-  
tor.

#### VI Paradigmas lingüísticos como claves formales del cosmos li- terario

En La plaga del crisantemo, como en todo texto, se dan -  
múltiples elementos retóricos recurrentes que manifiestan -  
una constante lingüística que le caracteriza formalmente y  
que le distingue de otros textos, es lo que llamamos estilo

formal del escritor. En el caso de Arturo Souto y La plaga del crisantemo, única obra creativa publicada como volumen, el paradigma lingüístico lo encontramos con base en los siete cuentos publicados en dicho texto, a los que hemos dedicado el presente estudio. (Hasta aquí explicando su visión de mundo basada en él significado de los mismos, apoyados en el método estilístico, con algunas observaciones formales).

La estilística, como es sabido, no ha enfocado su estudio hacia la narrativa, de ahí que para desglosar un análisis formal de ésta se acuda a la retórica. Hemos querido incluir el presente capítulo para no dejar pasar por alto algunas constantes lingüísticas descubiertas a lo largo de la investigación, con el fin de que nos sirva como bosquejo general a nivel formal para confirmar la visión de mundo del autor. No intentamos con esto, como ya citáramos anteriormente, hacer un estudio lingüístico concienzudo del estilo formal del autor, que sería producto de otra investigación, sino solamente completar lo expuesto en los capítulos anteriores con un breve acercamiento a las constantes formales de los cuentos de Arturo Souto que nos aclaran las características de su estilo en general.

Tomando como punto de partida el análisis de su visión de mundo, contenida en el contrapunto, los símbolos, el narrador, la soledad, etc., encontramos un paradigma narrativo que se fundamenta en dos niveles: la luz y la obscuridad. La luz que es esa visión de mundo desencantada, con ciertas muestras de optimismo, junto a la obscuridad que es lo aparente.

La narrativa de Souto presenta una constante fundamental: el uso de la narración (valga la redundancia) descriptiva - junto a la escasez de diálogo. Esta descripción está basada en una serie de acciones donde los tiempos verbales son usados en presente e imperfecto (pero por ser narrados implican un pasado) y una serie de descripciones a dos niveles: las "propiamente dichas", donde expone características de - las cosas, seres, paisajes, explicando sus diversas partes, cualidades, circunstancias y las descripciones "quietas" - donde atenúa el discurso narrativo para detenerse en la observación indirecta llena de imaginación y fantasía. En ambas los verbos son usados en tiempos imperfectos:

- ¡Nicodemo, no seas bobo! ¿Te asustan los pájaros?

- ¡Ñandina, Ñandina, no me mires así! Porque la vieja se transfiguraba. El pelo canoso parecía volverse fosforescente, los ojos glaucos y luminosos como los - del gato filón, el vientre se hinchaba: - como si súbitamente hubiera concebido" (p. 15).

Pero un candil se encendía todas las - noches en el cuarto alto de la casona. Era una luz amarillenta que se trenzaba y subía al techo como una serpiente. Y Nicodemo no podía apartar la vista de - ese candil mágico que se encendía y apagaba sólo, noche a noche, a la misma hora, cuando el mundo se llenaba de olor a nardo florecido... (p. 13).

A través del manejo de los tiempos verbales de presente

(o imperativo) e imperfectos logra el desfasamiento de la duración en el discurso y la suspensión de la temporalidad de la obra.

La narración, desde un punto de vista estilístico, está conformada por un conjunto bimembre: la acción y la descripción, descollando ésta última. Este conjunto bimembre nos muestra ese claro-oscuro, la luz y la sombra, lo que es y lo que no es.

En todos los cuentos observamos la técnica de conjuntos con pluralidad sintagmática no progresiva, sino alternada - (1): "-¡Graciela, Graciela, Graciela!...-y su voz se perdió en el vestíbulo, en las escaleras, en las alcobas de la casa dormida" (p. 19).

Enmarcada por el paralelismo con el lenguaje onomatopéyico y el uso de sustantivos y verbos reiterados en serie de tres:

- ¡Bé, beé, beeé...!- (p. 9).
- ¡Cling, cling, cling...! (p. 10).
- ¡Dalila, Dalila, Dalila!... (p. 23).
- ¡Tu cara, tu verdadera cara! ¡Quiero ver tu cochina cara!- (p. 76).
- ¡Ay amito, tengo miedo!
- ¿Miedo? ¿De qué tienes miedo? (p. 16).
- ¡Y lo buscó, lo buscó! ¿Verdad que - lo buscó con afán incansable? (p. 51).

Las descripciones presentan la visión luz y sombra con una constante, el paisaje es unívoco y el hombre es equívoco, Las imágenes están elaboradas también con base en la técnica de conjuntos, si se trata de descripción de personaje el autor utiliza la -

---

1) Según la propuesta de Emile Benveniste.

preceptiva uniendo la prosopografía y la etopeya:

Justino es un modesto empleado de tribunales. Chaparrito y enteco, miope, -casposo, lleva siempre la garganta cañi da con una mascada de lana, sucia, gracienta, resobada. Aun en primavera no -abandona su fubanda que le protege de -los malos aires, ni su vieja estilográfica alemana, colocada encima de la oreja [...].

Justino es respetuoso con sus superiores, pero altanero con los pobres diablos que le traen los abogados. Les pone cara agria, lee documentos que no le incumben y enarca una ceja, se da aires de ministro. Con los jefes, se encoje, se dobla, sonrie, y dice a todo que sí (p. 59).

Si se trata del paisaje, las imágenes tienen una viveza figurativa ya sea en la observación directa, conceptual, lógica o ya en la indirecta, intuitiva y emotiva:

No despierta aún la ciudad. En las avenidas custodiadas por las torres altas de los grandes edificios burocráticos, en los túneles, en los viaductos y pasos a nivel de acero y concreto, sopla un viento caliente y estéril. Los papeles viejos que se abandonaron ayer y anteayer, trazan espirales y remolinos en las aceras, y un polvillo reseco, dorado, cubre millares de automóviles estacionados - (p. 45).

Hasta donde alcanzara el poder de los ojos, veíase cielo y tierra, fundidos en

el horizonte, en la línea sangrienta del crepúsculo. A esa hora, las piedras can- dentes del desierto devolvían al espa- cio las radiaciones diurnas; alargában- ce hasta el infinito las sombras de las nopaleras cenicientas. Y el vaquero Juan adentrándose lentamente en aquellas su- perficies reverberantes, se aferraba a su canción como a una novia. Silbaban - ya los vientos, la trompetería de noche y muerte; y el temor a lo desconocido - entraba insidioso en las entrañas (p. 27).

El paisaje es el universo de luz, unívoco y vital que in- fluye en el alma: el olor a nardo en Nicodemo, el desierto en Juan, la vecindad en Justino, las manchas en el Pinto, - lo incoloro en la humanidad:

Podía oír la respiración entrecortada de su mujer, la charla de las comadres, los gritos tardíos de los niños en la - privada. Oía a orines, a sumidero, a - frijoles quemados. Y él se sintió abru- mado de pequeñez, de humillación, de - rencores insaciables (p. 65).

Nótese la serie de paralelismos de tres en tres entre - sustantivos y verbos, generalmente usando la gradación, sobre todo en el último cuento. (Véase el ejemplo de la página 104).

Así, cuando bajó de la sierra, viajan- do en el autobús atestado, reparó que - allí donde había puesto su mano, ponían la los otros con visible repugnancia. Sus manos, que tenían calveros rosados en la piel morena; sus manos pintadas. Y en el zocalito, cuando a la sombra de



las ceibas hablaba con los viejos amigos, en ellos veía la inequívoca y torpe ambigüedad del extraño (p. 37).

Todas estas descripciones se dan en la narrativa de Souto con fundamento en la metonimia, porque la descripción que hace subsiste independientemente del tema cuya idea se evoca: "Porque tiene mucho frío Justino, un frío constante, arraigado en él, un frío que le nace en las entrañas, un frío de años" (p. 60).

El autor utiliza también la metáfora:

¿Sabe lo que pasa cada noche que se enciende ese candilico que tú has visto? Púe los niños y las niñas que son curiosos se convierten en flores y se abren como capullos, y al deshojarse sangran una resina que se llevan los abejones y el viento... y la noche huele a nardo por eso (p. 15).

El símil: "Y vivir, aparentemente, como siempre había vivido" (p. 38).

La hipérbole: "-¡Soy culpable, Señor, soy culpable! ¡Soy pecador, soy pecador, soy pecador! ¡Sálvame, Señor, sálvame, sálvame, sálvame!" (p. 54).

O bien, la litote: "-¡Nunca podremos conocer los designios de Dios! ¡Seamos indiferentes a este mal, no hagamos cuenta de su existencia!" (p. 83).

La narración además se caracteriza por el exceso de epítetos, que dan rapidez, movimiento y emotividad al discurso: "En el origen debe estar ese mirar suyo esquivo, humillado,

confuso, y al tiempo hierático, inviolable, amenazador, como si escondiera algo repugnante u obsceno" (p. 61).

La exageración en el uso de estas figuras da énfasis a lo que está describiendo y además convierte la ironía en la metáfora del mundo exterior e interior, del ser y no ser, de la realidad y la fantasía:

Así, al cabo de siglos, milenios, millones de años, el hombre gris desapareció de la faz del planeta. Fue entonces cuando proliferaron, crecieron, evolucionaron las ratas. Y se dice que las actuales, estas grandes y magníficas ratas, creadoras de la civilización solar, son descendientes de aquéllas. Es muy posible, porque éstas, a pesar de su maravillosa inteligencia, ingenio científico y aptitud para el comercio, no tienen la sangre con aquel factor que los manuscritos antiguos llamaban 'color rojo' (p. 91). (2).

Podemos concluir hasta aquí que la característica formal en el estilo de Arturo Souto es el manejo de los conjuntos bimembres fundamentalmente en la acción y descripción, con base en el manejo de los tiempos verbales. A ésta tenemos que agregar dos elementos más, que redondean su estilo formal: el uso del polisíndeton apoyado en la conjunción disyuntiva y. Este exceso del nexos innecesario, porque no lo usa en su función propia, sino para unir elementos de diferente naturaleza, para lanzar una idea tras otra, para lograr un efecto literario:

---

2) Los animales presentan, en los cuentos, una simbología referida al mito o al sexo (sapos, culebras, ratas, cabras, tarántulas, etc.).

Y su cabaña tenía nombre. Y en el tallo de los cocoteros, de centenares de cocoteros, grabó un nombre. Y puso nombre a las rocas, y a los montes que columbraba, y al pelícano y a la tortuga. Y a todo ponía nombre. Y lo último que de él se sabe es que dibujó nombres, innumerables nombres, en la arena de la playa. Y en los amaneceres, en cuanto despertaba, -- iba a rehacer aquellos nombres que la marea y el viento querían borrar. Y así(...). (p. 91).

La otra característica sobresaliente es el uso de la no-persona, por medio de los pronombres de tercera persona que son absolutamente diferentes al yo y al tú, por su función dentro del discurso y por sí mismos. Con el uso de él, lo, - esto, el autor reemplaza o sustituye los elementos enunciados.

Esto por un lado es un uso obvio por la necesidad de "economía" en el cuento, pero lo más importante en el caso de la narrativa de Souto es que infiere la presencia de la no-persona tanto al narrador (en la mayoría del discurso) como a los personajes. De tal manera esta no-persona puede presentarse en diversidad de referencias, no se compromete en el discurso, y nunca presenta características de tiempo y espacio, lo que nos remite a la idea de desarraigo cambiado por la universalidad:

Bien conocía el pinto el perfil de las montañas, de estas montañas yermas donde se reseca y enjuta el alma. Tenía el rostro grande, duro, áspero de tierra, y no le dolía mucho la soledad al comienzo. -

Pero después, cuando pasaban los días - largos y no despertaba de la pesadilla a la luz de la realidad, empezó a desesperar. Porque la suya hacíase día por día soledad más profunda. Moría de ella en silencio, sin aspavientos. La suya - fue soledad callada. A primera vista, - nadie hubiera dicho que el pinto estaba aislado, que sufría de humana soledad (p. 37).

El único cuento donde el autor abandona la no-persona es "No escondas tu cara". El narrador habla en primera persona del singular con el vendedor de máscaras. El paso de narrador-espectador a narrador-directo logra la unidad lector-narrador en la relación tú-yo. La intensión del autor, en este cambio, aparente y desconcertante, es presentar ese yo que no puede distinguir entre lo aparente y lo real, la soledad del yo, la incomunicación por no saber quién es.

A pesar del uso del yo, el autor continúa utilizando los tiempos verbales imperfectos, esto confiere una naturaleza - universal al yo; el yo-tú trasciende al yo-humanidad y al tú-hombre. El narrador directo disfraza de esta manera al - narrador indirecto tácitamente:

Lo que voy a contar me ocurrió hace muchos años. Debéis escucharlo, porque podría sucederos lo mismo. Ese hombre no - ha muerto, estoy seguro, y todavía rondará por ahí, buscando inocentes como yo. Si lo véis, huid pronto, no permitáis -- que os aborde. Después, escribidme dicién dome el sitio donde le visteis por últi-

ma vez. Yo me encargaré del resto. [...]

Yo casi paralizado por el terror, quería huir, pero me flaqueaban las piernas. Aplastado contra el escaparate, veía impotente cómo se acercaban aquellos ojos purulentos, aquella boca nauseabunda, aquella pesadilla. Y hablaba, decía no sé qué cosas, con su voz dulce, implorante, y no podía yo sino ahogarme de miedo, [...]

(p.71).

Si nos damos cuenta el intento de la narrativa es darnos la visión de mundo que ya se ha señalado, esto supone que los recursos lingüísticos están en función de la narración y que por lo tanto los signos lingüísticos vendrían a ser nombres que se usan para designar una realidad cuyo significado depende de la visión de mundo.

Las palabras son ideas que existen independientemente de las cosas o por el contrario las palabras son solamente nombres que sirven para enunciar a las cosas.

En el caso del intento de comunicar una visión de mundo, la referencia de los signos usados es sólo un medio para transportar esa visión de mundo a las cosas. Esto último es lo que hace Souto. La función del escritor es nombrar las cosas pero aplicada a la visión de mundo que va a relatar.

## VII Conclusión

La plaga del crisantemo, mediante un haz de símbolos y temas, me permitió llegar a su visión de mundo; conformada por un microcosmos en relación al macrocosmos, que es la manera en que se expresa esa visión de mundo tan amplia, que

llamé "cósmica"; y la caractericé a través del mundo exterior-interior, que ubica la interrelación del ser en esencia con el mundo que le rodea (existencia), del contrapunto donde expliqué su visión de la relación amo-siervo y la de la realidad-fantasia, del narrador caracterizado por su omnisciencia, que denota por un lado el desarraigo y por otro la universalidad, de la soledad como vehículo para llegar a ser, y de los paradigmas formales que apoyan la visión de mundo definida en los capítulos anteriores.

Ésta no es más que una modesta aproximación, apoyada en la estilística, a la narrativa de Arturo Souto, que me hizo -- compartir las vivencias del autor a través de sus palabras, las cuales me propusieron un sinnúmero de significados, mismos que desarrollé partiendo de la visión de mundo del autor desglosada en su contexto histórico-social, como escritor transferido, de su propia teoría del cuento, de las influencias literarias en su obra, de las técnicas formales de su estilo: el contrapunto, el narrador y los símbolos, etc.

Este desarrollo me permitió caracterizar esa visión de mundo del autor como escritor contemporáneo preocupado por el ser y su existir, por la búsqueda de identidad de la humanidad, con un sentido universal, a través del cuestionamiento del mundo que le rodea.

Podemos concluir que los cuentos tienen un gran efecto -- porque técnicamente se construyen con un conocimiento muy -- profundo de los elementos que los conforman, de cada palabra, signo, adjetivo, símbolo, metáfora, etc.; y que el mérito es que están presentados en un ajuste tal que no se percibe

con una simple lectura porque se dan como algo fácil y lógico, pero realmente estuvieron detenidamente pensados y estructurados.

En última instancia, como dice Dámaso Alonso:

¡Tiremos nuestra inútil estilística!  
¡Tiremos toda la pedantería filológica!  
¡No nos sirve para nada! Estamos exactamente en la orilla del misterio. El misterio se llama amor, y se llama poesía (1).

"A qué agregar -como dice el poeta- vanas y elaboradas - palabras." Éste es un breve acercamiento al "misterio" de la narrativa de Arturo Souto Alabarce, quede para otra ocasión el estudio exhaustivo de la misma.

Ø

## VIII Índice bibliográfico del autor

SOUTO ALABARCE, Arturo, "Cuento enano" en Clavileño, año 1, Núm. 1, mayo, México, 1948, pp. 3 y 8.

\_\_\_\_\_, "Cine: La Bella y la Bestia" en Clavileño, año 1, Núm. 2, agosto, México, 1948, p. 2.

\_\_\_\_\_, "La mañana y la sierra" en Suplemento de El Nacional, México, 1948, p. 3.

\_\_\_\_\_, "El candil" en Segrel, Revista literaria, Núm. 1, abril-mayo, México, 1951, pp. 26-38.

\_\_\_\_\_, "Breve apunte sobre el libro Canciones de vela - de Luis Rius" en Segrel, Revista literaria, Núm. 1, abril-mayo, México, 1951, pp. 4-6.

\_\_\_\_\_, "La lírica pictórica de José Alberto Gironella - por Alfredo Feijoo (seudónimo). Dibujos de Arturo Souto" en Segrel, Revista literaria, Núm. 1, abril-mayo, México, 1951, pp. 39-40.

\_\_\_\_\_, "Ceres y Vulcano" en Segrel, Revista literaria, Núm. 2, junio-julio, México, 1951, pp. 23-40.

\_\_\_\_\_, "Fray Serafín" en Ideas de México, vol. IV, Núm. 3, enero-febrero, México, 1954, p. 127.

\_\_\_\_\_, Apuntes sobre la teoría literaria de Azorín y la Generación del 98, México, 1955, 120 pp., Tesis de maestría, Magna Cum Laude, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.

\_\_\_\_\_, El romanticismo, México, Patria, 1955, 92 pp. - (colec. Cultura para Todos, 32).

\_\_\_\_\_, "Nueva poesía española en México, I" en Ideas de



México, año 4, vol. 1, núm. 6, julio-agosto, México, 1955, pp. 240-245.

\_\_\_\_\_, "Nueva poesía española en México, II" en Ideas de México, núm. 2, septiembre-diciembre, México, 1955, pp. 31-37.

\_\_\_\_\_, selección, portada, viñetas, prólogo y comentarios a El tintero de diez colores, relatos de Poe, Maupassant, Wilde, México, Pormaca, 1956, 135 pp.

\_\_\_\_\_, compilación y prólogo a Cuentos escogidos de Edgar Allan Poe, México, UNAM, 1958, 298 pp., (colec. Nuestros Clásicos, 5).

\_\_\_\_\_, La plaga del crisantemo, México, Imprenta Universitaria, 1960, 95 pp.

\_\_\_\_\_, prólogo a Madame Bovary de Gustave Flaubert, México, UNAM, 1960, 292 pp., (colec. Nuestros Clásicos, 17).

\_\_\_\_\_, prólogo a La Araucana de Alonso de Ercilla, México, UNAM, 1962, (colec. Nuestros Clásicos, 25 y 26).

\_\_\_\_\_, selección y prólogo a Grandes textos creativos de la literatura española, México, Pormaca, 1966, 332 pp.

\_\_\_\_\_, introducción a Entremeses de Miguel de Cervantes, México, Porrúa, 1968, 193 pp., (colec. "Sepan cuantos...", 98).

\_\_\_\_\_, introducción a Amadís de Gaula, México, Porrúa,

- 1969, 321 pp., (colec. "Sepan cuantos...", 131).
- \_\_\_\_\_, introducción a Ivanhoe o El cruzado de Walter -  
Scott, México, Porrúa, 1970, 275 pp., (colec. -  
"Sepan cuantos...", 138).
- \_\_\_\_\_, introducción a Cárcel de amor de Diego de San Pe-  
dro, México, Porrúa, 1971, 186 pp., (colec. "Sep-  
pan cuantos...", 199).
- \_\_\_\_\_, introducción a El libro de las tierras vírgenes  
de Rudyard Kipling, México, Porrúa, 1972, 228 pp.,  
(colec. "Sepan cuantos...", 204).
- \_\_\_\_\_, introducción a Las aventuras de Tom Sawyer de -  
Mark Twain, México, Porrúa, 1972, 126 pp., (colec.  
"Sepan cuantos...", 209).
- \_\_\_\_\_, Relación de la literatura con las otras artes, -  
México, ANUIES, 1972, 45 pp.
- \_\_\_\_\_, El lenguaje literario, México, ANUIES, 1972, -  
36 pp.
- \_\_\_\_\_, Literatura y sociedad, México, ANUIES, 1973, 53 pp.
- \_\_\_\_\_, El ensayo, México, ANUIES, 1973, 51 pp.
- \_\_\_\_\_, "La literatura mexicana en el siglo XX. La lite-  
ratura española del siglo XX", apéndice de Car-  
los González Peña, Curso de literatura y El jardín  
de las letras, México, Porrúa, 1973.
- \_\_\_\_\_, introducción a Teatro completo de Lope de Rueda,  
México, Porrúa, 1974, 286 pp., (colec. "Sepan -  
cuantos...", 265).
- \_\_\_\_\_, introducción a Los pazos de Ulloa de Emilia Par-  
do Bazán, México, Porrúa, 1974, 158 pp., (colec.

"Sepan cuantos...", 266.

\_\_\_\_\_, introducción a El lobo de mar y El mexicano de Jack London, México, Porrúa, 1974, 220 pp., (colec. "Sepan cuantos...", 276).

\_\_\_\_\_, introducción a Tirano Banderas de Ramón del Valle-Inclán, México, Porrúa, 1975, 134 pp., (colec. "Sepan cuantos...", 287).

\_\_\_\_\_, introducción a Nuestra Señora de París de Víctor Hugo, México, Porrúa, 1975, 316 pp., (colec. "Sepan cuantos...", 294).

\_\_\_\_\_, selección e introducción a Discursos. Recuerdos de Italia de Emilia Castera, México, Porrúa, 1975, 210 pp., (colec. "Sepan cuantos...", 305).

\_\_\_\_\_, Romanticismo, realismo y naturalismo, en colab. con Cristina Barros, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1976.

\_\_\_\_\_, "La novela española en el destierro", en Filosofía y Letras, Boletín de la Facultad de Filosofía y Letras, México año 3, núm. 3, mayo-junio, 1977, pp. 8-12.

\_\_\_\_\_, introducción a Pablo y Virginia de Bernardino de Saint-Pierre, México, Porrúa, 1977, 232 pp., (colec. "Sepan cuantos...", 322).

\_\_\_\_\_, introducción a Sueños y poesías de Quevedo, México, Porrúa, 1978, 183 pp., (colec. "Sepan cuantos...", 332).

\_\_\_\_\_, introducción a El príncipe y el mendigo de Mark Twain, México, Porrúa, 1978, 181 pp., (colec. -

"Sepan cuantos...", 337).

- \_\_\_\_\_, introducción a Arcipreste de Talavera o Corbacho de Alfonso Martínez de Toledo, México, Porrúa, - 1978, 267 pp., (colec. "Sepan cuantos...", 338).
- \_\_\_\_\_, introducción a El diablo cojuelo y Reinara después de morir de Vélez de Guevara, México, Porrúa, - 1979, 109 pp., (colec. "Sepan cuantos...", 339).
- \_\_\_\_\_, introducción a Más cuentos de Horacio Quiroga, - México, Porrúa, 1979, 223 pp., (colec. "Sepan - cuantos...", 347).
- \_\_\_\_\_, introducción a La Dama de las Camelias de Alejandro Dumas, México, Porrúa, 1979, 192 pp. (colec. "Sepan cuantos...", 349).
- \_\_\_\_\_, "Letras", "Pintura", "Música y danza", "Arquitectura", "Fotografía", en El exilio español en México 1939/1982, México, Salvat, Fondo de Cultura Económica, 1982, pp. 363-408 y 433-495.
- \_\_\_\_\_, "Los lagartos", en Revista de Bellas Artes, 1978.
- \_\_\_\_\_, "El tonto y las esferas", en Revista de la Comunidad Conacyt, 1979.
- \_\_\_\_\_, "El ojo de Dios", ibidem.
- \_\_\_\_\_, "El gran cazador" en el nuevo suplemento de El Nacional, 1980.
- \_\_\_\_\_, Cuentos, crítica y ensayos en el Suplemento Literario de El Nacional, en "México en la Cultura", de Novedades, en El Universal, en las revistas - Ideas de México y Universidad de México.

## IX Bibliografía general consultada

- ALONSO, Dámaso, Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos, Madrid, Gredos, 1976, 732 pp.
- BACHELARD, Gastón, El aire y los sueños, Traducción de Ernestina de Châmpourcin, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, 327 pp., (colec. Breviarios, 139).
- \_\_\_\_\_, La intuición del instante, Traducción de Federico Gorbea, Buenos Aires, siglo XX, 1973, 171 pp.
- \_\_\_\_\_, La poética del espacio, Traducción de Ernestina de Châmpourcin, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, 279 pp., (colec. Breviarios, 183).
- BENVENISTE, Émile, Problemas de lingüística general, Traducción de Juan Almela, México, Siglo Veintiuno, 1976, - 218 pp.
- BENINSON, Gray, El estilo, el problema y su solución, Madrid, - Castalia, 1974, 170 pp.
- CIRLOT, Juan Eduardo, Diccionario de símbolos, Barcelera, Labor, 1978, 473 pp.
- COLINA, José de la, "El extraño cosmos literario de Arturo Souto Alabarce, en "México en la Cultura", suplemento de Novedades, núm. 621, México, 5 de febrero, - 1961, p. 2.
- \_\_\_\_\_, "Arturo Souto Alabarce, extraño en lo habitual, distante en lo próximo", en Americana, núm. 521, México, 1961, p. 21.
- \_\_\_\_\_, "México: visión de los transterrados (en su literatura)" en El exilio español en México 1939-1982,

México, Salvat, Fondo de Cultura Económica, 1982,  
pp. 411-431.

EL EXILIO español en México 1939/1982, México, Salvat, Fondo de  
Cultura Económica, 1982, 909 pp.

HOMENAJE a México, 1939-1979 La historia contemporánea de una emi-  
gración, México, Ateneo Español en México, 1979,  
s.p.

MARRA LOPEZ, José R., Narrativa española fuera de España (1939-  
1961), Madrid, Guadarrama, 1963, 539 pp., (colec.  
Crítica y Ensayo, 39).

OBRA IMPRESA del exilio español en México, 1939-1979 (Catálogo -  
de la exposición presentada por el Ateneo Español  
en México) México, Secretaría de Educación Públi-  
ca/Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo de -  
San Carlos, 1979, 94 pp.

OCAMPO DE GOMEZ, Aurora M., y Ernesto Prado Velázquez, Dicciona-  
rio de escritores mexicanos, México, UNAM, Centro  
de Estudios Literarios, 1967, xxviii+422+liv.

REST, Jaime, Novela, cuento, teatro: apogeo y crisis, Buenos Ai-  
res, Centro Editor de América Latina, 1971, (Bi-  
blioteca Fundamental del Hombre Moderno, 13).

REYES NEVARES, Salvador, "Reseña a La plaga del crisantemo", en  
"México en la Cultura", suplemento de Novedades,  
núm. 621, 5 de febrero, 1961, p. 4.

RILKE, Rainer María, Cartas a un joven poeta, Traducción y comen-  
tarios de Luis Di Ioro y Guillermo Thiele, Bue-  
nos Aires, Siglo Veinte, 1970, 125 pp.

SAINZ, Gustavo, "Temática, proyección y técnica en el arte renovado del cuento. Arturo Souto Albarce y su cuento 'Coyote 13'", en "México en la Cultura", suplemento de Novedades, núm. 764, 10 de noviembre, - 1963, p. 2.

SPILLNER, Bernd, Lingüística y literatura, investigación del estilo, retórica, lingüística del texto, versión española de Elena Bombén, Madrid, Gredos, 1979, 252 pp., (colec. Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y Ensayos, 289).

STANTON, Robert, Introducción a la narrativa, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1969, 120 pp.

## X Índice

|  | hoja |
|--|------|
| I Prólogo  | 1    |
| II Introducción  | 2    |
| III La teoría del cuento de Arturo Souto y el enfoque estilístico    | 7    |
| IV La visión de mundo de los escritores transterrados                | 11   |
| V El cosmos literario de <u>La plaga del crisantemo</u>              | 20   |
| A) Mundo exterior-mundo interior                                     | 22   |
| B) El contrapunto  | 27   |
| C) Los símbolos  | 49   |
| D) El narrador   | 70   |
| E) La soledad  | 83   |
| VI Paradigmas lingüísticos como claves formales del cosmos literario | 97   |
| VII Conclusión   | 107  |
| VIII Índice bibliográfico del autor                                  | 110  |
| IX Bibliografía general consultada                                   | 115  |
| X Índice   | 118  |