



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras

“Lo sagrado, lo divino y la religión heterodoxa en *Asfódelos* de Bernardo
Couto Castillo”

TESIS

para obtener el título de
Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas

presenta

Luis Fernando Barajas Martínez

asesora

Dra. Mariana Ozuna Castañeda

Ciudad Universitaria, 2011





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.

A María Luisa

AGRADECIMIENTOS

Antes que nada quiero agradecer a mis padres por todo lo que me dieron y por la formación que me procuraron, sin ellos yo hubiera sido incapaz de llegar aquí. También quisiera agradecer a mi asesora, la Dra. Mariana Ozuna, su sabiduría y paciencia condujeron a buen término este trabajo. Especialmente quiero agradecer a mis amigos de generación; Alma Martínez, Elizabeth Pérez, Héctor Aguilar, Marco Antonio Vergara y Susana Juárez; su compañía fue más que apoyo, fue un incentivo intelectual. Finalmente quiero dar todo mi agradecimiento a Lucía Pi, mi compañera en estos últimos tiempos, su compañía incondicional fue el empujón final, necesario para culminar este ciclo de mi vida.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO I: UNCIÓN DEL ARTE: DOS DISCURSOS DE LA MODERNIDAD MEXICANA EN <i>ASFÓDELOS</i>	16
LA CONSTRUCCIÓN ESTÉTICA DEL MODERNISMO MEXICANO.....	16
EL MODERNISMO COMO DISCURSO CONTRA-CULTURAL.....	23
EL ¿ASESINO? EN <i>ASFÓDELOS</i> : GESTO DE TRANSFORMACIÓN DE LA MODERNIDAD.....	31
EL POSITIVISMO COMO DISCURSO OFICIAL.....	41
EL JUICIO EN <i>ASFÓDELOS</i> O EL FANTASMA POSITIVISTA.....	46
DOS DISCURSOS DE LA MODERNIDAD MEXICANA: SÍNTESIS.....	51
CAPÍTULO II: LOS <i>ASFÓDELOS</i> SAGRADOS Y SU ESTÉTICA	56
CONFIGURACIÓN DE UNA RELIGIÓN MODERNISTA.....	56
EL ASESINATO EN <i>ASFÓDELOS</i> : EL UMBRAL A LO SAGRADO.....	62
LO SAGRADO MODERNISTA.....	65
SACRIFICIO.....	75
EROTICA MODERNISTA EN <i>ASFODELOS</i>	79
MARCO ESTÉTICO E IMPACTO TERRENAL: “LA ALEGRÍA DE LA MUERTE” Y “LO QUE DIJO EL MENDIGO”.....	91
CONCLUSIÓN	100
BIBLIOGRAFÍA	105

INTRODUCCIÓN

*Hélas! et je ne puis, Mégère libertine,
Pour briser ton courage et te mettre aux abois,
Dans l'enfer de ton lit devenir Proserpine!*¹

Ch. Baudelaire, Les Fleurs du mal

Todo hecho literario es a la vez un hecho histórico. Como tal, está enclavado en un tiempo y en un espacio determinados. La relación entre un texto y su contexto es compleja porque no implica un vector causa-efecto necesariamente: las épocas no engendran literatura lo mismo que las novelas no hacen el tiempo. Sin embargo, no por ello desterraremos toda consideración contextual en la crítica literaria; más aún, trataremos de adaptarnos a la complejidad y a los retos que presenta la crítica diacrónica que abarca un hecho lingüístico en un momento determinado y un receptor desde otro momento. Así pues, el trabajo que se presenta a continuación es el resultado de un estudio en torno a la obra del poeta Bernardo Couto Castillo, que quiere tomar en cuenta los tres vértices de relación apenas mencionados en aspectos específicos y desde determinada lente. Se tratará en lo sucesivo de considerar una de sus obras más importantes, *Asfódelos* (1897), de acuerdo con un análisis temático que abarca la obra entera como principio hermenéutico y, que al mismo tiempo, sale de ella para relacionarse contextualmente con el imaginario del México porfiriano, en primer lugar, y con el imaginario del fin de la crisis de fin de siglo occidental. El tema será la muerte específicamente sagrada.

Lo sagrado en la literatura de fin de siglo XIX es un tema recurrente y la mayoría de las veces problemático. En Francia e Inglaterra, novelistas y poetas lo tocan con singulares acordes. En México, el caso de José Juan Tablada y su “Misa negra” es paradigmático. Con

¹ “[T]riste de mí!, y no puedo ¡oh Furia libertina!, / para morderte como tu delirio me implora / sobre tu lecho en llamas trocarme en Proserpina.” (97). Traducción de Eduardo Marquina. Todas las traducciones de *Las flores del mal* vienen de esta versión, en adelante sólo se indicará el número de página.

todo, la búsqueda espiritual de estos escritores los lleva por derroteros heterodoxos hacia una religión prácticamente personal. Como en otros aspectos, es evidente que la literatura modernista mexicana tiene sus propias visiones y concreciones de este tema, no debe soslayarse la tradición religiosa y su relación con los escritores de este lado del Atlántico.

La literatura romántica, en un sentido general, plantea el retorno a cierto estado de relación entre el individuo y el flujo cósmico caracterizado como lo sagrado. Así, los primeros románticos buscaron la comunión con la Naturaleza a través de estados alterados de conciencia como el sueño o el arrebató místico, mientras los segundos hacen de la ciudad su espacio y de los “paraísos artificiales” su medio. En esta relación, la estética cumple un papel fundamental en tanto condición de posibilidad hacia lo verdadero expresado en el arte. Si articulamos al Modernismo mexicano en un movimiento global, podemos identificarlos con ese segundo romanticismo.

No obstante, la noción de cultura mexicana en aquellos años alrededor de 1900 dentro del ámbito internacional resulta a todas luces problemática. El carácter de antigua colonia, de cuna de diversas y antiquísimas culturas y el choque inédito entre dos maneras de entender el mundo crearon una cultura mestiza. Sin duda, supeditar el pulso de la literatura mexicana de fines del XIX al ámbito cultural europeo (sobre todo francés) conduce a una serie de equívocos teóricos y —lo que es más grave aún— a la incomprensión. Sin embargo, el ombliguismo tampoco ayuda. Grave tarea, sin duda, emancipar a la literatura hispanoamericana de sus influencias europeas y luego intentar articularla de acuerdo con un sentimiento de crisis que permea todo Occidente. La ruta a seguir, entonces, será la de tratar de extraer del propio medio literario mexicano las referencias que construyan un edificio de lo sagrado apuntalado con la influencia, siempre

con un papel parasitario, de la literatura en Europa. Este análisis parece plausible si partimos de la postura teórica del Duque Job.

Ya para Gutiérrez Nájera la noción de Dios o de lo sagrado está profundamente imbricada con la belleza y el arte; actitud que no es exclusiva del Modernismo, pero que cobra significaciones particulares que surgen de las concepciones poética y religiosa del país. Lo espiritual en estos escritores y lo que entienden como tal, concretamente en los cuentistas como Couto, marca de forma definitiva su producción. No sólo es problemático (en cuanto a concreciones heterodoxas como en la divinización alegórica del fallecimiento en el cuento “La alegría de la muerte”), sino también fundamental para entender la poética desde la que trabajan y las realizaciones narrativas que resultan.

De tal suerte, autores como el que nos ocupa generan personajes que suspenden la conciencia individual a través de eventos que abren la concepción de lo estético y lo místico hacia la enfermedad, la muerte violenta o el erotismo. Si en una primera instancia podemos identificar a lo estético como lo divino, o al menos como emanación directa de ello, la relación se problematiza al aparecer una estética que se solaza en la decadencia del cuerpo o el espíritu. De ahí la importancia del estudio de los elementos sagrados en Bernardo Couto.

Con todo, tales arrebatos místicos no pueden dejar indemne el edificio religioso del México de 1900, entendido no como una institución poderosa o como una reunión en torno a algo, sino como una serie de prácticas y personas a través de las cuales ese algo expresa su sentido profundo más o menos efectivamente. Bajo esa premisa, es claro que Bernardo Couto, por ejemplo, no plantea una crítica reformista de la espiritualidad, sino que la diversifica y la lleva a límites a veces “heréticos”, a veces simplemente paródicos. El referente hace posible la trasgresión, por eso es insoslayable. Estos escritores no están

volcados hacia una construcción o renovación del presente (como sus antecesores románticos nacionalistas, por poner un ejemplo), sino hacia los abismos que lo configuran y lo condenan. Esto de ninguna manera cancela, sin embargo, la posibilidad de trascender la vida con firmes nociones espirituales emanadas de una experiencia estrictamente individual.

En la breve producción de Couto Castillo encontramos una clara evolución que parte de los primeros cuentos, un tanto naturalistas, hasta los últimos en los que lo sagrado, lo divino y lo religioso operan. Sin embargo, es en los *Asfódelos* donde esta perspectiva se torna aguda y determinante. ¿Qué consecuencias tiene la inclusión de estos elementos en *Asfódelos*?, ¿cómo se resuelve la instancia sagrada para los personajes?

El tema fundamental de los cuentos tardíos de Couto, ausente en los textos anteriores a *Asfódelos*, es la insuficiente relación o retorno a lo sagrado expresada en la muerte. Esto se manifiesta fragmentariamente y sólo a través de violentar (con el crimen, la enfermedad o el arte) la sociedad que, en este caso, es siempre profana. La divinidad-muerte que aparece se caracteriza ya como una instancia ausente que deja a los personajes a la deriva de una sociedad que mundaniza todo, pero que actúa en tanto deseo incumplido; o ya como dioses del abismo que dejan a su paso una estela de destrucción. Sin embargo, la redención es posible. Los personajes, antes a la deriva de la existencia, buscan maximizar la experiencia religiosa a través de la deliberada búsqueda de instancias estigmatizadas (erotismo, asesinato, suicidio, necrofilia, arte neurótico, etc.) como ritos estrictamente personales. Esto es lo fundamental en ellos.

El texto de los *Asfódelos* renuncia a ver la modernidad como una sola, indivisible y soberana. En ese sentido es que Couto escapa del porfiriato en tanto discurso moderno y crea una instancia diferente en donde las valoraciones se difuminan y la posición es otra. Su

rebeldía es tan radical que no sólo queda fuera de la modernidad burguesa, sino que incluso se opone a ella directamente. En suma, la poética que se desplaza en esta serie de cuentos anticipa las vanguardias y se coloca cerca de cierta posmodernidad en la medida en que renuncia a los valores que sostienen el discurso moderno en nuestro país.

El análisis que propongo requiere adoptar la postura crítica de Pierre Bordieu², la cual supone una comprensión del campo cultural en la que el escritor se encuentra subsumido y una conciencia del campo del propio crítico. Para ello, pues, resulta indispensable echar mano de nociones históricas que le den significado al proceso estético y al de entendimiento que lo caracteriza como tal. En este caso, el trabajo se dirige a un análisis temático dentro de un proceso histórico. En suma, se pretende abarcar nociones de lo sagrado en una poética y un momento determinados, es decir la de fin de siglo, y en particular la relativa a Bernardo Couto Castillo.

Por principio de cuentas, se tratará de definir un estado espiritual específico del porfiriato mexicano en torno a dos núcleos determinantes para la época: el Modernismo y el Positivismo. La comparación entre ambos, en tanto discursos espirituales, dará como resultado la determinación de una relación jerárquica que pondrá al movimiento estético siempre como inferior en el terreno político y al discurso económico-filosófico como mezquino en el terreno de las artes. Gutiérrez Nájera, principalmente, José Juan Tablada y determinados escritores europeos ayudarán a conformar una descripción teórica del movimiento fin de siglo en el terreno de su espiritualización *cuasi* religiosa y para el análisis de los *Asfódelos*. Para la exploración espiritual del México oficialista se estudiará la noción que pretende alcanzar la uniformidad en las conciencias. El positivismo mexicano;

² En *Las reglas del arte*, principalmente “Las categorías históricas de la percepción artística”, pp. 433-441.

punto de toque para entender las nuevas relaciones que se entablan entre el país y la modernidad que se avecina, así como la regulación y delimitación del espíritu; será estudiado bajo los textos de Gabino Barreda, Justo Sierra y el ya clásico estudio de Leopoldo Zea, *El positivismo mexicano: nacimiento, apogeo y decadencia*. Dada esta comparación, indagaremos acerca de la manera en que autores como Couto abrevaron de la oposición a un régimen discursivo excluyente y poderoso.

Para la segunda sección, se considerará la actitud esteticista de nuestros artistas del modernismo como un código cercano a lo religioso. Con ello nos acercaremos a nociones antropológicas basadas en Eliade, Caillois y Zambrano, entre otros, así como en la propia retórica trascendente y sacralizada del arte literario de aquellos años. Asimismo, exploraremos la tradición mágico-artística del Renacimiento (centrada en el *Hermetismo*) y su derivación en la época romántica. Con todo lo anterior, se pretende consolidar para el modernismo de Couto una estética trascendental, una ética artística y una erótica rebelde y a la vez propositiva.

El análisis temático de los textos irá acompañado todo el tiempo de las nociones históricas y estéticas que más arriba se plantearon. Dicha perspectiva toma como referencia la *tematología* o el análisis de *temas* literarios. Como ya ha sido identificado en numerosas ocasiones, la muerte es el tema principal de toda esta colección de cuentos de Bernardo Couto Castillo:

Hay en los cuentos de Couto una obsesión que es la muerte, tema que da de modo especial una unidad interior a los relatos agrupados en *Asfódelos*. No sólo es la muerte una fuerza todopoderosa y soberana, que se impone inevitablemente y cruelmente sobre el destino de los personajes, sino que también en una ocasión llega a ser protagonista y personaje que actúa en la narración (Phillips 79).

Sin embargo, detrás de esta ardua generalización se esconde una postura específica ante la muerte y sus resultados (tema difícil; pues, ¿acaso no encontramos la muerte literaria en

todas partes?). El propósito, pues, es explorar las imantaciones semánticas que se generan en torno a la muerte de acuerdo con elementos textuales específicos de la narrativa de Couto. De ahí que se haya optado por un análisis de temas y de la tematización de la muerte.

Tema puede definirse, como lo hace Pierre Brunel, de acuerdo con su raíz etimológica, “como un «depósito», remontándonos a la raíz del verbo griego *tithemi*, que significa «poner, colocar, depositar»” (Naupert 156). El tema, pues, es una vasija vacía. Puede quedar más claro si lo entendemos en relación a un elemento formal fijo, como el soneto. Cuando nos enfrentamos a un soneto, sabemos de los condicionamientos no sólo formales, sino semánticos e incluso de tradición cultural que se actualizan en torno al corsé métrico. Ello no impide que exista una variedad infinita de sonetos, sólo plantea una serie de relaciones posibles (que incluyen la trasgresión del género e incluso la parodia) con las que cuenta el lector. El tema opera de una manera similar, pues su carácter vacío le da movilidad y contingencia. “En suma, la tematología se coloca en un cruce estratégico de dinámica literaria y relaciones con el imaginario, con la historia de las ideas, de las ideologías, de la mentalidad, de la sensibilidad” (Naupert 161)³.

Con lo anterior, podemos entender la “tematización” como un proceso de variación temática cuyas condiciones de actualización sólo cobran sentido en cada caso particular. Es decir, no hay nada cerrado en ella, pues el vacío del tema nos permite pensar en una red nutrida de relaciones entre temas, con el texto y fuera de él (Naupert 170-179). Por ello, lejos de ser una abstracción teórica predeterminada, el tema sólo tiene sentido de acuerdo

³ La *nouvelle critique* francesa y ginebrina ven en el tema “una auténtica puerta de acceso hermenéutico”. Es decir, el elemento fundamental para acceder al imaginario desde el que opera el autor, y por ende, el elemento privilegiado para el análisis de las relaciones semánticas particulares. Gaston Bachelard es el autor prototípico de esta perspectiva (Naupert, 138).

con cauces de producción literaria y con lectores específicos condicionados cultural e históricamente (Guillén 248). “El tema es un elemento que estructura sensiblemente la obra” (231); así, por ejemplo, el tema del asesinato —con todas sus correspondientes configuraciones formales— aparece como una manifestación que determina la narrativa de Couto al tiempo que la relaciona externamente. No se basta a sí mismo (como podría interpretarse desde una lectura “escandalizada”), sino que se inserta en un sistema de comunicación, inmanente y trascendental a un tiempo, que pone de relieve la belleza y la sacralidad modernistas⁴.

El análisis a continuación, se basa en diversos temas relacionados con la muerte y con la sensibilidad en el Modernismo. La elección se llevó a cabo de acuerdo con el grado de importancia y la frecuencia con que aparecen en *Asfódelos*. Por motivos expositivos, he decidido ordenar la exploración de manera temática y la mayoría de las veces en torno al cuento “Blanco y rojo”, no sólo por ser éste el más conocido del autor⁵, sino también porque contiene los temas analizados y estructura un tipo de relación entre ellos que es interesante destacar.

⁴ Muchas de las definiciones del tema se encuentra en una relación de tamaño respecto al “motivo”. Por ejemplo, según la Comisión para la investigación de temas y motivos de la Academia de las Ciencias de Gotinga, dirigida por Walpers:

El motivo es una unidad pequeña, un conjunto cerrado en sí mismo, que se repite y que guía el texto, «la representación esquematizada (de uno o más elementos) de sucesos, situaciones, personajes, objetos o espacios»; mientras que el tema resulta ser «una caracterización de significado más general de las partes individuales o del todo, si acaso del sentido central o de la idea de una obra, formulada en abstracto, aunque relacionada con el contexto del *sujet*», en donde según la estructura textual éste se puede desprender en diferentes niveles de significado o grados de validez (Naupert, 47).

Así también ocurre con diversos autores de la colección de textos *Tematología y comparatismo literario* preparada por Cristina Naupert, por ejemplo Raymond (92), Schulze (154-155) y Trocchi (158-159). Sin embargo, para fines de esta tesis, no es necesario tomar en cuenta las relaciones proporcionales del tema, sino su carácter de vasija que posibilita relacionarlo intra y extratextualmente.

⁵ “Blanco y rojo” es uno de los cuentos de Couto que aparece en la antología *El cuento mexicano en el modernismo*, (Díaz Ruiz), es el cuento analizado en el artículo de Pavón y uno de los que aparecen en los estudios de Zavala y Velázquez.

Antes de comenzar, comentaremos el “decadentismo” y lo que se entiende como tal en la literatura finisecular mexicana. Me permito el *excursus* porque resulta imposible disertar sobre el panorama estético modernista sin zanjar dicho asunto, sobre todo en lo concerniente a Bernardo Couto Castillo. La crítica actual sobre el grupo formado alrededor de la *Revista Moderna* (ver bibliografía) se ha referido a su poética como *decadente*, acaso influidos por la afirmación de Tablada hecha el 15 de enero de 1893 en su artículo “Cuestión literaria. Decadentismo” publicado en *El País*: “Resolvimos, de común acuerdo, ligarnos y obrar en igual sentido para apoyar en México la escuela del *decadentismo*⁶, la única en que hoy puede obrar libremente el artista que haya recibido el más ligero hábito de la educación moderna” (Clark 107). Sin embargo, cinco años y un día después, el poeta publica en *El Nacional* “Los modernistas mexicanos y *monsieur* Proudhomme II”, en donde protesta: “...*porque no somos decadentes*. Desde que se nos ha llamado decadentes se ha cometido el más vulgar de los errores...” (Clark 231). En el mismo año (1898) Nervo —“Los modernistas mexicanos. Réplica a Victoriano Salado Álvarez”, en *El Mundo*—, declara que “el decadentismo ha muerto” (Clark 250) y lo relaciona con una etapa de rebeldía necesaria, un quemar las naves que haría a la literatura mexicana entrar a las tierras inexploradas del Modernismo.

Según explica Calinescu (“La idea de decadencia” 153-222), del término *decadentismo* se entienden cosas distintas para la crítica de diversas tradiciones. Por ejemplo, para la crítica francesa representa un momento muy específico dentro del universo esteticista de finales del XIX, equiparable al *simbolismo*; para los italianos, en general, el sentido de crisis en el ambiente artístico posterior al Romanticismo y que se extiende hasta el siglo XX; para el socialismo ruso marxista-leninista se refiere a la degradación del

⁶ A lo largo de este trabajo, todas las cursivas de las citas textuales están en los originales.

capitalismo y a la estética igualmente degradada que produce. La noción de *decadencia* en Francia, de donde nuestros modernistas seguramente la abrevaron, fue particularmente exitosa. Para unos era la posibilidad de regeneración, para otros, el debacle de las promesas de la burguesía y sus discursos, así como la noción progresiva de deshumanización; la mayoría de estos últimos eran artistas (Calinescu 164). Todo comenzó con la publicación del soneto de Verlaine "*Langeur*" que inicia: "Yo soy el imperio al final de la decadencia..." y con la novela de J. K. Huysmans, publica en 1884, *À rebours*. El poema sirvió de manifiesto y la novela de paradigma para el grupo que se reunió alrededor de la revista *Le Décadent* publicada por Anatole Baju a partir de 1886. En ella se generan una serie de manifiestos estéticos con el fin de escandalizar a la burguesía, sin lugar a dudas en una actitud francamente vanguardista *avant la lettre*. Sin embargo, ante la progresiva politización de Baju, los poetas prefirieron el término *symbolisme* propuesto por Moréas en 1886. Ya para el 89 la revista estaba en pleno abandono (Calinescu 173-179; Hauser, 2 439-440). Finalmente, lo decadente es la aceptación plena de la modernidad y el consecuente sentido de avance de la humanidad en una dimensión cercana a las vanguardias. Por ello termina por politizarse demasiado (Calinescu 178). Mario Praz (747-759), por su parte, considera que el fin de siglo francés está fuertemente rodeado de un sentimiento efectivo de aniquilación y apocalipsis sobre el mundo moral occidental. De ahí su obsesión por el ocaso de Roma. No es posible, pues, trasplantar esta noción crítica al Modernismo en México. Ello supondría una equivalencia, o al menos una semejanza, entre los dos ámbitos culturales que está lejos de ser verdadera.

El hecho es que la vida literaria francesa de ese periodo se dividió en una diversidad de escuelas conflictivas, movimientos e incluso sectas («Parnasse», «décadisme», «symbolisme», «école romaine», etc.) que, en su esfuerzo por afirmarse como entidades separadas, no fueron capaces de darse cuenta de lo que realmente tenían en común. Fue

mucho menos difícil percibir este elemento común desde una perspectiva extranjera, y esto fue exactamente lo que los modernistas [hispanoamericanos] lograron hacer (Calinescu 82).

No cabe duda que cuando nuestros modernistas utilizan los términos franceses buscan articular su propio movimiento y su propia crisis en un contexto universal. Creo que en ese sentido, y no en otro, usan la palabra *decadente*. De ahí que les fuera fácil deshacerse de ella. Más aún, no la abandonan hasta después de que ha suscitado toda una ola de comentarios y de notoriedad seguramente sorprendente para un grupo de poetas jóvenes. En el artículo “Decadentismo”, publicado bajo un seudónimo en el *Diario del hogar* (Clark 151-157), se dice: “...nunca se había desencadenado mayor saña, ira más tremebunda, contra una nueva forma de pensamiento, la prosa gobernista, la de oposición, la religiosa, al unísono han injuriado, calumniado, burlado a los *decadentistas*...” (152). Y basta con hojear el volumen preparado por Belem Clark y A. Laura Zavala para darse una idea de lo precisa que resulta la afirmación. Incluso un miembro del grupo, que publica en la *Revista Moderna*, Jesús Urueta, ataca el término —“Hostia. A José Juan Tablada” (Clark 111-118). Por lo tanto, me parece que cuando Tablada se nombra a sí mismo y a su grupo *decadente* está tomando una actitud muy cercana a Bajú y a sus manifiestos: ambos buscan escandalizar al ámbito cultural de su tiempo, ambos reciben mofas y distorsiones, y ambos anticipan con su actitud a las vanguardias.

Finalmente, a mi parecer, lo que el término gana en expresividad se oscurece en polisemia. Recordemos lo que dice José Emilio Pacheco en la introducción a su célebre antología: “no hay modernismo, sino modernismos: los de cada poeta importante que comienza a escribir en lengua española entre 1880 y 1910 [...] Su originalidad se logra en un momento de circulación universal de ideas y estilos” (XI). Así pues, no parece evidente la utilidad de adoptar una categoría crítica como *decadentismo*, que no dice nada nuevo

acerca del movimiento literario hispanoamericano de fin de siglo XIX (a lo mucho sólo repite que está fuertemente influido por el ámbito cultural francés), y que sólo fragmenta innecesaria e injustificadamente al Modernismo hispanoamericano. Por ejemplo, el modernista Gutiérrez Nájera construye el antecedente estético del modernista Couto Castillo sin importar que el primero nunca se hubiera considerado *decadente*. Al fin, este movimiento literario mexicano no necesita ser traducido al francés para ser legítimo. No se trata de dejar de atender el ámbito occidental, no se declara que no existe cierta dosis de *decadentismo* en nuestros escritores. Sin embargo, colocarlos bajo esa insignia cancela otras posibilidades de lectura. Ellos mismos se contradicen, ellos nos dan la clave para entender su gesto estético como una postura generosamente ecuménica.

Hasta hace muy poco tiempo, la crítica relativa a nuestro autor solía girar en torno a las posibilidades creativas truncadas. Juicios como el de Luis Leal⁷ implican una renuncia que cancela de inmediato la producción literaria de Couto. A más de un siglo de su muerte resulta cansado hablar de lo que pudo haber hecho o de lo que le quedó en el tintero. Nada más injusto que querer entender a un poeta a partir de lo que no hizo. O ponemos las manos sobre lo que dejó escrito o lo callamos, pero no vale la pena gastar líneas en disertar sobre lo que fue una posibilidad y hoy no es más que un ensueño crítico. Sin duda que la vida y la muerte de “Coutito” son apasionantes desde la perspectiva del biógrafo o del historiador, pero resultan meramente anecdóticas para la crítica literaria, volcada antes que nada sobre la letra escrita.

⁷ “En estas páginas [las de la Revista Moderna] se conservan los personajes extraordinarios de Couto Castillo —muerto demasiado pronto para juzgarlo” (“El modernismo...”, 58).

No es momento ya de justificar un trabajo que se vierte únicamente sobre lo que Couto sí escribió, ya hablaron las tesis de Coral Velázquez y Ana Laura Zavala. Valgan estas líneas como agradecimiento para ellas y para advertirnos, como lo hace Cioran⁸, que en ocasiones “sólo nos interesa lo que un escritor se ha callado, lo que hubiera podido decir, sus profundidades mudas”. Es momento, pues de dejar de ver en Couto al artífice de una “magia de artista irrealizado..., de un vencido que desaprovecha sus decepciones, que no sabe hacerlas fructificar” (Cioran 11), y abocarnos a los abismos que efectivamente señaló.

⁸ En *Los silogismos de la amargura*.

CAPÍTULO I: UNCIÓN DEL ARTE: DOS DISCURSOS DE LA MODERNIDAD MEXICANA EN *ASFÓDELOS*

LA CONSTRUCCIÓN ESTÉTICA DEL MODERNISMO MEXICANO

Hacia 1881, el poeta Gutiérrez Nájera se lamenta amargamente por el estado deplorable en que se encuentra la literatura mexicana de entonces: "...sus hombros están apergaminados y flacos como los de una vieja inglesa, los pómulos sedientos de su cara, le dan una vejez anticipada; necesita hierro para dar fuerza a la sangre; mucho hígado de bacalao para vigorizarse..." (Clark 33). Los bríos patrióticos de antaño se han perdido con el advenimiento de la paz en la República (102), pero sobre todo con el establecimiento de un régimen discursivo. Ya no hay plumas batiéndose al lado de espadas, ya el discurso político se mide en kilómetros y metros cuadrados. "La paz tan favorable para la República es, por lo pronto, perjudicial para el Parnaso" (102). Los jóvenes escritores se hallan truncados, los afanes líricos deben conformarse con el periódico y la nota diaria, las épocas de grandes empresas y grandes sacrificios para el poeta han terminado (103). La situación, explica con tono melancólico el poeta, ha dejado al artista finisecular hundido entre la nula influencia y la caída al oficio mercantil. Es normal, pues, que para ese año apenas haya poesía.

Siguiendo con la misma idea, en uno de los textos más interesantes, mejor escritos y más complejos del duque; el ensayo "El arte y el materialismo", publicado en cinco partes⁹ en el temprano año de 1876, el poeta, con un envidiable bagaje cultural, trata de demostrar que tanto en dramaturgia y música como en la lírica, el arte contemporáneo se encuentra

⁹ *El Correo Germánico*, año I, núms. 3, 4, 8, 11, 12 y 16. Cito de Clark, *La construcción del modernismo* pp. 5-32. Los comentarios acerca del arte decaído aparecen en pp. 24-32.

degradado, ha decaído, simplemente no resiste la comparación respecto a los autores de antaño. Toda esta abulia creativa se le debe al materialismo y a su dimensión literaria que Gutiérrez Nájera entiende como *realismo*¹⁰. Afortunadamente, apunta, la América joven, pujante y fértil se libra de los afanes realistas —entendido esto con toda la ironía que nos da siglo y medio de distancia. No en vano cuenta con un suelo firme y recién nacido, con una cultura que no está en crisis y con una moral incorrupta; pues no hay nada más vil que la representación realista de los vicios y los crímenes de todos los días en la literatura. No obstante, la poesía mexicana, como la europea, también ha caído en crisis. En ese contexto se entiende la nota ecuménica del duque sobre el cruzamiento: “conserva cada raza su carácter substancial; pero no se aísle de los otros ni los rechace, so pena de agotarse y morir” (Clark 93)¹¹. Con ello, el autor nos habla de un desplazamiento espacial y temporal de la cultura como vía de escape a la crisis. No hay duda de que esta idea alimentó los cerebros modernistas y los impulsó hacia diversos derroteros creativos a raíz de una visión panorámica del arte.

Así pues, el duque comienza a impulsar, desde este ensayo, la creación de una dimensión cultural distinta, una nueva manera de hacer arte. Dentro de la idea contracultural del discurso modernista que tiene Schulman, se entiende que para Nájera crear belleza es un acto en sí subversivo: “...en textos contrahegemónicos anhelaba des- centrar la modernidad institucionalizada y reconstruirla desde otro centro: el de su interior” (137). De tal forma que la escala de valores y la misma enunciación de belleza del duque — al tiempo que son una visión ético-estética— resultan el intento de reconstruir la

¹⁰ Es necesario marcar las distancias entre lo que el duque entiende como *realismo* y lo que entendemos actualmente como tal. La falta de noción histórica en este caso, nos haría caer en una serie de equívocos. Por un lado, se trata de comentarios escritos en 1876, no podemos extenderlo a lo que se publica posteriormente. Por el otro, el propio texto nos explica que *realismo* es la construcción literaria que simplemente se empeña por tener referentes objetivos.

¹¹ De “El cruzamiento en literatura”, pp. 91-99.

modernidad literaria y su tradición a partir de la individualidad del poeta. Para decirlo con otras palabras, se trata de la construcción de una modernidad alterna, no burguesa, estética al fin. De ahí que sea capaz de forjar una tradición que sirva a sus propios fines poéticos y en donde todo tenga lugar, desde la lectura de los clásicos latinos hasta la exégesis bíblica y la literatura francesa de entonces. Finalmente, para construir una trinchera contra-discursiva que solventara la falta de arte literario, fue necesario equiparse con diversos otros discursos.

Volvamos a “El arte y el materialismo”. Por principio, en este texto el poeta se propone defender la poesía sentimental frente al “asqueroso y repugnante positivismo” (Clark 5). Plantea, pues, el retorno a un subjetivismo exacerbado frente a las posturas literarias que se decantan hacia un referente objetivo. Por lo pronto, la poesía sentimental representa algo más que los poemas de amor y de patria; es ni más ni menos que un arrebató espiritual que eleva la condición del ser humano. Se enarbola la defensa de estados espirituales y su valor supremo frente al materialismo de la vida del hombre en México. En resumidas cuentas, la poesía sentimental expresa de una manera particular la crisis de fin de siglo que asola a todo el mundo occidental. Así, podemos resumir su postura estética como la interiorización de valores, entiéndase de belleza, asumidos como Absoluto, en una dimensión incluso ética, sólo discernible en la experiencia interior. “Para nosotros, lo bello es la representación de lo finito en lo infinito; la manifestación de lo extensivo en lo intensivo; el reflejo de lo absoluto; la revelación de Dios [...] Lo bello tiene que ser necesariamente ontológico: es lo absoluto, es Dios” (Clark 14). De tal suerte, que en la segunda parte del ensayo, la disertación del duque hace eco, en gran medida, de la tradición neoplatónica renacentista: lo bello es verdadero y bueno. Sin embargo, es importante recordar que el autor está intentando deslizar el ámbito del arte en el ámbito material; es decir, antes que tratar de teorizar sobre una práctica poética, pretende poner en entredicho

ciertas verdades del mundo material mediante la exaltación de valores inefables sólo expresables literariamente.

La búsqueda de libertad creativa y reestructuración discursiva que Nájera emprende, tiene sus raíces en lo más hondo de la tradición romántica. El mismo Goethe¹² establece a la obra de arte como independiente de su objeto de representación, con fines propios y legítimos a cuyo cumplimiento debe abocarse. Así, resultaría que el arte cuenta con una suerte de coherencia interna que sólo lo obliga a ser consistente consigo mismo. De ahí su capacidad re-configuradora sobre la naturaleza. Por otra parte, las ideas del duque se encuentran desarrolladas ya en la tradición romántica inglesa de principios de siglo. Tanto para uno, como para los otros, la poesía es la expresión inagotable de los sentimientos; no se opone a la prosa sino al discurso científico con pretensiones factuales; es escritura natural y espontánea, por lo que el poeta resulta especialmente sensible y se encuentra mayormente dotado para la pasión (Abrams 152-155). Así pues, la interioridad se convierte en un valor de tal envergadura para autores como Shelley, Hazlitt, Keats y Poe que se asume como la medida del poema por excelencia (195-203)¹³.

Finalmente, esta sublime interiorización del valor poético deriva en la violencia radical de fines de siglo, cuando el arte asume autonomía y el artista se convierte en un ser espiritualmente predispuesto; ambos, en teoría, apenas tendrían relación con su entorno inmediato (Hauser, 2 434-435). Si Gutiérrez Nájera y los modernistas, por su parte, retomaron tan contundentemente la idea del valor interior del arte fue por un recrudescimiento de la crítica opositora y un cuestionamiento acerca de su utilidad. Así por

¹² En el diálogo *Sobre la verdad y la probabilidad en la obra de arte*, citado por Abrams, 404-405.

¹³ Las conclusiones estéticas tanto de estos autores como de Gutiérrez Nájera están fuertemente influidas por la teoría de lo sublime. El pensamiento de Longino respecto a lo sublime, "...en manos de ciertos críticos de comienzos del siglo XIX se convirtió en uno de los más familiares criterios modernos del valor estético" (Abrams 196).

ejemplo, cuando Salado Álvarez reclama a Olaguíbel que en su *Oro y negro* no se ajusta al medio, ni a la raza, ni al momento —tal como lo establece Taine en su *Historia de la literatura inglesa* — (Clark 203-212)¹⁴; Nervo, ya en perfecta consonancia con la noción que del arte tiene el duque, le contesta: “...si la literatura mexicana, debiera responder a nuestro medio intelectual, sería nula y anodina...” (Clark 217)¹⁵. Así pues, bajo la insignia de la interioridad, el modernista mexicano renuncia al gran público y se niega a educar al pueblo¹⁶; acaso porque el primero no se ocupa de él y porque sabe que al segundo en definitiva no llega.

En el pensamiento de Manuel Gutiérrez Nájera el arte tiene una función primordial en el mundo a nivel ontológico¹⁷. Ante la terrible realidad material que resume al individuo y lo vuelve una pura fuerza de trabajo y al artista en un mero productor de artículos, el arte y la belleza encarnan en la tierra, la recorren, se sacrifican, resucitan y prometen la redención que traspasará los límites corporales del hombre para convertirlo en un ente trascendental, histórica y espiritualmente. Su postura es en esencia religiosa y no filosófica porque no propone un campo teórico de acción, sino una experiencia personal que establece un individuo diferente y nuevas relaciones. Él sostiene que el arte es como una escala para llegar a Dios (Clark 17), como la garantía de que existe y de que es posible

¹⁴ Este texto, así como toda la polémica, se hallan recogidos en el volumen *La construcción del modernismo*. El escrito de Salado se llama “Los modernistas mexicanos. *Oro y negro*” y fue publicado originalmente en *El Mundo*, t. III, núm. 390 (29 de diciembre de 1897), p. [3].

¹⁵ El texto se llama “Los modernistas mexicanos. Réplica” y originalmente se publicó en *El Mundo*, t. IV, núm. 394 (2 de enero de 1898), p. [3]. Por su parte, Tablada respalda a Nervo en su texto “Los modernistas mexicanos y *monsieur Prudhomme II*” (Clark 231-234).

¹⁶ En “Fuegos fatuos. Nuestra literatura” (Clark 163), Nervo dice: “Nosotros, comentando esas observaciones, añadimos que, puesto que los literatos en México no escribían para obtener gloria y dineros, ya que no creían en los primeros, y los segundos no se obtenían en México escribiendo literatura, justo era que se les dejase escribir por y para el arte”.

¹⁷ No deja de ser interesante que en lo fundamental, Oscar Wilde en sus *Intenciones* (1891) repite los postulados del duque. Según él, los dominios de la moral no alcanzan ni de lejos al sacerdote artista: “...la esfera del Arte y la esfera de la Ética son absolutamente distintas e independientes” (“El crítico, 2” 113); la segunda, a similitud de la selección natural, hace la vida posible mientras la primera, como la selección sexual, la hace apetecible (127).

acceder a Él. Finalmente, ante el rechazo material del artista, éste se erige sacerdote del ideal, ente místico y reminiscencia divina. No se trata nada más de hacer aristócrata al poeta, sino de hacerlo el ungido, el privilegiado entre los hombres (Clark 17-20). De esta forma, podemos entender la subversión de la que habla Schulman en los escritos del duque. Nos encontramos ante un pensamiento que invierte las valoraciones sociales y es capaz de transformarlas de forma tan radical, que no sólo no conserva nada del discurso hegemónico sino que lo desacredita por completo, le niega validez y lo cuestiona y fisura en sus cimientos mismos. Con todo, la ficción teórica que el duque Job cultiva en este ensayo se convierte en el grito desesperado de un artista relegado del mundo. No debe pasarnos desapercibido, sin embargo, el intento de erigir un discurso autónomo, independiente en sus formulaciones, contracultural, sí, pero completo en sí mismo.

Una postura de contracultura está necesariamente opuesta a una situación específica. Es decir, si aceptamos que en “El arte y el materialismo” el duque Job está erigiendo un discurso autónomo, debemos suponer que lo hace en contraste, antagónico a un estado de las cosas.

El triunfo de la burguesía europea, el nacimiento de los nuevos millonarios y el fenómeno de la industrialización con sus consecuencias monopolistas; el cientificismo general, producto de un pensamiento positivista en lucha constante contra el idealismo, y el dinero, como medida de todos los valores, son factores principales de una era cuyas particulares características sociales, económicas y artísticas dan forma, a finales del siglo XIX y principios del XX, a lo que se ha llamado la Belle Époque. (Somolinos 14)

Como establece Somolinos, la reacción estética se construye contra la exacerbación de un modelo económico y social propia del porfiriato, cuyas características son justamente el cientificismo, la producción en masa y el imperio del dinero. Toda la reacción estética del Modernismo, pues, se relaciona íntimamente con este contexto, más aún se constituye en oposición a él.

Hacia el final de este ensayo del poeta Nájera (Clark 30-31), como ya se comentó, se reprueba el uso literario de temas relacionados con lo vil y lo bajo: el asesinato, la prostitución y la orgía; temas profusamente conocidos y practicados literariamente por Couto y por toda la generación modernista que precede al duque. No obstante, no hay que perder de vista que el autor está dialogando con la literatura francesa de entonces: con el naturalismo, con el realismo; y en todo caso, lo dice explícitamente, los condena por su encierro necio en los contornos del mundo material. Couto Castillo y la cofradía de la *Revista Moderna* en esencia siguen a Gutiérrez Nájera en igual antagonismo a tal reducción materialista. Sin embargo, ellos —a la manera de Baudelaire— captan el ascenso espiritual en una experiencia vital de caída. Es decir, encuentran que el esguince que elude la inmediatez puede hallarse en una experiencia que, por ejemplo, dibuje en el cuerpo signos de relaciones extraordinarias y radicales: necrofilia, asesinato, etc. Es evidente, entonces, que Tablada en su artículo de 1893, “Cuestión literaria. Decadentismo”, repite en gran medida los postulados de Gutiérrez Nájera en lo tocante a la libertad y al lugar del arte, a su sacralización y al papel mesiánico del artista. Es interesante comparar ambos textos, aunque el de Tablada tenga más un aire de manifiesto que de ensayo, pues en ellos encontramos un desplazamiento de temas modernistas en México al tiempo que se conservan esencialmente los mismos principios.

Entre lo destacable en el texto de Tablada está la elección consciente de un pensamiento opositor: “presos de un sistema filosófico, que [...] tiene su infierno [...] parece que todas las sombras de ese abismo [...] se ha [*sic*] prendido como un crespón en nuestras frentes...” (Clark 107); la angustia por la contingencia: “nuestro pecho es el nido de la negación...”; el miedo a la esterilidad: “nuestro cerebro es el *lazarium* del hastío...”; y la incertidumbre: “la eterna gota de la duda ha causado la blanca lápida de nuestras creencias”

(108). La distancia respecto al ensayo del duque Job está en el devenir, en el decaimiento moral y en ese estado de ánimo que lo entrevé. Ahora ya no se trata de una lucha franca y bien establecida contra una forma de entender el mundo, ahora se está más cerca de los radicalismos de la crisis europea y su paréntesis moral, ahora la propia crisis ha socavado al creador y sacerdote hasta convertirlo en un mero artífice de instantes. Si para Gutiérrez Nájera el poeta conserva una función capital en la redención del cosmos, los artistas finiseculares son incapaces de superar la paradoja de creerse fuera del mundo y al mismo tiempo querer alimentarlo¹⁸.

EL MODERNISMO COMO DISCURSO CONTRA-CULTURAL

*Un inútil. ¡Mas es tan justo serlo!
Pudiera la gente despremiar a los otros
Y, aunque con los codos rotos,
¡Ser héroe, loco, maldecido o bello!*

Fernando Pessoa, Poesía completa de Álvaro de Campos

M. H. Abrams consigna (38-45) que en la tradición inglesa, más o menos a partir de 1800¹⁹, la crítica comienza a enfocar el fenómeno poético en el artista. Tanto los poetas románticos ingleses —P. B. Shelley, W. Wordsworth, S. Coleridge— como los alemanes —Novalis, L. Tieck— echan mano de un considerable caudal de metáforas que supone una causa interiorizada del poema (74-78). El propio Byron escribe que la poesía “es la lava de la

¹⁸ Aquí parece necesario comentar la visión contra-discursiva que tiene Schulman del Modernismo hispanoamericano. Si bien es innegable que todos ellos comienzan a construir poéticamente a partir de la oposición a un entorno socio-cultural, al menos los artistas más acabados del movimiento lograron sostener un discurso autónomo. Es decir, a Gutiérrez Nájera le interesa reflejar una realidad específica en la cual se desarrolla y con la cual quiere alterar sus relaciones, pero al mismo tiempo es capaz de construir su propia tradición y comenzar otra. La noción de Schulman es útil para entender la configuración del Modernismo en el entorno de una crisis, pero también podría ser provechoso ampliar la visión y concederle a los escritores el triunfo al menos de lograr autonomía textual y cultural, ya que no económica ni social.

¹⁹ Se refiere al “Prefacio” de las *Baladas líricas* de Wordsworth, *¿Qué es poesía?* de John Stuart Mill, a Shelley y a Keats.

imaginación cuya erupción previene un terremoto”²⁰. Todo ello en detrimento de las teorías miméticas del arte y de la preocupación como perspectiva crítica del público lector. Como ya hemos visto, también Gutiérrez Nájera y los modernistas mexicanos proyectan su sentido crítico y sus propias creaciones hacia esta interioridad que eleva al artista a la soledad aristocrática de la sensibilidad y a la independencia moral respecto al referente. Como nunca, el poema nace bajo la medida del poeta, deliberadamente opuesta a la medida de su contexto.

Tras el fusilamiento en el Cerro de las Campanas, y después de la República restaurada, en pleno auge porfirista, los hombres de letras que habían sostenido ideológicamente a los bandos en pugna dejan de tener influencia inmediata en la vida pública y política del país. Los intelectuales abandonan el poder y se vuelven profesionales de la escritura²¹. Así surge este sacerdote-artista que se encuentra despojado de toda investidura sacra y se halla en la necesidad de construirse y construir su culto con palabras. Pero no será su tribuna un altar, un escaño o un museo; él se convertirá en predicador callejero, peregrino que encuentra la dimensión espiritual de las cosas, un anacoreta, un marginal, en cierto sentido, un bohemio. La bohemia y su práctica “no es más que la demostración de su voluntad [del artista] de separarse de la sociedad burguesa, o más bien, de representar la separación ya consumada como voluntaria y grata” (Hauser, 2 210). Parásito improductivo, el bohemio vaga por las calles pobre y con la voluntad suficiente como para oponerse a toda mentira convencional (Hauser, 2 208-210); ha conquistado su libertad, pero a costa de siempre estar al margen. Su ideal espiritual y estético lo aleja

²⁰ En carta a miss Milbanke, 10 de noviembre de 1813, *Works, Letters and Jewels*, III, 405; citado por Abrams (77).

²¹ Ver Luis González, “El liberalismo triunfante” (638-641). Se puede hacer un parangón con la situación del artista en Europa después de la gran Revolución, una vez que se ha instaurado un poder burgués sólido. El artista, entonces: “Quería [...] crearse con su esteticismo una esfera que estuviera aislada del mundo y en la que pudiera gobernar sin restricciones” (Hauser, 2 194).

fatalmente de sus contemporáneos. No hay nada más opuesto a un burgués que un bohemio. A final de cuentas, la consolidación de la bohemia también responde a una reconstrucción poética de la realidad operada desde la interioridad del poeta. Desde cierta perspectiva, no se trata más que de la puesta en escena de un truco que representa la construcción de un discurso alternativo y de oposición al régimen establecido.

Esta postura, en la que toda una generación de escritores latinoamericanos se halla subsumida, se sostiene a pesar de que México, y en general todo el territorio de la América hispana, no contaba con el desarrollo económico de Europa. Sin embargo, la ideología burguesa y la subsecuente reacción del arte y los artistas permeaban el país. Así se entiende, por ejemplo, que la literatura francesa haya sido comprendida, apreciada y hasta cierto punto emulada por los modernistas (Gutiérrez Girardot 46-50). De tal forma que la industrialización de los medios de producción, el abandono del mecenazgo, la democratización de la cultura, el desempleo de los intelectuales, y, más profundamente, las ideas estéticas, la teoría del genio y la tensión entre creadores y sociedad; dieron lugar a esta bohemia y a toda una particular forma de entender al arte (151)²². Bajo las condiciones de segregación económica y marginalidad²³, el arte toma una postura de evasión e invierte los papeles valorativamente; de tal forma que todo tipo de actividad burguesa es considerada mundana y vulgar en oposición al genio capaz de alcanzar la belleza. El artista desconfía del burgués enriquecido, y el arte cobra la única función posible en ese mundo: el ornamento (52-53). Según Oscar Wilde, la época de finales del XIX representa una etapa de

²² La bohemia en México se vivió de manera distinta que en Europa. Un bohemio como Couto, constantemente bajo la tutela paterna, parece más del tipo de Gautier o Nerval que podían escaparse a ratos de la vida burguesa sin dejarla nunca por completo (Hauser, 2 446). Nunca se llegará en el país a extremos como los de los artistas del fin de siglo francés, un Rimbaud, un Van Gogh o un Toulouse-Lautrec.

²³ Según Gutiérrez Girardot (50-51), los modernistas debían refugiarse en otro tipo de actividades como la docencia, la diplomacia y sobre todo el periodismo, porque la escritura en sí misma no era en absoluto rentable. El cultivo de la literatura, a más de “inútil”, era considerado una extravagancia.

descomposición para el arte y la vida. Explica el autor irlandés que después de una era abstracta, ideal y puramente decorativa del arte, la vida se inmiscuye con él hasta domesticarlo y finalmente ahuyentarlo del proceso estético y creativo (Wilde, “La decadencia...” 25). No es raro, pues, que todo lo que la sociedad burguesa valora como útil o necesario sea para el artista un prurito de degeneración y que en cambio, aquellos valores supuestamente ahuyentados y rebajados se conviertan en el paraíso perdido que es preciso recuperar.

De acuerdo con Matei Calinescu, en cierto punto del siglo XIX se consolidaron dos modernidades para siempre irreconciliables. Por un lado aparece la utilitarista y pragmática que continúa el cultivo neurótico de la razón y que considera superior cualquier valor material sobre el espíritu; es la modernidad del burgués, del capitalista, de la clase media. Por el otro, la modernidad estética y rebelde, que siente asco por su contraparte y su escala de valores. Esta última atentará cada vez que pueda contra la otra modernidad de diversas formas, siempre volátiles: apocalipsis, anarquía, estetismo, etc. (55-56). “Desde entonces, las relaciones entre las dos modernidades han sido irreductiblemente hostiles, pero no sin permitir e incluso estimular una variedad de influencias mutuas en su afán por destruirse entre sí” (Calinescu 55). Así se consolida una de las más terribles contradicciones de la modernidad para el artista: ha conquistado su independencia respecto a la tradición, pero también ha sido lanzado al campo del mercado en donde se encuentra sometido a un público que no parece preparado para él (55). Asimismo, aun cuando sus ideas o su postura sean explosivas, no tiene más que los vehículos sancionados por su contraparte burguesa para sacarlos a la luz: “...las condiciones sociales que inspiran su radicalismo también contribuyen a frustrarlo” (Berman 116).

De manera semejante a lo que sucedió con el romanticismo europeo, el Modernismo hispanoamericano se enfrentó a la modernidad en términos de oposición entre el materialismo y una alternancia espiritual en donde predominaban las correspondencias subjetivas entre el cosmos y el hombre (Jrade 3-4)²⁴. Esto se traduce en un lenguaje de correspondencias, una diversidad de códigos y discursos que buscan sacudirse a la modernidad burguesa (Schulman 87). Dicho lenguaje se articula en dos sentidos: responde a la realidad moderna hispanoamericana y, en un movimiento poscolonialista, descentra su cultura de la tradición hispánica (Jrade 33-34). Su “contradiscurso” pues, en palabras de Schulman (11), socava el edificio hegemónico del discurso del capital y coloca a los poetas como artistas *otros* en términos sociales (de América) y culturales (del mundo). Así, el proyecto modernista se nos presenta desmesuradamente ambicioso: busca, a través de relaciones sorprendentes operadas con el lenguaje, reconstruir las relaciones culturales de Hispanoamérica. En el contexto de esta ambición, el debate en torno a la nacionalización o al cruzamiento en literatura, puesto en juego por Gutiérrez Nájera, cobra sentido; es, a final de cuentas, un proyecto que quiere forjar una nueva modernidad para nuestros países a partir de la medida interior del poeta²⁵.

En términos de discurso, la cara opuesta al Modernismo es el Positivismo. El grupo artístico en México se atiene a la ansiedad de la disgregación y el fragmento, como sus paralelos europeos, que el discurso positivista de ningún modo logra atenuar (Jrade 18-19).

²⁴ Al hablar de los primeros modernistas (Silva, Martí, Gutiérrez Nájera y Darío) comenta Schulman: “Diríamos que la labor artística se desplaza hacia las fronteras de lo inmaterial, en cuya representación el ego confronta la realidad y busca lo que niega el contorno material: el sentido de lo incognoscible, de lo inmaterial, proceso que lleva a escencializar los objetos del mundo material” (86).

²⁵ Zavala, al hablar del cuento modernista, dice que una de sus características es que “...se vincula con la postura contestataria del arte creador frente a su contexto histórico, al que por instantes da la impresión que niega, pero en realidad resignifica a partir de un nuevo encuadre, eminentemente simbólico” (97).

Ana Laura Zavala resume los ataques al modernismo²⁶ mexicano en tres postulados: 1) uso extranjerizante en las formas del idioma, 2) desapego a la tradición literaria nacional, y 3) sectarismo y enfermedad (42). Según la autora, una estética radical como ésta contravenía la idea de un discurso homogéneo que confía en los principios administrativos que llevarían a México a la modernidad. Es decir, se veía en los modernistas elementos que no iban acordes al proyecto nacional de orden y progreso (42-43). De manera notable, sin que el Modernismo buscara explícitamente una reforma social, era precisamente en ese campo en donde se sentía más peligroso²⁷.

Desde otro punto de vista, la escisión de la modernidad en dos discursos opuestos tiene que ver con la caída del viejo régimen nobiliario en Occidente y el establecimiento del poder económico y de la clase que lo controla como poder en plena hegemonía. Una vez consumado este hecho, el hombre de letras deja de ser necesario para la nueva clase en el poder y por lo tanto deja de tener influencia en la sociedad de su tiempo. Así nace el grupo de *intelectuales*, hombres letrados atrapados entre un poder político que los desprecia y un vulgo que los ignora (Hauser, 2 384-386). Se consuma entonces la creación de una espiritualidad artística que escapa a las clases y que se cifra en una subjetividad exacerbada y un sacerdocio poético. Con ello aspira, de alguna forma, a recuperar un papel importante en la sociedad. Si repasamos con esto en mente la biografía de nuestro autor, encontraremos que el escapar ideológicamente primero y totalmente después a la clase dominante a la que pertenecía, es un acto de coherencia sobre todo artística. De esta forma, Couto reafirma su

²⁶ La estudiosa lo llama *decadentismo*.

²⁷ Valdez comenta: “Casi siempre hay dos fuerzas que luchan enconadamente en el poeta modernista: la realidad exterior y la propia, el mal y la conciencia... En todos hay una ascética diabólica que aparentemente agota al hombre porque ésta lleva dentro de sí la lucha constante entre aquellas dos fuerzas, pero finalmente es la virtud quien queda vencida” (40). Curiosamente, el crítico también observa dos principios en conflicto en el interior del poeta modernista, lo que él entiende por “virtud vencida” yo lo veo como la trasgresión discursiva que emprenden contra la sociedad de su tiempo.

papel como artista que confía en su discurso y que lo llevará a extremos que pocos alcanzaron.

Cathy Jrade dedica estas líneas, que bien describen la situación de artistas como Couto, a José Asunción Silva:

Silva's rejection of any one mode of discourse, his creative fusing of history and fiction, his assertive defiance of bourgeois sensibilities, all point to a profound understanding of how thinkers, writers, politicians, and individuals have been limited, blinded, unreasonably restricted by preestablished rules, traditional modes of thinking, and falsely constructed philosophic grounding (62).

[La repulsa de Silva sobre cualquier forma de discurso, su inaudita fusión entre ficción e historia y su certero desafío a la sensibilidad burguesa apuntan hacia una visión profunda de la manera en que pensadores, escritores, políticos e individuos en general han estado acotados, ciegos, restringidos sin razón a reglas preestablecidas, formas de pensar tradicionales y falsos fundamentos filosóficos.²⁸]

Con esta franca, decidida y sistemática oposición se puede entender *l'art pour l'art*, más que como un verdadero proyecto poético o formal, como un dogma que subyace en la conciencia del artista finisecular²⁹. En un texto publicado en la *Revista Moderna*, "Monstruo", dedicado a Bernardo Couto Castillo, Tablada hace decir a su *alter-ego* (acaso el propio Couto):

Ya no hay monstruos en la vida moderna, en la vida plástica cuando menos; pero en el mundo moral existimos larvas de monstruos, tendremos alas cuando sobrevenga el *súper hombre*, y entre tanto nuestro estadio medio, nuestra crisálida será algo así como el "Horla" de Maupassant... (Tablada 102).

²⁸ La traducción es mía.

²⁹ El mismo ensayo "El arte y el materialismo", tan complejo en muchos aspectos, ilustra este punto. De acuerdo a lo que su autor plantea, se trata de una respuesta al positivista P. T., quien dice:

El espíritu no existe, el amor es una quimera, la mujer no es digna del amor del hombre; luego la poesía erótica, que canta exclusivamente al amor, tratando de encenderle en el espíritu, no tiene absolutamente razón de ser, y sólo puede considerarse como un vano entretenimiento, que si deleita y encanta por breves instantes, como el humo se desvanece sin dejar huella alguna de su paso (Clark 6).

El propio Gutiérrez Nájera cita el pasaje. Según Boyd G. Carter (Clark 4, n.2) se trata de Pantaleón Tovar (1828-1876), dramaturgo, periodista, novelista, poeta, político y militar mexicano. Independientemente de si la polémica existe o no, es sintomático que el autor construya su ensayo de estética por *oposición*.

Los personajes que analizaremos sostienen esta visión. Sus gestos, su acciones y su devenir responden a la tensión entre un discurso unificador que los anula como personajes (pues les quita el privilegio de la individualidad), y otro que los aniquila como sujetos estéticos (pues la exteriorización del individuo estético entra en conflicto con su entorno). Ante esta pugna, ellos se mantienen como “larvas de monstruos”, dependerá de cada uno y de cada situación el desenlace de su problemática.

En suma, el afán del artista en el Modernismo es poner en duda a la modernidad. Una vocación de vidente lo hace sospechar o acariciar elementos más allá de lo concreto y aparente. El lenguaje simboliza al mundo, lo resignifica y lo proyecta hacia un ámbito poético superior en donde los valores burgueses, la materialización de la vida y la sujeción política quedan opacados en virtud de la estética y de los valores superiores que de ella emanan. De tal forma, la literatura, y no la prosa objetiva o “cientificista”, es el ámbito decisivo para la espiritualidad (Jrade 22-31). Este asunto forma parte medular de la construcción estética de los *Asfódelos*. El proceso que en ellos llevan a cabo los personajes implica un movimiento endocéntrico que absorbe a la modernidad y la coloca en un solo sujeto, y otro exocéntrico en donde esa misma modernidad resulta volátil, destruye al sujeto al tiempo que lo recrea tomando como principio interior la contemplación de la belleza. El contra-discurso en Couto Castillo, entonces, parte de la transformación del entorno y deriva en una respuesta estética.

EL ¿ASESINO? EN *ASFÓDELOS*: GESTO DE TRANSFORMACIÓN DE LA MODERNIDAD

Yo soy la nada para todos. Y sin embargo, si mañana tiro una bomba o asesino a Barsut, me convierto en el todo, en el hombre que existe, el hombre para quien infinitas generaciones de jurisconsultos prepararon castigos, cárceles y teorías. Yo, que soy la nada, de pronto pondré en movimiento ese terrible mecanismo de polizontes, secretarios, periodistas, abogados, fiscales, guardacárceles, coches celulares, y nadie verá en mí un desdichado sino el hombre antisocial, el enemigo que hay que separar de la sociedad. ¡Eso sí que es curioso! Y sin embargo, sólo el crimen puede afirmar mi existencia, como sólo el mal afirma la presencia del hombre sobre la tierra.

Roberto Arlt, Los siete locos

La construcción de los personajes principales de buena parte de los *Asfódelos* caracterizados como asesinos responde a la noción de artista finisecular apenas comentada. Por una parte, su gesto trasgresor subvierte el orden de la modernidad y lo centra en ellos mismos; por la otra, su consagración de la estética los acerca a la noción de belleza como Dios. En las líneas que siguen se analiza a los personajes principales desde esta doble escisión, la del artista con su mundo y la del orden mundial con el arte.

Alfonso Castro es el protagonista de “Blanco y rojo”, acaso el cuento más célebre de Bernardo Couto Castillo. En resumidas cuentas, se trata de un personaje sometido a un proceso legal por el asesinato de una mujer. En el último instante antes de ser ejecutado, Castro describe las causas que lo llevaron a cometer tal acto de “barbarie”. Sin embargo, entenderlo como un asesino implica una serie de problemas textuales complejos. Para empezar, el personaje declara: “pasar por un asesino vulgar o por un loco, era lo único que me sublevaba y el único cargo del que procuraba defenderme” (Couto 174)³⁰. Así, tenemos el primer elemento para llenar la vasija vacía del asesino, tema que aparece en cinco de los

³⁰ Todas las citas de *Asfódelos* vienen de la edición de Ángel Muñoz Fernández (ver bibliografía). Esta edición es la más reciente y de más fácil acceso.

doce cuentos de *Asfódelos* (seis, si tomamos en cuenta ciertos rasgos que comparte con el protagonista de “Rayo de luna”). Básicamente podemos hablar de un esquema repetido en cada uno de estos personajes a lo largo de las distintas narraciones. Independientemente de las analepsis o de los recursos narrativos en general, además de las particularidades que el tema adopta en cada cuento, es posible identificar un proceso de cuatro fases compartidas: un estado anterior “bajo” o mediocre, una epifanía de belleza, un estado alterado antes de cometer el asesinato y el “castigo” o las consecuencias que asume el personaje después de realizar dicho acto. En suma, los personajes, mediante un ascenso metafórico en la escala de valores estético-transgresores, salen de la ignorancia de la modernidad burguesa y se vuelcan en la “luz” de la modernidad estética.

Dentro de la confesión que el mencionado Castro hace de su crimen aparece: “en realidad, en mí jamás hubo energía ni voluntad algunas; no hubo sino impresiones” (176). Tales “impresiones” condujeron al personaje a una búsqueda a través del bullicio primero, la religión más tarde, el amor y finalmente el arte. Es decir, estamos ante un personaje atrapado en la necesidad aguda por buscar nuevas experiencias, en insatisfacción perenne y bajo los efectos de la insuficiencia: “venían depresiones morales”, “la comparación entre ellos y lo que yo podía producir, me asqueaban [*sic*] de mí mismo” (176). Un personaje mediocre, sin duda, en el sentido de que no es capaz de subsanar sus propias necesidades sensibles a pesar de su intensa búsqueda.

Situación distinta presentan los personajes de “Una obsesión” y de “Rayo de luna”³¹. Ambos comienzan por ser suficientes en sí mismos. Uno con “la vida de alboroto y desorden” (135) y el otro, en quien “todo estaba en calma” (220), dedicado por entero a

³¹ En este cuento propiamente no hay un asesinato. Es decir, no hay elementos textuales como para llamarlo asesino. Sin embargo, como se verá, comparte varios rasgos con los otros personajes que sí lo son.

escribir. En estos casos, pues, percibimos un estado de reposo que precede al momento decisivo de la epifanía. No dejan de ser también personajes con tendencia a caer, pues en una estética obsesionada por la belleza del mundo, ellos aparecen cómodamente instalados en la rutina. Condición análoga a la de Gutiérrez, protagonista de “Causa ganada”, quien goza del aprecio de sus superiores gracias al buen trabajo que realiza y a la diligencia que pone en su oficio de ebanista: “el acusado había siempre observado buenas costumbres según lo declaraban sus superiores y sus compañeros; era un trabajador activo, inteligente en su oficio” (186).

Finalmente, Silvestre Abad y “el exaltado”, personajes de “¿Asesino?” y “Lo inevitable” respectivamente, conservan cualidades específica y claramente bajas de pobreza espiritual o económica. En ese sentido, del exaltado sólo se nos da un rasgo: “yo era pobre entonces, había sido llevado por un amigo rico y nada podía” (155). Dicha pobreza, a la postre llevará al personaje al asesinato en pos del dinero suficiente para alcanzar a su amada. El caso de Abad es similar, sólo que gana en intensidad al ampliar su caracterización mediante acepciones mediocres:

Yo era entonces muy joven y nunca había matado. Hacía muchos días que vagaba en busca de trabajo, mendigando un pedazo de pan, arrastrándome, mojado por la lluvia, tostado por el sol, muerto de fatiga [...] Caminaba pensando en toda la negrura de mi suerte y en todo lo desgraciado que era; feo, de una fealdad horripilante, desde chico los hombres me señalaban riendo, y para asustar a los niños, los amenazaban con mi presencia. ¿Una mujer?, ignoro lo que pueda ser; ni por dinero me han querido; les causo asco, les repugno y siempre me han rechazado en todas partes (165).

En este caso en particular, la degradación moral, económica y física es completa. No hay vuelta de hoja: Silvestre Abad es un miserable, un paria social. No sólo es pobre y feo, ninguna mujer puede estar con él, es estéril por lo tanto: está fuera de las dos modernidades, no es productivo económicamente, pero tampoco parece capaz de realizar un gesto estético que violente aquella modernidad burguesa, al menos hasta el momento de esta descripción.

Si retomamos los aspectos ya comentados sobre la recreación de la modernidad, encontraremos que los asesinos de Couto representan, en esta primera instancia, un papel radical. Alfonso Castro, el personaje de “Una obsesión” y el lunático escritor rompen con la uniformidad de espíritu al abocarse a valores inmateriales como el arte, la religión y el trabajo intelectual, aún cuando hasta este momento sean fallidos. Por su parte, los otros tres personajes están sometidos al orden progresista del dinero y el trabajo en distintos niveles: Gutiérrez es parte del sistema —parte pequeña— y está conforme con ello, el exaltado es víctima de consideraciones monetarias que le impiden acceder a valores subjetivos superiores, y Silvestre Abad se encuentra en la cloaca de una sociedad que desaprueba todo su ser miserable. Desde la perspectiva de un discurso oficial de “orden y progreso” propio del porfiriato, podemos entender a los asesinos en el estado previo a cometer el acto como personajes “bajos”, insuficientes, ya parias sociales, ya inadaptados a la vida moderna que se quiere instaurar en México. En fin, mediocres. Por otro lado, desde la perspectiva de un proceso de purificación, o, por decirlo de alguna manera, de estética sobre los personajes, parece que en este primer momento se encuentran sometidos al devenir profano e imposibilitados de entrar en la gracia divina o en el contacto con las fuerzas sagradas. Su sometimiento al trabajo de la modernidad burguesa (ya sea manual, intelectual, artístico o por la ausencia del mismo) los coloca en una posición claramente profana.

Bajo estas condiciones previas sucede la revelación definitiva que invertirá el signo “inferior” de los personajes. En efecto, todos y cada uno de ellos padecerán una epifanía de belleza que les descubrirá un nuevo conocimiento que cifrará una postura distinta frente a su sociedad. Las más de las veces, exceptuando solamente “¿Asesino?”, dicha belleza se representará en *lo femenino*. El obseso, Gutiérrez y el exaltado de “Lo inevitable”, transforman la revelación en un enamoramiento tan intenso que sólo puede conducir a la

muerte. “Sus compañeros lo amaban, sus superiores lo apreciaban. Un día en su vida tranquila cruza una mujer; desde entonces sufre” (186), nos dice el abogado defensor en “Causa ganada”³². Por otra parte, en “Una obsesión” se demuestra esta concreción de lo bello de la siguiente forma:

Amigo, al fin encontré lo que necesitaba: la criatura sumisa y tranquila a cuyo lado refugiarme, el ser hecho para el amor, tolerante con mis caprichos, humilde a mis deseos, y que va, desde hoy, a ser mi compañera. Te hablaba de ella, de su rostro apacible, de su mirada serena y acogedora, de sus cabellos abriéndose en la mitad de la frente y descendiendo rectos sobre las sienes, como los de una virgen prerrafaelista. (135-136).

Castro y el lunático también sufren la revelación de la belleza a través de una mujer. Sin embargo, el sentimiento que les provoca está muy alejado del amor. Esto es así, en parte, porque no se trata de mujeres de carne y hueso, sino de entes más cercanos a lo subjetivo, que tienden a lo incorpóreo y que se manifiestan como fantasmas. La recitación del poema de Baudelaire “Le Revenant” (el retornado) y la descripción que pone de relieve la ambigüedad hacen de la mujer de “Blanco y rojo” una suerte de término medio entre la imaginación de una idea abstracta y su manifestación material. El caso de “Rayo de luna” es más claro, pues aquí se trata de una aparición provocada por las emanaciones lumínicas de la luna, pura e inmaculada de materia³³.

El punto álgido de la epifanía otra vez nos la da Silvestre Abad. En su caso, la revelación se manifiesta a causa de la música³⁴:

³² La epifanía propiamente ocurre en este cuento ante la contemplación del cadáver de la amada. En principio, funciona enteramente igual, sólo habría que anotar que esta característica pone al objeto de belleza un paso más cerca de la trascendencia.

³³ De acuerdo con Mirce Eliade, la luna tiene un simbolismo religioso centrado en la transformación que se trasluce en sus fases: “Es pues fácil comprender el papel de la luna en las ceremonias de iniciación, que consiste precisamente en experimentar una muerte ritual seguida de un «renacimiento» y por las cuales el iniciado recupera su verdadera personalidad de «hombre nuevo»” (*Tratado* 168-169). De esta forma, podemos interpretar que el lunático es llevado a un proceso de iniciación que lo conduce a una debacle social al tiempo que a una elevación espiritual: la locura.

³⁴ No es extraño que esto ocurra así, pues para la sensibilidad romántica la música juega un papel de primer orden. Abrams, en su apartado “La teoría expresiva en Alemania: *Ut musica poiesis*” (134-144), explica que una vez que se reniega de la imitación como principio poético, pasa a ser la música la manifestación que más

Hasta mí llegó viniendo no sé de dónde la música de un piano que escuchaba con recogimiento, como escuchaba cuando era niño, durante el poco tiempo que tuve madre, el órgano de la iglesia al levantarse la hostia. Yo escuchaba, escuchaba con delicia (166).

Apreciamos aquí esbozado todo el proceso de epifanía por el que pasan los asesinos antes de cometer su crimen. El toque estético indispensable para la transformación nos recuerda le defensa de Gutiérrez Nájera sobre la poesía sentimental³⁵. Más aún, si se asume a la belleza como absoluto trascendental y entramos al terreno de lo religioso en sentido amplio, entonces las referencias a la consagración de la hostia no pueden ser más acertadas. La música sacra en este extracto está tomada literalmente: el piano que escucha Abad no es “como” sagrado, es indudablemente sagrado. No en vano se ha utilizado el término epifanía. En efecto, el proceso de desvelamiento en los asesinos es una suerte de iniciación hacia lo bello que modificará irreductiblemente su conducta en términos sagrados. Esta modificación es trascendental, por ello no se puede dirimir más que poniéndole cara a la muerte. En otras palabras, se trata de un proceso que sugiere el renacimiento a la luz (la luz del arte) que revela la verdad y que transforma definitivamente al individuo.

Gracias a este gesto estético revelado, nuestros personajes invierten los términos de su construcción inicial. Dejan de ser sensibles sin cauce, vulgares criminales o simples rondanas de la maquinaria del sistema. Nos topamos entonces, con el tercer rasgo a analizar: su caracterización propia de asesinos. En este punto resulta notable la vocación que adoptan por la trasgresión social. No podemos decir que Alfonso Castro o el obseso propiamente tengan *a priori* una construcción alineada a los requerimientos sociales, pero el abdicar del suicidio en nombre del asesinato o la negativa a casarse nos hablan de la opción por rupturas violentas respecto a la normalización social. Bajo esas condiciones

puntualmente se acerca a la poesía. Esto es así, de acuerdo con las teorías alemanas en torno a 1790, porque la música es el arte menos obviamente mimético y que más se aleja de un posible referente extra-estético.

³⁵ En “El arte y el materialismo”.

entendemos la insuficiencia inicial de Castro; pues al buscar el amor, la religión o el arte lo hace desde los cauces sancionados; mientras que al volcarse al asesinato colma su sentido de quiebre. Por otro lado, en una amplia generalización, podemos ver a Silvestre Abad y a Gutiérrez haciendo un paréntesis en sus oficios productivos. Recuérdese que Gutiérrez es ebanista; Abad, por su parte, es un asesino que solamente una vez mató por gusto: “ha sido una sola vez, una sola, cuando yo he gozado al matar” (165), las otras veces lo hizo por comida o por dinero.

Todos estos personajes entran en un proceso sagrado que implica necesariamente el asesinato. Es decir, la verdad-belleza-sacralidad se les revela en un instante supremo que les pide el sacrificio máximo: la muerte, la muerte bella. El protagonista de “Lo inevitable”, por ejemplo, asesina por el dinero que le hará accesible el objeto de su deseo. Si bien mata a un burgués para obtener sus medios, éstos le sirven como tránsito hacia la verdadera experiencia trascendental de belleza que busca. El proceso de cambio del lunático, en ese sentido, se manifiesta en la transformación que sufre su percepción de la noche:

La noche silenciosa y melancólica; la noche en la que antes gustaba vivir sintiéndome solo y despierto cuando los demás dormían; la noche consejera llena de murmullos silenciosos y de encantos apacibles; la noche antes querida hoy me es odiosa. [...] ¡Oh!, la noche atroz, ¡la larga noche, inmensa, eterna! [...] La noche me es odiosa; cuando la veo llegar tiemblo (219, 223-224)³⁶.

Su visión ha sido absolutamente trastocada: de trabajador insomne que goza de su vida tranquila, a desquiciado noctifóbico.

³⁶ Coral Velázquez propone que en el caso del personaje de “Rayo de luna” se trata de “la imposibilidad que tienen los no iniciados para entender el mundo estético, aunque éste se presente frente a ellos; su incapacidad radica principalmente en el desconocimiento de la sacralidad moderna” (108). Yo decidí incluir a dicho personaje en el apartado de los asesinos porque, a diferencia de los demás de la colección de los *Asfódelos*, comparte un esquema parecido, principalmente en lo referente a la epifanía. No estoy de acuerdo en recluir al loco en el ámbito del burgués caído en desgracia. El personaje se construye como el hombre iniciado incapaz de transmitir su conocimiento. Finalmente, la locura también puede ser una categoría de lo sagrado.

Sin duda que aquí encontramos expresada la vocación modernista por re-centrar la modernidad desde la interioridad del sujeto. Son estos procesos de transformación que trastocan al individuo los que ponen en duda toda convención social. Así, la moral, la consideración legal del crimen o la locura, el matrimonio, y el asesinato en general subvierten sus signos sociales para transformarse en algo que sólo puede ser percibido desde el núcleo imantado del sujeto sensible. De ahí toda manifestación sensorial en general que configura las descripciones después de la epifanía:

Sentía deseos de tocarla, de sentir el contacto de sus bracitos, de tenerla en mis manos un momento como si fuera mía y la levanté en mis brazos; ella quiso gritar, pero el espanto impidió su grito. La acerqué más al farol. ¡Qué hermosa y qué blanca, blanca como la luz, como las flores! Tenía sus cabellos dorados y dejaba adivinar una sonrisa, como debe ser la de los ángeles. En su terror era hermosa, y sus ojos grandes, muy abiertos, me miraban asustados... (167).

La descripción no es filigrana pura. El tono artístico y la delicada construcción quieren expresar el deslizamiento del personaje hacia un ámbito personal que a la postre, mediante el lenguaje, determinará nuevas relaciones de significado en la sociedad. La mención de la luz blanca y de las flores (los asfódelos también son blancos) en el momento mismo del goce estético sugiere claramente una relación trascendental con la muerte y lo sagrado. En un párrafo previamente citado se puede ver a Silvestre Abad como un ser deleznable con una serie de cualidades negativas, en este caso asistimos al momento mismo de la transformación estética operada desde el lenguaje. En suma, el proceso de sacralización del personaje profano implica la transformación de su realidad social mediante la aparición catalizadora de la belleza hecha palabras. No se trata de separar definitivamente dos planos diferenciados de la existencia, tanto lo sagrado como lo profano se relacionan profundamente, más aún, se necesitan, se implican, son inalienables uno del otro; existen, porque existe su contraparte. Por ello la transformación ontológica en el mundo de lo

sagrado tiene consecuencias devastadoras en el mundo de lo profano. Una vez que en el rito se ha cambiado, se ha cambiado también para siempre en el ámbito de lo cotidiano.

Sin embargo, aun cuando el personaje quiera re-significar las convenciones sociales, nunca escapa de ellas. Aunque para la interioridad del asesino la moral está subvertida, esta noción siempre se enfrentará a la censura y al castigo. Castro, el exaltado y Gutiérrez morirán en el cadalso; el obseso y el lunático han perdido la razón y son materia para el manicomio; el mismo obseso, Gutiérrez y el exaltado arden en culpa; Abad se convierte en un asesino en el sentido preciso, es decir, un descastado, un paria y un antisocial habitante de los arrabales desde donde hace su confesión. En términos religiosos diríamos que estos personajes ante la epifanía obtienen un conocimiento que los margina y los llevará a la destrucción: un conocimiento que no cabe en el mundo, un conocimiento sagrado. En términos sociales, por otra parte, diríamos que su vocación sacerdotal y heroica anula toda posibilidad de vida pública. De esta forma podemos entender el cambio que padecen, pues ya no pueden dirimirse en el campo de lo público. Su sacrificio heroico se centra en la inmolación de esta vida de trabajo, producción, familia y Estado. Así pues, se podría decir que el meollo de estos cuentos es la elevación sagrada del individuo por medio de la belleza y el choque violento entre su condición sacra y el mundo material que lo cerca.

Respecto a la mitología de los héroes, Roger Caillois nos dice que ante una comunidad fuertemente regulada, el héroe se erige como el gran trasgresor. Es decir, el mito expresa las presiones sociales que a su vez generan la presión psicológica del individuo, en ese sentido el héroe “es aquel que encuentra a éstas una solución, una salida feliz o desdichada” (*El mito* 28). Con ello de ninguna forma se anula la culpa del individuo ante la trasgresión, incluso hay “culpas” que nunca quedan redimidas del todo, sino que el héroe y su grandeza la justifican: “de ahí su derecho superior, no tanto al crimen, como a la

culpabilidad” (29). Por otro lado, para el individuo que participa de esa comunidad regulada es necesaria la actualización ritual de dicha trasgresión y dicha culpa, por ello se entiende la satisfacción ante las presiones sociales que el mito aporta. En la situación particular de este modernismo, acaso podríamos decir que la actualización ritual necesaria se manifiesta en la lectura. En todo caso, al identificar a nuestros asesinos con los héroes míticos entendemos su sensibilidad superior, su actitud francamente trasgresora y su caída irremediable. De ahí cobra sentido el proceso de todos ellos: regulación, epifanía, transformación y caída³⁷.

Al entender el proceso apenas descrito como una suerte de redención colectiva generada a partir de la insatisfacción del individuo y de su búsqueda de sentido trascendental, encontramos a los héroes de *Asfódelos* en el cruce de una revelación que aspira a transformar a la sociedad. Los personajes comienzan por ser mediocres, insatisfechos, impotentes... nada; la belleza los hace conscientes de su insatisfacción y en su búsqueda, en el anhelo de conquistarla, encuentran el deleite, aunque precario y en fragmentos, que les da la trasgresión estética. Sólo aparentemente ésta es una redención individual. El secreto de su fragmentación se encuentra en el choque que desencadena el asesinato estético frente a la sociedad. La irrupción de la ley del Estado, de la locura o de la marginación supone el triunfo momentáneo de los personajes-nada (de pronto convertidos en “alguien”) sobre la noción reduccionista del espíritu. Todos ellos fallan en su rebelión particular, pero el testimonio queda, la confesión pervive, la experiencia se legitima dentro

³⁷ Velázquez en su tesis entiende al héroe coutiano como: “un hombre solitario cuyo destino es viajar siempre en su interior; un poeta condenado a abstraerse del mundo ‘real’, con una voz detrás que le recuerda cuáles son exactamente los pasos a seguir” (131). No puedo más que estar parcialmente de acuerdo. Si bien la interioridad guarda un papel fundamental, no podemos soslayar la manifestación física de dicha interioridad, el asesinato en este caso, y las consecuencias que conlleva.

del texto y en cada lectura. La ficción, la sociedad y la lectura que de pronto los hace “alguien” no puede ya dar un paso atrás.

EL POSITIVISMO COMO DISCURSO OFICIAL³⁸

El ingreso de los países latinoamericanos a la modernidad marca la entrada también a la crisis de fin de siglo. Particularmente, en nuestros países se resintió la caída de un modelo colonial que regía aún sobre las conciencias y la producción de bienes económicos que se había resistido a desaparecer y que nunca se fue del todo. Con ello se fomentó el crecimiento del utilitarismo, la crisis en la fe religiosa y la absorción de la cultura en el mercado (Schulman 10-11). Como ya vimos, el Modernismo, en una de sus facetas, constituye un discurso que reacciona a esta crisis de manera específica; éste responde a las necesidades de un grupo intelectual y espiritualmente distinto. Hay que decir, con todo, que este discurso no es el único que se genera a partir de dicha crisis³⁹.

La clase poderosa en México también anhela construir una forma de encarar la modernidad, sobre todo en relación a la burguesía europea. Por ello, asume obsesivamente el avance tecnológico y la producción en un afán científicista sin límite; coloca al dinero en un lugar preponderante dentro de la escala de valores; y aspira a la despersonalización de los medios de producción —pasar sobre cualquier interés humano, no monetario— y a la competencia descarnada que automatiza al individuo y lo somete a un *sistema* (Hauser, 2 247-257). Se trata, pues, de dar expresión a un capital libre y soberano, sin trabas, sin

³⁸ No pretendo que el discurso oficial en el porfiriato se agote con el positivismo. De lo que se trata aquí, es de comentar ciertos aspectos de ese discurso que sirvieron de oposición para el Modernismo.

³⁹ Además del Modernismo y del Positivismo, podemos entender a otras corrientes literarias y de pensamiento como discursos de la modernidad; así el realismo, el naturalismo, el científicismo, el ocultismo, etc.

consideraciones metafísicas, sin otro valor que la producción. Según nos explica Leopoldo Zea en su ya clásico estudio⁴⁰, el lugar de un discurso que abarque dichas necesidades lo ocupará el *Positivismo*.

En la larga lucha entre liberales y conservadores, los primeros se identificaban con cierto jacobinismo que a la postre los llevará al poder. Sin embargo, una vez consolidado ese poder, el jacobinismo resultaba peligroso porque en su hora máxima también atentaba contra el nuevo grupo al mando. De ahí la necesidad de una ideología que perpetúe el estado de las cosas y a la nueva oligarquía, una ideología, pues, de orden. Eso será el positivismo mexicano y la misión educativa de Gabino Barreda (Zea 46-47)⁴¹. Los positivistas se creían poseedores de una verdad universal con la cual eran capaces de someter la historia, el presente y el porvenir del país; en fin, a la realidad entera. Bajo ese precepto, desacreditaban toda verdad que no se aviniese con la suya (18). Estas pretensiones están en la base que justifica una clase política delimitada por su poder. Así, suponer universalmente válida la ideología positivista suponía infaliblemente válida la posición social en torno a la que surge (28-29).

Tal pretensión, sin duda, requiere una educación completa del individuo que comporte una serie de verdades que expulsen a la opinión de las *ciencias positivas*. Ésa era la educación que Gabino Barreda estaba dispuesto a dar. El proyecto positivista de nación conlleva, por un lado, la uniformidad de conciencia o, hasta cierto punto por lo demás nada mezquino, la uniformidad espiritual del individuo; y por el otro, la materialización del

⁴⁰ *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*.

⁴¹ Jrade (17) entiende al positivismo como arma de la oligarquía desde una visión continental: “The Mexican dictator Porfirio Díaz and his circle of ‘científicos’, the oligarchy of the Argentine landowners, and the Chilean nitrate barons epitomized the power holders who relied upon positivist ideology to justify their privileges” [El dictador mexicano Porfirio Díaz y su círculo de ‘científicos’, la oligarquía terrateniente de Argentina y los barones del nitrato en Chile resumen al cenáculo de poderosos que confían a la ideología positivista la justificación de sus privilegios].

progreso entendida como riqueza para las clases poderosas (124-126). En suma, la consigna “orden y progreso” para la oligarquía se traduce en orden espiritual —es decir, uniformidad— y progreso material. A fin de cuentas, con la rectoría sobre las conciencias, la educación que Barreda propone plantea la ascensión también de un poder espiritual positivo en detrimento del catolicismo y del liberalismo ideológico⁴². Los hombres a los que este positivismo aspira son egoístas, ambiciosos y violentos; hombres capaces de enfrentar en su propio campo al peligroso norteamericano; hombres ya muy distintos a los de la generación anterior liberal y romántica —Prieto, Altamirano, Ramírez—, a los que acusan de idealismo (318-319). Podemos caracterizar entonces a la aspiración positivista por regir el espíritu de manera paradójica, pues lo hace en detrimento del mismo y en exaltación de lo material.

En su “Oración cívica”⁴³, Gabino Barreda retoma la crítica que hace Auguste Comte del catolicismo. Según el filósofo francés, en su reinterpretación absolutista de la historia, la religión católica fue expresión de un estado ya pasado, el progreso del mundo le ha quitado razón de ser. México, pues, ha ido conquistando progresivamente su independencia, de ahí el descrédito de la Iglesia: “la emancipación científica, emancipación religiosa, emancipación política” (Zea 55-57). Así podía explicarse, por otro lado, la oposición de la Iglesia al régimen en sus primeros años. El mismo Barreda, en tono francamente sacerdotal, explica:

⁴² La uniformidad de conciencias que el positivismo quería aportar justifica, por otra parte, el desarrollo desigual que aún hoy en día padecemos: “Un sin fin de estudios positivistas asociaban el crimen urbano, la enfermedad mental, la desviación sexual y la degradación social con las clases más humildes y las razas «inferiores» (las de color), y así dio base científica a las existentes jerarquías sociales y económicas” (McKee, 64). Cuando nuestros modernistas hacen protagonistas de sus narraciones a seres que escapan a esta uniformidad, hacen un voto por la alternancia, pues en su imaginario son ellos los que guardan la superioridad moral y espiritual.

⁴³ Publicada en *Revista Positiva*, t. I, pp. 381-405 (México, 1901). Consulta realizada en la antología preparada por Sosa (1-41).

La ciencia, progresando y creciendo como un débil niño, debía primero ensayar y acrecentar su fuerza en los caminos llanos y sin obstáculos, hasta que poco a poco y a medida que ellos iban aumentando, fuese sucesivamente entrando en combate con las preocupaciones y con la superstición, de las que al fin debía salir triunfante y victoriosa después de una lucha terrible, pero decisiva (Sosa 9).

Este letrado mexicano confía de tal forma en el principio que enarbola, que se siente capaz de reinterpretar la historia completa bajo su insignia. Al atacar la postura teológica, Barreda esgrime un espiritualismo “científico” —positivismo mexicano— que consolida al grupo con el poder político y económico al tiempo que deja a la Iglesia como simple administradora de “superstición”.

Sin embargo, Barreda no es el único que alimenta esta noción, Justo Sierra, en “Juárez y su tiempo”⁴⁴, concibe la historia nacional inmediata como “una cuestión religiosa” (Sosa 49) en la que se preparaba el camino para la caída del cristianismo y el entronamiento de la nueva verdad científica: “esa efervescencia intelectual y científica en el campo eclesiástico ha precedido siempre y preparado el momento de las transacciones definitivas con la ciencia humana” (49). Gran parte del texto de Sierra, lejos de abocarse efectivamente a Juárez, describe una dialéctica entre catolicismo y ciencia en México a lo largo de los años precedentes al triunfo liberal de 1867. Esto sucede así, puesto que en ese momento estaba a punto de consolidarse un orden con base en la ciencia. Por ello, según él, lo más destacable del partido liberal fue su oposición “científica” a la Iglesia⁴⁵.

⁴⁴ Publicado en *Obras completas t. XIII*, UNAM, México, 1948-1949, pp. 145-167. También recogido en la antología de Sosa (44-53), de donde se cita.

⁴⁵ Un ejemplo más cercano a los años de auge modernista es el de Porfirio Parra, discípulo de Barreda. En un artículo suyo titulado “Consecuencias de la reforma” dice:

La moral pública dimanada de la Reforma es también laica, descansa sobre fundamentos accesibles a la inteligencia y no sobre dogmas de fe; podría un individuo, siguiendo ciertas corrientes del espíritu, abandonar la fe que le enseñaron sus padres, abandonar aun todo símbolo religioso, y sin embargo la moral laica, la basada en la ciencia positiva, continuará orientando su conducta, haciéndole vivir para los demás e inspirándole nobles sentimientos de sociabilidad y patriotismo (Sosa 120).

De tal forma, al enumerar los beneficios que trajo la Reforma, considera como consolidada una moral estructurada sobre el edificio positivista y que ha desplazado por completo a la moral cristiana. Ello implica, por supuesto, un desplazamiento en el poder espiritual.

Así pues, no obstante que en el origen de su implantación en México el Positivismo propugnaba por un respeto a cualquier doctrina siempre y cuando no actuara en el orden público, él mismo fue construyendo para sí un poder espiritual unívoco. Dada la vacante en la rectoría del espíritu dejada por la decreciente influencia de la Iglesia católica, el positivismo pretende apoderarse de ese cenáculo por medio del control sobre las conciencias que ejerce desde la educación. En general, la idea era producir un principio espiritual igual al material, es decir, basado en lo demostrable. Con ello, el positivismo ganaba al erigirse como cuerpo doctrinal que aspiraba a destacar sobre los demás que se basan en principios “sobrenaturales” (205-213) ⁴⁶: “...la educación positiva era la única doctrina capaz de proporcionar las bases para el establecimiento de un pleno orden social; por lo tanto, sobre ella debía establecerse el nuevo poder espiritual” (213).

Al caracterizar al positivismo como la ambición de un poder espiritual comparable al de la Iglesia no exageramos. El propio Comte en su versión del positivismo —al igual que otras doctrinas semejantes—: “no dudaban que se pueden deducir de un conocimiento científico los fines de la existencia social, y necesariamente importantes para obrar esta deducción sin recurrir a un principio extracientífico cargan tan alegremente el uno como el otro con esta contradicción” (Bénichou, *El tiempo* 292). En la religión comtiana un principio subjetivo subyace en el fundamento mismo de su científicismo social. Este principio (Dios, aunque más exactamente Humanidad) es garante de la sistematización del cuerpo social bajo preceptos válidos científica y moralmente. Con todo, manifestaciones como ésta conservan mitos, símbolos, prácticas y acepciones eminentemente cristianas como la Trinidad y la Virgen María (Bénichou, *El tiempo* 290-291).

⁴⁶ Si bien es imposible decir que la Iglesia en México se debilitó en tanto escala de valores o código cultural generalizado, sí podemos decir que su poder como ideología válida estaba puesto en duda, de ahí las constantes críticas que la tildaban de anti moderna (Mckee 63).

A pesar de todo, el positivismo francés no es capaz de expulsar definitivamente de su pensamiento al arte. Comte lo considera, en primer término, un ilustrador del sistema. Es decir, el arte cumple la función de eje generador en las fiestas laicas y manifestaciones exaltadas del culto positivo. Más tarde, le concede la tarea de erigir los valores y las formas de la nueva sociedad en el plano ficcional. Se trata de una función propagandística, en todo caso. Finalmente, el sacerdocio del artista se halla subordinado al ministerio del filósofo, quien dicta las leyes generales que aquél ilustra. Para zanjar cualquier dificultad, este pensador francés acaba expresando la necesidad de que el filósofo, ya que ha llegado a la era positiva, o sea, al pensamiento de la verdad, explore los recovecos de la imaginación y se transforme él mismo en poeta (Bénichou, *El tiempo* 292-296). En efecto, tal doctrina, en su versión totalizadora del futuro, guardaba un papel importante para el artista. Sin embargo, muy a pesar del cenáculo sacerdotal que se le ofrecía, el creador jamás se iba a investir de ilustrador de pensamientos preestablecidos y ajenos a él (Bénichou, *El tiempo* 296-300). La oferta era: “os está reservado un papel espléndido, si os conformáis a cambiar vuestra manera de ser de acuerdo con nuestra manera de sentir” (Bénichou, *El tiempo* 296). El artista, por supuesto, desconfiará de cualquier doctrina que pretenda regir los destinos del arte a partir de dogmas más o menos rígidos. Y no es gratuito, como vimos, el ministerio propio del poeta romántico y modernista es más un efluvio de libertad que una búsqueda de yugo filosófico.

EL JUICIO EN *ASFÓDELOS* O EL FANTASMA POSITIVISTA

Se comentó ya el estado del arte en México en los años de finales de siglo XIX y cómo se refleja en los héroes de *Asfódelos*. Ahora, una vez establecido un discurso oficial al cual

oponerse, se caracterizará su aparición en los textos de Couto. Antes de comenzar su confesión, Alfonso Castro comenta con amargura:

De los labios rojizos de un hombre de ley, un cualquiera con mirada vulgar y barba descuidada, ha caído lenta, pesada, mi sentencia de muerte [...] mis jurados quedaban estupefactos cuando con gran pompa de palabras y excesos de negro y rojo, el agente del ministerio público pintaba los falsos sufrimientos de la víctima y lo monstruoso de mis sentimientos; verdad es que entre ellos había uno dueño de dulcería, uno de tienda de abarrotes y un distinguido prestamista; ser juzgado por semejantes tipos, ha sido una ironía, y no de las pequeñas, en mi vida (173-174).

Como ya lo hemos visto, la presencia de instancias contrapuestas a la experiencia de los personajes nunca falta. Ya sea en un juicio, en un manicomio o en los arrabales de la ciudad; nuestros héroes encuentran siempre el contrapunto profano que enclava estos textos en su entorno socio-cultural. En este párrafo se manifiesta el juicio de valor de la posición de poder: se trata de comerciantes pequeño-burgueses y un usurero. La oposición es clara, mientras el jurado define el acto de Castro como “negro y rojo”, el propio personaje lo lleva al terreno sacro pintado de “blanco y rojo”.

Desde aquí podemos observar que el Modernismo adopta mucho de visión contradiscursiva respecto a la oficialidad, y que en sus posturas deliberadamente atenta contra ese orden y ese progreso que se preconizaba. Al menos así ha sido en los seis cuentos que hasta ahora han sido considerados. Tal vez en ellos, podría decirse, la aparición de elementos de contraste es breve o carece de fuerza. Sin embargo, no podría pensarse lo mismo de otro grupo de textos de la colección. Como contrapunto a los héroes asesinos, tenemos los cuentos: “Últimas horas”, “¿Por qué?”, “El derecho de vida” y “Un aprensivo”.

En estos últimos casos, nos hallamos ante personajes sumidos en el desamparo, lejanos de la experiencia estética, y mediocres en sus aspiraciones mismas. Nada más claro que la construcción del burgués agónico de “Últimas horas”. Éste sufre una muerte en negativo respecto a los asesinatos cometidos por los héroes: no hay crimen qué perseguir,

sólo encontramos una vida guardada, calculada al punto de que su final se convierte en algo sin valor:

-¡Ya!... ¡se acabó todo!... Tenía que suceder... ¿Y qué?... ¿Qué es la vida? ¿A quién dejo, qué extraño, qué podré echar de menos después de muerto? –Y en vano se convencía de que era viejo, de que no tenía ni un hijo, ni un hermano, ni una mujer; en su corazón no había nada, absolutamente nada, ni siquiera recuerdos (148).

Encontramos una vida sin nada memorable, plana, encerrada en la lógica del dinero y de producir más. El espanto aquí se encuentra en la muerte trágicamente “plana”, en la oración mezquina que le toca al momento final y en el contraste respecto a las otras muertes. Es claro: el cálculo, el orden neurótico en las costumbres, la obsesión por el progreso, dejan al individuo solo ante su muerte. No hay trascendencia, pues la respuesta oficial al mundo moderno suprime la espiritualidad del individuo.

Acaso no podría haber ocurrido de otra manera tratándose de un burgués. Sin embargo, Couto no suele tener concesiones con nadie y lo mismo que le ocurre a este anciano decrepito, le ocurre al joven fuerte y sensible de “¿Por qué?”. Este suicida está fuertemente emparentado con Alfonso Castro, pues su ser sensible padece de la misma forma la incorporación con el mundo: “¿conoces tú algo más estéril, más inútil, más vacío y más mezquino que esos días siempre e igualmente fastidiosos...”? (195). Inclusive podríamos decir que las búsquedas que emprende en torno al arte o al amor son similares:

Me encerraba a veces proponiéndome hacer algo, cualquier cosa; mandaba llevar barro y me ponía a trabajar una figura, habiendo siempre tenido predilección por el modelado [...] Pensé en casarme, en enamorar a una señorita y pasar ratos de agradable plática, tratando de adivinar los misterios de esa alma de mujer en formación (197-198).

La diferencia capital se encuentra en la incapacidad para generar una experiencia límite. Vive con una mujer, pero al estar la epifanía de belleza fuera de su esfera sensible, no puede dirimir sus afecciones de desapego social. Resulta, pues, un esteta mediocre, y aunque la resolución también es la muerte, ésta acaba por ser una herramienta de

suspensión más que una instancia liberadora de lo sagrado. Por ello, podemos decir que este texto resuelve al esteta a la manera del burgués.

Una situación similar representa “El derecho de vida”. Aquí encontramos una fuerte crítica social que invierte los términos del *statu quo* legal: el crimen para el personaje central no es el asesinato, ¡es dar la vida! El mundo está podrido a tal punto que nacer es una desgracia, pues al futuro ser sólo le espera la pobreza, el hambre, la guerra, la abulia, la insuficiencia... Si consideramos el tipo de muertes apenas vistas, suprimir a la futura criatura no puede ser más que un acto de compasión:

En mis horas más negras, cuando en mi ánimo había tempestad y mi estómago clamaba hambre, ¡cómo envidié a los que no son! Todas las torturas que veía a mi alrededor, los hijos abandonados, los leprosos, los criminales, despertaban en mí infinita tristeza [...] Yo era el responsable de todo cuanto cometiera en la vida; yo indirectamente ponía en su mano el fusil con el que en nombre de la patria mataría a sus hermanos; yo el responsable, si heredando mi profundo disgusto por todo cuanto me rodea, ponía en su mano la bomba homicida que atrajera la venganza de un pueblo... (212, 214).

Es notable que el personaje enuncie a los criminales y asesinos como desgracias sociales si tomamos en cuenta la serie de personajes analizados anteriormente. En efecto, todos son asesinos y Abad es un criminal. De nuevo nos encontramos con una oposición clara, la del asesinato sagrado contra la criminalidad que no busca la estética. En el colmo de la desavenencia con el mundo, Couto nos presenta una mirada al abismo y una serie de cuestionamientos sin respuesta para la ciencia positiva: ¿para qué vivir, si el mundo está podrido y en la muerte sólo espera la insuficiencia?

Se intenta una respuesta a esta interrogante en el último cuento a analizar en este apartado: “Un aprensivo”. En este caso se trata de un alienado que padece su inferioridad mezquina frente a la muerte deificada: “la muerte, la muerte soberana, inmensamente poderosa, una y múltiple, presente, haciendo sentir su imperio en todas partes y en todos los momentos”. Este terror ante la muerte conduce al aprensivo al acecho de un escape: “La

muerte [...] nunca arrebataría a los hombres, si ellos se tomaran la pena de estudiarla” (205). He aquí la confianza inmensa en la ciencia que conduce a los errores más graves. El personaje pierde la cabeza y en su locura cree haber dominado a la muerte mediante su conocimiento racional. No se puede ser más expresivo: la ciencia no puede vérselas con la muerte. Ésta sólo tiene respuesta en el conocimiento sagrado y en la trasgresión trascendental.

Si bien la regulación social está presente en los textos centrados en el asesino, en los que no lo están encontramos su postura fatigosa llevaba al otro extremo de la muerte: la normalización. Estos personajes padecen la sumisión al estado ideológico. En ellos confluyen muchos de los temas y las preocupaciones positivistas: desde la supuesta normalización del hombre en sus economías (en recursos, experiencias y emociones); la postura fallida de un esteta que cree en lo imposible y es incapaz de construirlo para sí; la tragedia de estar vivo en un mundo que nos somete hasta suprimir nuestra humanidad; hasta la confianza infinitamente inútil que termina por hacer a la ciencia preguntas que no puede responder. Neurosis, alienación, claustrofobia, psicosis... la muerte, en este caso, será la experiencia límite que desnudará todo atenuante positivo; ella revela, no otro mundo, sino lo desesperante y desquiciado de éste.

Hasta ahora hemos visto la manera en que se dirimen los dos discursos en pugna hacia finales del XIX en Bernardo Couto Castillo. Resulta bastante claro que la postura sensible con un cauce sagrado está representada por el Modernismo y sus pretensiones contra-culturales, mientras que el Positivismo se encuentra presente ya como incompreensión y aparato de reclusión (la cárcel, el manicomio), ya como noción de orden en detrimento de la espiritualidad humana. Estos personajes, en su tragedia personal, ponen

en entredicho la espiritualidad positivista y denuncian sus límites: no tienen nada que decir frente a la muerte.

DOS DISCURSOS DE LA MODERNIDAD MEXICANA: SÍNTESIS

El paralelo entre el discurso Modernista y el Positivista se interrumpe si hablamos de la influencia que cada uno tuvo en la sociedad de su tiempo. Si bien es cierto que ambos plantean la entrada a la modernidad por medios aristocráticos y mediante la adopción de modelos extranjeros, no hay que olvidar que el pensamiento positivo fue la bandera de la oligarquía de entonces, mientras el modernista no pasó de ser un pensamiento de descastados⁴⁷. Acaso en esa diferencia pueda resumirse la oposición y el odio entre ambos discursos. De acuerdo con la distancia insalvable que existe entre las dos modernidades que sugiere Calinescu, se entiende que la reacción Modernista, y en general la de todo movimiento esteticista de Occidente en el fin de siglo, es una radicalización de la postura que no soporta una escala de valores materialista y utilitarista, y que se opone encarnizadamente a la modernidad de la clase media con su conformidad mediocre y su gusto necio (Calinescu 59). A los afanes totalitarios, y por ende reduccionistas del cientificismo, el Romanticismo y todo movimiento esteticista del siglo XIX oponen el enlace entre ciencia y poesía, magia y ciencia en un movimiento regenerativo, de ahí la rehabilitación de modelos de pensamiento como el *Hermetismo*. De tal forma que su fin

⁴⁷ El artículo de Mckee Irwing “Lo que comparte el Positivismo con el Modernismo mexicano: el hermafroditismo, la bestialidad y la necrofilia” resulta sumamente sugestivo para imaginar paralelos entre las dos corrientes de pensamiento. Sin embargo, como hemos visto hasta ahora, la comparación no puede quedarse en la sexualidad. Este trabajo se ocupa de ellos como de dos poderes espirituales en pugna, pero parece oportuno mencionar que, además de ello, comparten muchas más cosas: ambas son posturas nacionales ante la entrada de la modernidad, ambas representan la emancipación ideológica de la colonia respecto a la ex-metrópoli, las dos buscan llevar a México a una mejor modernidad (aunque en niveles distintos), y — finalmente — las dos corrientes son pensamientos desde la crisis.

último nunca será el poder o la dominación, sino la sabiduría que abarca problemas trascendentales y sagrados para el hombre. Así pues, el romántico y el modernista se oponen a los abismos que la razón científica ha dejado a la Razón del hombre: pequeñez en dimensión e importancia y desvalorización de lo espiritual (Argullo1 355-365).

La tarea del Romanticismo es mostrar los cimientos de barro del gran edificio que alberga el «Espíritu de la Época». *La razón Romántica —como origen del pensamiento trágico moderno— se convierte en la antítesis de la Razón científica (y tecnológico-industrial)* (Argullo1 355).

La reacción de Gutiérrez Nájera contra el “materialismo”, entonces, pertenece a una larga tradición de oposición y radicalización entre dos modernidades escindidas y antagónicas.

La concretización en el medio mexicano de dicho encono se sostiene en parte por la *Revista Moderna* (1898-1911). Aunque casi toda la vida de esta publicación se desarrolló bajo el régimen dictatorial de Díaz, la revista guarda una actitud que, si bien no es franca y directamente anti-gubernista, sí expresa un acre descreimiento respecto a la ideología imperante. En efecto, la poesía provincial, melancólica e inofensiva, los versos discretos y medidos no tenían cabida en la *Revista Moderna*, joven, rebelde y atrevida (Valdez 9). De tal forma, el arte se defiende del utilitarismo. Ante la posición hostil que considera a la poesía como inútil artículo de lujo, se enarbolan dos posiciones: 1) *l'art pour l'art* o el valor intrínseco del arte en sus propios términos⁴⁸; y 2) la poesía con un valor moral directo, esta visión romántica se configura en torno a un refinamiento de las emociones y un enriquecimiento espiritual que en gran medida se postula en torno a la noción de que la belleza es verdad⁴⁹. Así pues, si el pensamiento positivo visto como código espiritual representa la ambición de alinear las conciencias en torno a una verdad científica universal; el modernista estructura una serie de valores en torno a la belleza que se oponen

⁴⁸ Ya los filósofos alemanes de finales del siglo XVIII habían llegado a una conclusión parecida. Dicha postura se difundirá profusamente en Francia e Inglaterra (Abrams 472-474).

⁴⁹ Véase “El arte y el materialismo” de Gutiérrez Nájera: “Lo bello [...] es lo absoluto, es Dios” (Clark 14).

deliberadamente a la reducción científica del individuo y a su expresión histórica-social, es decir, al régimen de Porfirio Díaz. Los relatos de Couto Castillo son una manifestación paradigmática de este encono expresado ficcionalmente. En cada uno de los *Asfódelos* subyace esta oposición y problematización de discursos modernos en México; la cual es, en última instancia, el meollo estructural y temático. Así, esta colección de cuentos se inscribe sin lugar a dudas en la reacción contra-discursiva que el Modernismo sostiene.

Según nos explica Abrams en su síntesis de la crítica romántica inglesa⁵⁰, los poetas de aquel país desprenderán de su oposición a los hechos y a la visión científicista del mundo una entidad combativa y deliberadamente ficcional (434)⁵¹. Si para el positivismo el pensamiento racional gana terreno a lo imaginativo en la intelección del hombre, la poesía poco a poco se irá volviendo inútil. Más aún, la poesía es nociva porque plantea modelos falsos de pensamiento (Abrams 434-439). Para los más radicales el discurso científicista y el poético simplemente no pueden existir juntos⁵². Debido a dicha oposición, se concibió a la poesía como receptáculo capaz de reconciliar religión y ciencia, y preparado para la modernidad y los tiempos futuros⁵³ (Abrams 472-485).

P. Bénichou, por su parte, al comentar la distancia entre el artista y el burgués en Francia, sostiene que el odio suscitado se relaciona con la subida del artista a la categoría

⁵⁰ En resumidas cuentas, después de la conquista de hegemonía por parte de la burguesía inglesa en la segunda parte del siglo, la intelectualidad se dividió entre nacionalistas, discípulos de Adam Smith, e irracionalistas, Carlyle, Ruskin, los prerrafaelitas. A la doctrina positivista, irracional y liberal, que traduce a problemas económicos toda relación humana; los segundos románticos ingleses se propusieron "...buscar refugio contra los problemas del presente en un orden superior, sobrenatural, en un estado que dura y no está sometido a la anarquía de la sociedad liberal e individualista" (Hauser, 2 360, 350-360).

⁵¹ John Stuart Mill, en su escrito *¿Qué es la poesía?*, exclama que el "opuesto lógico" de la poesía "no es la prosa sino las materias de hecho o la ciencia". Citado por Abrams (433).

⁵² La noción más radical de la oposición entre poesía y ciencia de la tradición inglesa la configura Keats, sobre todo en *Lamia*. Según él, la descomposición científica de la naturaleza mata todo valor estético posible en ella. El poeta se refiere específicamente al arcano descompuesto en la *Óptica* de Newton. Véase el capítulo de Abrams: "El arcano de Newton y el del poeta" (439-452).

⁵³ Mill dice: "...la mayor parte de lo que ahora pasa para nosotros por religión y filosofía será remplazada por la poesía"; en "El estudio de la poesía", *Essays in Criticism*, pp.1-3, citado por Abrams (484).

de sacerdote y, por consiguiente, del Arte a la categoría de religión. Con ello, el triunfo material de la burguesía lastima profundamente la supuesta superioridad ideal (*La coronación* 389-395). Nace entonces una relación paradójica entre el artista y el Estado: una vez que aquél ha conquistado su libertad y no necesita ya del mecenazgo, se encuentra necesitado del Estado y de su subvención al tiempo que lo critica y cuestiona su estructura. Se reclaman, entonces, premios, concursos, puestos, mandas, etc., sin estar el artista dispuesto a cejar en una sola de sus libertades (Bénichou, *El tiempo* 377). En suma, el poeta reclamaba beneficios en consonancia al ministerio sacerdotal que él mismo construyó para sí.

El modernismo mexicano padece el mismo signo. Los poetas se construyen imaginariamente un escaño en la gran tribuna del profeta, pero sucumben a un Estado que no los considera y a una sociedad que los ignora. “De aquí su pesimismo, su rebeldía al representarse ante sí mismos como mártires de la poesía y el arte, que padecen por el amor exclusivo de la belleza, torturados por la propia miseria y por la arrogancia de filisteos y burgueses” (Torri 10).

El autor del que ahora nos ocupamos guarda una posición particularmente aguda en este conflicto. Nacido en el seno de esa clase sujeta al poder político y económico del país, teniendo un futuro próspero asegurado; opta por la radicalización contraria, la del sacerdocio del arte, que lo llevará a una vida disipada y a una muerte tristemente prematura.

Uno de sus más cercanos amigos y cofrades, Alberto Leduc, comenta a este respecto:

Bernardo Couto se sintió extranjero en ese medio. Soñador y artista, rodeado desde sus primeros años por gentes de las que forman lo que entre nosotros se llama *buena sociedad*, compuesta de mojigatas ancianas, frívolas damiselas, jefes de familia, jugadores de *bac* y donceles bebedores de *brandy*; era natural que en sus prematuros tedios buscara un refugio

en las peligrosas lecturas de pesimistas contemporáneos que le envenenaron la vida, si bien en provecho del arte literario nacional⁵⁴ (Aguirre 13).

Sin duda Couto estaba destinado —como “niño bien”— a ser un mimado de la pseudoaristocracia burguesa, con un abolengo sólido como su cuenta bancaria y una cabeza prefigurada al modelo gobernista. Su herencia material e ideológica, pues pertenecía también a una familia de letrados⁵⁵, implica que se esperase cierta postura ante el conflicto moderno-discursivo del que venimos hablando. Debemos, pues, ver en su elección por el arte la rebeldía contra un código social centrado en los bienes materiales y la producción económica. Todo en él, su alcoholismo, su adicción al bromuro, su concubinato con una prostituta, su muerte misma, son expresión de la rebeldía del que se sabe espiritualmente superior⁵⁶. Tanto el autor como sus personajes padecen un signo de modernidades contradictorias, si eligen el camino del arte están condenados a la segregación y condena de su entorno; si se decantan más bien por el camino oficialista se atan a una existencia plana y a una muerte huérfana de memorias y trascendencias.

⁵⁴ Publicado originalmente en *El Universal*, 19 de agosto de 1901. Consultado en la recopilación hecha en la revista *Xilote*, núm. 31, 1972, pp. 9-14.

⁵⁵ Recuérdese que su abuelo, José Bernardo Couto, es autor del *Diálogo sobre la historia de la pintura en México* (1872).

⁵⁶ Para los avatares del joven Couto, ver Muñoz, “Bernardo Couto Castillo”. La genealogía del poeta se comenta específicamente en la página 595. Un dato interesante acerca de la ruptura entre “Coutito” y su familia lo aporta el mismo autor (602). Al parecer, entre 1899 y 1900, Bernardo Couto trabajó como escribiente de la Tesorería General de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. Presumiblemente, para entonces ya no recibía la subvención económica de su familia.

CAPÍTULO II: LOS ASFÓDELOS SAGRADOS Y SU ESTÉTICA

CONFIGURACIÓN DE UNA RELIGIÓN MODERNISTA

A partir de la segunda mitad del siglo XIX Occidente se identificó con una crisis, una búsqueda del sentimiento religioso acaecida a raíz de la pérdida de asidero ontológico (Calinescu 74-76). En México, particularmente, no podemos hablar de Iglesia decaída, pero sí de poderes espirituales en crisis, como ya hemos visto. “La crisis de la religión origina una religión de crisis” (Calinescu 75), eso, en cierto sentido, serán nuestro Positivismo y nuestro Modernismo. Como hemos visto, estos dos sentimientos religiosos se encuentran en posiciones irreconciliables y buscan desacreditarse el uno al otro. Si bien el código religioso del Modernismo le debe mucho a esta oposición, la concepción que tiene de sí como religión se relaciona con muchos otros procesos históricos. La estructuración precisa de un dogma (*l’art pour l’art*), unas prácticas y un principio religioso para el movimiento esteticista hispanoamericano de fin de siglo se relacionan con la coronación sacerdotal del poeta en Occidente y con la adopción de un imaginario exótico sobre lo sagrado y religioso.

De acuerdo con Paul Bénichou la característica primordial del romanticismo francés se halla en la espiritualización del poeta. Según él, el escritor inspirado reemplaza al filósofo en el orden sacerdotal. El poeta, pues, se hace el centro espiritual por excelencia, la instancia de comunicación con lo divino, el nuevo vate (*La coronación* 254-256). Ya desde los afanes renacentistas, relacionados muchas veces con la magia, el genio poético se esforzaba por develar e interpretar al espíritu y hacer explícita la supremacía del mismo

sobre lo material⁵⁷. El genio romántico sufre porque esta revelación lo margina; es ignorado, burlado y subestimado por la sociedad de su tiempo. (*La coronación* 306-307). Luego entonces, los artistas en el Romanticismo, a cada golpe de cincel, a cada trazo y a cada movimiento de pluma, libraban una batalla por llegar al cielo. Eran pues, magos sacerdotales que reclamaban a las estrellas las potestades que el suelo les negaba.

El mismo Bénichou identifica una copiosa tradición en el siglo XVIII de reconocimiento y admiración por el poeta antiguo como expresión más sincera y cercana a Dios (*La coronación* 74-84). En tiempos de la contra-revolución, sin embargo, la poesía emerge como víctima de una filosofía ebria de excesos (los excesos de la Revolución) que “enfrian” la creación de belleza y ejercen su imperio sobre la sensibilidad anulando la inspiración. Por ello, la referencia religiosa al poeta cobra importancia y devela su ministerio en la medida en que exalta ideas y sentimientos cargados de religiosidad y belleza. En suma, mientras que el letrado (en ese tiempo identificado como el filósofo) decae como figura de importancia central en el Estado, el poeta se eleva en virtud de sus reminiscencias netamente religiosas y cristianas (*La coronación* 102-130). En efecto, poetas como Chateaubriand y Ballanche consideran misión del escritor inspirado la de “...enseñar la filiación de los tiempos, y el vínculo que une las antiguas formas de lo sagrado a los lugares nuevos de la comunidad humana” (*La coronación* 150). El poeta es el

⁵⁷ Yates, al referirse a la magia renacentista, apunta:

Tal vez sea bajo este aspecto imaginativo y artístico como debemos comprender, por encima de cualquier otra interpretación, la influencia de la magia renacentista del tipo introducido tanto por Ficino como por Pico. Los magos reales del Renacimiento fueron los artistas, un Donatello o un Miguel Ángel que supieron cómo infundir, gracias a su excelso arte, la vida divina a sus estatuas (127). La expresión final, “vida divina a sus estatuas”, se refiere a la descripción que los tratados herméticos hacen del ritual supuestamente egipcio en el que, por medio de la asociación analógica del cosmos, se introducía un *daemon* o espíritu a las estatuas y éstas cobraban vida. Resulta sumamente interesante seguir el pensamiento de esta estudiosa al respecto. De tal forma, la magia aristocrática de los hombres del cuatrocientos es *real*, realmente *existe*. En efecto, no hay nada más mágico que un mago (artista), mediante procesos cósmico-analógicos (acaso diríamos con Aristóteles, miméticos) insufla vida a objetos inanimados (un lienzo, unos óleos); es decir, que haga Arte (Yates 105-141). En este, como en muchos otros aspectos, los románticos deben mucho al pensamiento renacentista.

privilegiado porque en él conviven tanto el recuerdo sagrado de la palabra primigenia como la visión del futuro que contempla para su sociedad. En ese sentido, la ambición de un poeta como Vigny fue consolidar para el sacerdote de los tiempos, una obra que sirviera de nuevo texto sagrado y referencia teológica, una Escritura para la modernidad (Bénichou, *La coronación* 328-329).

El poeta-sacerdote francés, para 1830, se encuentra en una posición tensa entre dos épocas. Caída la aristocracia, el artista la encuentra profusamente decrepita; mientras que ve a la burguesía groseramente inferior. Su ministerio se alza en medio de esas dos posturas: pretende el lugar de la Iglesia como instancia, extra-social en cierta medida, portadora de los valores más elevados del espíritu humano de la época (Bénichou, *La coronación* 320-325). Evidentemente, ese sitio le será negado. A partir del desengaño que sufre el poeta, ya sacerdote sin feligreses, se genera una expresión frustrada: ideal religioso inalcanzable. El desencanto, pues, “abre una vía nueva por la que se adentrará ampliamente el romanticismo herido de las generaciones siguientes” (*La coronación* 418). De ministerio social, la poesía pasa a ser, a lo sumo, experiencia solitaria de comunión con Dios y degradación social. Ésta es la veta poética de Gautier y sus descendientes. Surge entonces un amargo discurso que deplora el desdén del pueblo para su sacerdote. Algo de la tragedia misma de este segundo Romanticismo (Baudelaire, Mallarmé) se entiende por la tradición que les prometió un escaño religioso y la realidad presente que los ignora. A los más altos afanes de conquistar una poesía trascendente, sagrada y religiosa para los tiempos corresponde una realidad que no la toma en serio (*La coronación* 420).

De esta tradición se alimenta nuestro Modernismo. De ahí le viene el creerse espíritu superior y algo de la amargura por no ver reflejada en su sociedad dicha superioridad. Entendida así, la aristocracia que pretendía el positivista y el modernista

mexicanos es esencialmente distinta. Hay una distancia considerable entre ser “el mejor hombre” para desarrollar la economía de todo un país desde un régimen político, y ser el sacerdote de una religión que tiene que empezar siempre por legitimarse. Esta postura lastimosa promovió el endurecimiento del dogma religioso de *l’art pour l’art*⁵⁸ y el afán, siempre frustrado, de conquistar un fondo religioso guardado en la espiritualidad del hombre de fin de siglo⁵⁹.

El fenómeno religioso, en general, suele definirse por la oposición entre lo *sagrado* y lo *profano*. Si bien todo suceso es susceptible de convertirse en una hierofanía, es decir, en la manifestación de una modalidad de lo sagrado en determinado momento histórico (Eliade, *Tratado* 26), en cada religión en particular lo sagrado convive con elementos que no lo son. Sin embargo, tal división debe ser matizada bajo el entendido de que existe una gran diversidad de hechos religiosos y una dificultad de aislarlos de su entorno histórico social. Cada manifestación religiosa expresa en igual medida lo sagrado al mismo tiempo que refleja un estado histórico. De ahí que su morfología esté determinada por elementos sociales y antropológicos que le son inalienables (25-28).

Según Mircea Eliade el mundo moderno está alimentado por el pensamiento mítico. Soterrado, el mito pervive en funciones y aspectos fundamentales que construyen al ser

⁵⁸ Dice Bénichou acerca de Jouffray y el arte por el arte: “...lejos de reducir al arte a la sensación y a la forma, crea, en el cielo de los valores, una entidad soberana, la única que puede rivalizar, por la aprehensión íntima de lo divino, con la religión” (242).

⁵⁹ Praz considera a la religiosidad “neo-católica” de escritores como Chateaubriand, Baudelaire, Huysmans y Dostoievsky como una mascarada que oculta impulsos oscuros y algo filicos: “dada la base extremadamente comprometida sobre la cual se planta la religión de semejantes escritores, es legítima la sospecha de que ellos, incluso en las manifestaciones en apariencia más inocentes, esa religión no sea más que una forma larvada de satisfacción morbosa: la contrición puede ser sólo una máscara de la algo filia” (560). Lo que el crítico italiano no ve, desde mi punto de vista, es que esa algo filia está en la base misma de sus afanes religiosos. El cristianismo será la religión que genuinamente los llevará a ello. Se trata más de la alteración de un código religioso que de la máscara que oculta deseos extra-religiosos (560-564).

humano (*Aspectos* 156). Existe una supervivencia literaria que se manifiesta en temas y personajes mitológicos, por ejemplo en la novela (162). Tanto en las sociedades tradicionales como en el mundo moderno el mito revela modelos que dotan de sentido e inteligibilidad al mundo. Su existencia no tiene base moral ni garantiza lo “bueno”, más bien se constituye como sostén de la realidad, del valor y de la trascendencia humana (127). En este contexto podemos hablar de *hierofanías coutianas* o manifestaciones de modalidades histórico-sagradas en los relatos de *Asfódelos*. Cabe mencionar que el carácter histórico de la hierofanía le da dimensiones específicamente estéticas y modernistas, al tiempo que puede relacionarse con una morfología de hierofanías en general, a pesar de la distancia entre un texto literario y otro mítico.

Esta función, determinante para el mundo humano, puede encontrarse degradada de su forma original. El mito puede aparecer como balada épica, novela, leyenda, superstición o costumbre. Tal reducción contribuye al ensanchamiento del conflicto y a la profundidad dramática al tiempo que oscurece su significado y su raíz original; sin embargo, el mito no pierde su valor de actualización, sigue operando para la conciencia moderna (Eliade *Tratado*, 386-389). “La espiritualidad arcaica sobrevive, a su manera, no como *acto*, no como posibilidad de cumplimiento real por el hombre, sino como una *nostalgia* creadora de valores autónomos: arte, ciencia, mística social, etc.” (389). La diferencia determinante en la existencia funcional del mito entre las sociedades tradicionales y modernas se encuentra en la comunión que caracteriza a las primeras y en la individualidad que sostiene a las segundas. No es raro, pues, que el mito se manifieste en la modernidad como experiencia del individuo: sueños, fantasías, nostalgias (Eliade, *Los mitos* 7); piénsese en los *héroes* de los relatos en cuestión.

Otro rasgo que distingue la sacralidad tradicional de la moderna es la caída en el tiempo. Lo sagrado implica la repetición de actos realizados *in illo tempore* y la consagración de acciones cotidianas, como el trabajo, el amor o la guerra. La caída en el tiempo supone la desacralización del trabajo primero y de la vida humana entera después. La filiación de la vida cotidiana con el tiempo mítico genera una significación completa del cosmos, de ahí que la profanación de los actos implique la pérdida de sentido (Eliade, *Los mitos* 23-24).

En su *Tratado de historia de las religiones*, Eliade trata de aleccionarnos acerca de la diversidad de manifestaciones (cotidianas o extraordinarias, aristócratas o populares) de lo sagrado que tienen igual competencia y complejidad para expresarse (34-36). Sin duda en los cuentos de Couto aparecen diversas hierofanías que se manifiestan en uno u otro sentido. Así, por ejemplo en “Blanco y rojo” la modalidad de lo sagrado se hace presente mediante la aparición de un personaje femenino que guarda en sí las posibilidades trascendentales del individuo y que supone la prueba máxima de lo sagrado frente a lo profano. No sólo en este cuento, en el grueso narrativo de los *Asfódelos* las manifestaciones hierofánicas destacan como elementos reveladores y catalizadores de la acción narrativa, así como puntos de concentración semántica capaces de delinear o desdibujar al personaje y al relato mismo. De ahí a considerar sus relatos como textos sagrados hay un gran trecho. Independientemente de si dichas hierofanías son válidas, fiables o incluso endebles en su sentido religioso, el hecho es que ahí están y funcionan en tanto expresiones efectivas de lo sagrado. Es necesario resaltar que para cada sacralidad es determinante el contexto histórico-cultural, pues la define formalmente.

EL ASESINATO EN *ASFÓDELOS*: EL UMBRAL A LO SAGRADO

*Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme,
Ô beauté ? ton regard, infernal et divin,
Verse confusément le bienfait et le crime.*⁶⁰

Ch. Baudelaire, Les fleurs du mal

La crítica ha entendido al esteticismo de fin de siglo como un movimiento en fugacidad, en fragmento: el mundo es un devenir constante e inabarcable, la obra artística es la captación de un instante dentro del todo. De ahí su vocación urbana, pues es la ciudad el espacio móvil por excelencia, la dinámica interminable y total que sume al individuo en la soledad. En la pintura esto se traduce en la expansión del color, en el trazo desenvuelto y en la multiplicación del punto. En literatura es el pulimento neurótico del verso, de la frase, de la palabra (Hauser, *I* 421-428). No sólo Bernardo Couto, sino también el resto de los modernistas son afines a esta noción.

Thomas de Quincey ya le había dado a la destrucción de un cuerpo la dimensión artística de belleza, va de la mano con la fragmentariedad del arte contemporáneo. En *El asesinato como una de las bellas artes* construye una poética del homicidio que parte de su valoración como evento que redime a la naturaleza, a la muerte (261-262), y con ello a la vida, como en el caso de Alfonso Castro. En esta serie de textos que se presentan como conferencias, se pone de relieve la cualidad del acto, es decir, “exige algo más que un par de idiotas que matan o mueren” (258). Elementos como la luz, el espacio, el momento pero sobre todo la víctima se vuelven esenciales. Así por ejemplo, Quincey postula que es preferible el degollamiento y que el movimiento del que va a morir es un contratiempo (279-280); Castro, por su parte, en una acción casi análoga, corta las muñecas de la víctima

⁶⁰ “¿Qué abismos te condenan, qué cielos te redimen, / Belleza? Tu mirar infernal y divino / derrama confundidos la caridad y el crimen” (83).

y para inmovilizarla la inicia “en los goces del éter” (180). El muerto, para el inglés, debe ser un buen hombre, joven y saludable para mover a temor y compasión como dicta Aristóteles; y no demasiado famoso para que su deceso no se convierta en un símbolo (285-287). La mujer de “Blanco y rojo” es espiritual e intelectualmente elevada, así como joven, anónima y muy bella.

En este caso, bien podríamos decir que el asesinato busca ser el instante que lo remedia todo, el momento de descripción preciosista, de sinestesia, de poder evocador que en su gesto estético busca abrir las puertas de lo trascendental. Recuérdese: la muerte que redime la vida. Bien visto, esta noción de construcción fugaz se aviene bien con la aparición de lo sagrado. Como ya hemos revisado, éste sólo tiene sentido con relación a su contraparte profana. Según Caillois, la fiesta, verdadero umbral entre lo profano y lo sagrado, se define por su intermitencia, por ser sólo un instante que interrumpe el largo devenir profano. Las comunidades tradicionales entienden la fiesta como el momento álgido en donde los valores comunes se subvierten (*El hombre*, 110-114). En efecto, el asesinato es ese umbral. Ana Laura Zavala, al comentar “Blanco y rojo”, entiende que la muerte se transforma en un acto ritual de sacrificio que guarda una búsqueda estética de lo sagrado, y que ésta se halla necesariamente en relación a una realidad social que finalmente queda transgredida (188-196). Sin embargo, hay que extender esta perspectiva: el asesinato ritual trasciende la realidad mercantilista y se hunde en las entrañas de un mundo fatalmente profano.

Como ya hemos venido sugiriendo, la muerte es un terreno especialmente importante para dirimir lo sagrado y lo profano. Parece ser que la angustia frente a la muerte-nada es fundamentalmente un fenómeno moderno. No es que en las sociedades arcaicas no exista un temor a la muerte; existe, pero ella nunca es inútil o absurda. Para el

hombre tradicional la muerte no es más que un estado transitorio, la gran iniciación, si cabe decirlo. “Sin embargo, para el mundo moderno la Muerte aparece vacía de su sentido religioso y es por ello que se le asimila a la Nada; y ante la Nada, el hombre moderno se siente paralizado” (Eliade, *Los mitos del mundo* 33-34). No importa cuán horripilantes puedan ser las muertes en *Asfódelos*, no son absurdas. Acaso las muertes burguesas muestran su veta inútil, y acaso es por ello que se plantea un contraste. Las muertes “artísticas” o impregnadas de estética son muestras plenas de sentido, no son nunca vacías, están llenas, pues, de religiosidad. Lo absurdo de esta sociedad, diría Couto, es que se condenan esas muertes y se buscan las *normales*.

La necesidad de encontrar un fondo de sentido religioso va más allá de una crisis pasajera. Según Zambrano, al hombre más primigenio se le presenta la realidad como un ente oculto, ajeno a él. Antes de la ciencia y del conocimiento, esa realidad toma las potestades de misterio totalizador que subyace al mundo. “Los dioses han sido, pueden haber sido inventados, pero no la matriz de donde han surgido un día, no ese fondo último de realidad” (32). Para el hombre espiritual, o en este caso modernista, esa realidad se traduce como un algo estético-sagrado. De ahí el cruce en Couto entre la búsqueda de una muerte plena de sentido, un hambre de religiosidad y un solaz en el instante. Toda muerte, (y todo erotismo) se someten a las leyes sagradas de aparición. Es importante tomar en cuenta la identificación plena de la estética como culto (no como estudio) de lo bello y la práctica estética como comparable al ritual del sacerdote.

LO SAGRADO MODERNISTA

El mito y el símbolo se reinstalan como instrumentos artísticos universales. Schopenhauer [...] postula como únicas vías de escape del horror violento de estar vivo y el delito de haber nacido la contemplación estética y la ascesis mística que anula las apariencias.

J. E. Pacheco, Antología del modernismo

El asesinato en esta colección de cuentos responde a un espíritu de época que ayuda a configurarlo como umbral de lo sagrado. Desde una perspectiva trascendental, el sentimiento del romántico y el modernista y su manifestación mítica literaria tienen su origen en el sentimiento de estar escindido. Se trata de la revelación de un misterio terrible: el hombre ha caído, se ha roto, vive separado del entorno totalizador que armoniza el cosmos. Así surge la noción del Único, de acuerdo con Argullol, como vínculo infinito entre Uno y Todo y como “conjunción ilimitada sometida a una ilimitada escisión” (94). No se trata precisamente de algo inventado en la época romántica, se trata, más bien, de una noción reactualizada de cierto pensamiento renacentista. Por ejemplo, al querer caracterizar la unidad del Todo y el Uno, Giordano Bruno comenta que se trata de:

[S]olidísimo fundamento de las verdades y secretos de la naturaleza. Así pues, debes saber que sólo hay una y misma escalera por la que desciende la naturaleza para llevar a cabo la producción de las cosas y asciende el intelecto para llegar al conocimiento de éstas; además, el uno y la otra preceden de la unidad y vuelven a ella, pasando a través de multitud de medios (Yates 286).

En el contexto romántico, la naturaleza implica para el poeta un doble motivo: primero, es la representación de pulsiones originarias codificadas en torno a una supuesta unidad arcana; segundo, es la eterna enemiga que somete al hombre perpetuamente a las necesidades de su propia humanidad. Es en suma, el recuerdo de una antigua comunión y la frontera actual que nos impide volver a ella (Argullol 329-341). Estas necesidades tienen que ver con que el hombre se encuentre oculto y limitado en su propia interioridad; es

decir, se trata de la sensación de pequeñez (de uno y de la cotidianeidad de uno) y de la limitación que encierra a cada hombre en su interioridad (Argullol 341-347). Al fin, el sentimiento es la expresión de una escisión sitiada entre un exterior violento y opresor y un interior paralítico e incapaz.

Las ideas acerca de la desintegración del hombre y sus presupuestos religiosos tienen una historia larga y compleja en Occidente, influida, entre otras cosas, por el pensamiento hermético. En pleno Renacimiento aparecieron ciertos escritos atribuidos a Hermes Trimegisto⁶¹, ellos contenía diversos postulados analógico-mágicos, así como conocimiento sobre ciencias ocultas y astrología. Se pensaba que su composición se debía a la tradición egipcia, pero más bien se trataba de textos escritos en griego, bañados en neoplatonismo y neopitagorismo, así como con cierta influencia persa y tal vez, sólo en parte, efectivamente egipcia (Yates 18-20). Marsilio Ficino, Pico della Mirandola y Giordano Bruno fueron algunos de los eminentes personajes que practicaron y conocieron, de diversas maneras, la tradición hermética. Sin embargo, sus conocimientos derivaban de una incorrecta datación de los textos mencionados que ellos suponían pre-platónicos e incluso de la época mosaica. Isaac Casaubon, en 1614, realizó la correcta datación del *Corpus Hermeticum* y el *Asclepius*, con lo cual la construcción hermética perdió algo de su prestigio y nunca volvió a ser la misma. Sin embargo, hubo quien ignoró dicho estudio y —resabios renacentistas— siguieron postulando la tradición hermética tal como lo hicieran sus predecesores (es decir, con la datación incorrecta). Entre ellos se encuentran Robert Fludd, los Rosacruces y Athanasius Kircher. Por otro lado, el círculo platónico de Cambridge acepta la postura de Casaubon pero no desacredita la importancia de los escritos

⁶¹ Se trata del *Corpus hermeticum* y el *Asclepius* (siglo II d.C.). Ambos son recopilaciones de diálogos, presumiblemente compuestos por diversas plumas y acaso de distintas épocas.

herméticos. Siguiendo su cristianismo platónico, sostienen que si bien dichos libros sufren de alteraciones cristianizantes, su contenido egipcio no puede ser del todo descartado. Su opinión se halla sostenida por el hecho de que aun ahora resulta imposible llegar a un acuerdo sobre el contenido efectivamente egipcio de dichos textos (511-515). Ya en la época romántica, diversas asociaciones retomaron ese fondo esotérico con un considerable éxito. En efecto, desde antes de la Revolución francesa pulularon sociedades secretas que conservaban los principios herméticos tales como las reunidas en torno a Swedenborg, los francmasones y los propios rosacruces (Wunder 4). Según M. H. Abrams, diversos poetas románticos hicieron una reconexión de las nociones renacentistas bajo pensamientos neoplatónicos y herméticos influidos por John Boehme, los neoplatónicos de Cambridge y Emanuel Swedenborg, autores que teologizaron el pensamiento mágico y espiritualista⁶². Gracias a las sociedades secretas, los ideales religiosos, sociales y políticos del hermetismo se sostuvieron y pasaron a formar parte del imaginario poético romántico (47-67). De acuerdo con Jennifer Wunder, los poemas *Endymion*, *Hyperion*, *Lamia* y *La caída de Hyperion* de John Keats son representaciones alegóricas de un proceso de iniciación que conduce al hombre a la luz y la sabiduría. La estudiosa sostiene que estos procesos se relacionan con las sociedades secretas a su vez influidas por el hermetismo (72-76). Esta dilatada genealogía desemboca en el XIX y explica cómo una tradición religiosa distinta se mantuvo y prosperó en la poesía.

El encuentro de la noción mágica de Hermes Trimegisto con la ciencia experimental configura una relación que tendrá su influencia en la composición poética del XIX. La oposición se cifra en el afán mágico y animista de interiorizar el entorno natural en

⁶² *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, Nueva York, W. W. Norton & Co., 1971, p. 11. Citado por Wunder (23).

consonancia con el espíritu (analogismo que define la tradición hermética); frente a la exteriorización y despersonalización de los procesos naturales operadas por la mecánica y las matemáticas (Yates 514). Acaso podamos entender a Couto Castillo y al Modernismo en general como un movimiento reaccionario hacia la interiorización del mundo (subversión de valores) y el ataque contra la exteriorización factual. En los cuentos de los que nos ocupamos, por ejemplo, es frecuente el recurso del juicio legal sobre el crimen; si tomamos en cuenta lo anterior, el asesinato es la postura exterior de la ciencia experimental convertido en crimen, mientras que el personaje interioriza el acto y lo transforma en una experiencia mágica y sagrada. No pretendo sugerir que nuestro autor era partícipe de sociedades secretas o conocedor a plenitud de la tradición hermética; sin embargo, la tradición de la que abreva se hunde en esas raíces. Si los poetas románticos aspiran a un sacerdocio estético específico en el XIX, no es raro que tomen elementos filosóficos y religiosos revitalizados del Renacimiento. El sacerdocio de una religión de la naturaleza y de la belleza como principio perfectivo del hombre es un sacerdocio poético y en última instancia mágico, lo que lo acerca especialmente al Hermetismo. Por ello, los procesos de superación lumínica, de antecedentes herméticos, se manifiestan constantemente como salida de la ignorancia. Los personajes coutianos pasan por un proceso que los lleva de la ignorancia de la vida moderna porfiriana, al conocimiento ideal de los misterios de la muerte a través de la belleza, como vimos. Ello supone, un proceso de crecimiento equiparable al que opera en los poemas de Keats.

Por otra parte, y siguiendo la escisión entre entorno y hombre ya comentada, al hablar de la producción poética de Leopardi, Argullol encuentra dos momentos de relación entre la estética romántica y la naturaleza. En principio, frente a las posturas reduccionistas del cientificismo exacerbado, se erige un naturalismo épico de comunicación con el hombre.

Más tarde, el poeta romántico identificará que la soberanía de la naturaleza no es más que cruel tiranía, pues se le concibe, “naturalmente”, como siempre *deseante* y a la vez como incapaz de alcanzar algo más allá de su flojo destino. En resumidas cuentas, la naturaleza condena al hombre a la infelicidad. Ante ello, sólo se puede oponer una solución trágico-heroica que en medio del abismo en el que se ha confinado al hombre, lo impulse a oponerse a su destino y a superarlo humanamente. Se trata de un proceso similar al de la tragedia griega donde no se anula el dolor, sino que sólo se le enfrenta trágicamente (233-246). Esta solución trágica no necesariamente está relacionada con el género literario, más bien se centra en la capacidad del héroe de desnudarse de toda instancia consoladora y de enfrentar su destino; es decir, supone una firme conciencia de lo irreparable de la escisión aunada a la determinación de desafiarla (259):

Todo arte verdaderamente trágico implica una consideración heroica del hombre. La comprensión de lo limitado de la condición humana deviene en resignación o nihilismo si no está acompañada por la voluntad heroica de lo ilimitado. El Yo romántico posee hasta la saciedad esta voluntad y aquella comprensión: su arte, su poesía, se nutre de la contradicción entre una y otra (19).

No es raro, pues, que el artista de la segunda mitad del siglo busque en cada muerte arrebatada a la naturaleza un prado místico que rompa su yugo. Más aún, él mismo se empeña en crear una naturaleza *otra* opuesta a la primera y dotada de poderes redentores para la propia humanidad. Por supuesto, resultará insuficiente, pero al menos será capaz de una reintegración fragmentaria. Del sentimiento trágico-heroico surge la vocación por lo artificial. El esteticismo radical de finales de siglo crea un arte para practicantes y creyentes, es decir, para artistas; y es que sólo el artista es capaz de concebir una naturaleza alterada, lejos de lo vulgar, repetitivo, inmoral y salvaje. Los paraísos artificiales, por ejemplo, se sienten más espiritualizados precisamente por su carácter artificial (Hauser, 2 436-437). Argullo identifica que ante las tentativas reduccionistas del pensamiento

científico limitado, un mundo mecánico y un hombre sin interioridad, el Yo romántico busca resarcir un vínculo mágico entre naturaleza y hombre en términos trascendentales; con lo cual se pretende configurar una tendencia hacia lo infinito (36-44)⁶³. El modernismo de poetas como Couto, por su parte, renuncia a la naturaleza en el estado en el que se encuentra a fines de siglo. Es decir, ante un paisaje velado por sus posibilidades de producción, continuamente exaltado y decepcionante⁶⁴ a la vez, se enarbola la innaturalidad guardada por virtud mágica en los vínculos rotos. En estos términos, se buscará una ciencia natural, no ya la que ambiciona dominar una parcela, sino la que elucubra un hilo trascendental y natural en las zonas oscuras del hombre. Así, se desdeña el paisaje costumbrista en pos de la relación natural encerrada en la muerte. Se trata de la misma oposición a un racionalismo exacerbado⁶⁵. La colección de los *Asfódelos* se centra en el tema de la muerte, pero precisamente será su afán artificialista el que hará de sus muertes violencia de la cotidianeidad. Se pueden decir muchas cosas de las muertes en esta colección de flores, pero nunca que se trata de muertes *naturales*.

El discurso emanado de la interioridad poética, que ya hemos comentado, cobra nuevo sentido bajo estas nociones. Una vez más, el yo y su inspiración son el centro capaz de replantear las relaciones dadas, no sólo en su sociedad, sino también en la naturaleza misma⁶⁶ (Argullol 44-49). Sin embargo, dicha reconfiguración no puede ser arbitraria, sino

⁶³ Cuando se habla de naturaleza en este contexto, se implica una tradición que ve en ella un alma o una determinación cósmica que la hace hasta cierto punto equiparable a un ser vivo. El vínculo, pues, puede verse como una relación mágico-analógica. Véase el capítulo “«Anima mundi»” en Argullol (36-44).

⁶⁴ Por más que se exalte un paisaje, éste no mejora sus posibilidades de producción.

⁶⁵ Ya Manuel Díaz caracteriza al Modernismo como un movimiento místico, aunque no en el sentido convencional del término, sino como visión natural y simple del mundo. Se refiere, pues, a una suerte de misticismo cándido (“Sobre el modernismo” 351-358). Su visión es parcial, pues descuida la clara vocación por el artificio de estos artistas.

⁶⁶ “La nueva sensibilidad deja de ver sólo a través de los ojos, para mirar, principalmente, a través del corazón; está cansada de otear hacia el mundo exterior —que lo empequeñece siempre— y se apresta a hacerlo hacia su interior” (Argullol, 45).

que descansa en un principio básico, el principio de la belleza⁶⁷: “al hombre que es capaz de convertirse, plenamente, en «hombre estético», le es dado alcanzar el *Único*” (98).

Baudelaire fue un ferviente defensor de la modernidad estética, la cual aparece no en la realidad sino en su reconfiguración imaginaria y discursiva. De ahí su culto por lo artificial y por todo lo que trasgreda la modernidad burguesa. De acuerdo con Calinescu (66-68), *Les fleurs du mal* y *Le spleen de Paris* son la búsqueda de una estética “infernally divina”. “La modernidad, desde este punto de vista, aparece como una aventura espiritual: el poeta se dispone a explorar el reino prohibido *del mal*, cuyas *flores*, más recientes, peligrosamente hermosas, se supone que tiene que describir y arrancar” (67). Y esto es así, porque la modernidad estética es necesariamente marginal, infeliz y de renuncia; debe buscar la más alta belleza en los desechos de la modernidad burguesa, no en lo que ella valora. Esto es precisamente lo que Mario Praz (65-114) llama “belleza medusea”⁶⁸, una manifestación de la sensibilidad romántica, específicamente desdeñada, que propone un ideal que quería dejarse ver en la experiencia vital y sensible. Si bien en el romanticismo sentimental la escisión se solventa con el amor idealizado, a fines de siglo el modelo se ha agotado y el cuestionamiento sigue en pie. Tanto Baudelaire como los modernistas hispanoamericanos proponen una respuesta más alejada de la vida en términos *naturales*; es decir, el amor ideal se inicia de una situación dada, se concreta (una mujer, por ejemplo) y se eleva a zonas etéreas del pensamiento; el fin de siglo parte del concepto preexistente y meta-histórico de la belleza y termina en la concreción, incluso —más expresivamente— en la concreción corporal del conflicto (el asesinato y la necrofilia, por ejemplo en “Causa ganada” de Couto).

⁶⁷ Una vez más, remito a “El arte y el materialismo”: “Lo bello tiene que ser necesariamente ontológico: es lo Absoluto, es Dios” (Clark, 14).

⁶⁸ “...la belleza de los románticos, entretejida de dolor, corrupción y muerte” (114).

Bataille (11-30) habla de algo semejante al plantear la discontinuidad de los seres: cada hombre constituye en sí una porción de ser finita y a la vez separada del ser de otros hombres. Ellos, pues, sienten el abismo que los separa y anhelan una restitución que intuyen y que los hará comulgar. El anhelo del que se habla no es equivalente a un deseo de inmortalidad, una vida sin fin es igual a una discontinuidad perenne. Más aún, la muerte de un ser revela la continuidad en tanto caída al abismo de una individualidad que se disgrega. Así pues, cada gesto de desintegración del carácter discontinuo de los seres es violento. Tanto la muerte como el erotismo abren las puertas a la integración, pues en ellos está la continuidad de la carne que se reproduce y la del espíritu que se diluye violentamente. “A la vez, la búsqueda de una continuidad del ser llevada a cabo sistemáticamente más allá del mundo inmediato, designa una manera de proceder esencialmente religiosa...” (Bataille 20).

Con todo esto, podemos reconocer antropológicamente, junto al mismo Bataille, una prohibición profunda contenida en el trabajo y a su trasgresión identificada con la religión. El trabajo formó a la sociedad humana en la medida en que pudo refrenar sus impulsos destructivos, es decir, a la violencia irreductible que supera toda razón se opone la prohibición sistemática que genera el trabajo y la producción a largo plazo (44-45). La violencia encarna el aspecto finito de la vida; la muerte entonces, sea un cadáver en putrefacción o un asesinato, tiene en sí misma la prohibición que la somete —dentro de los límites humanos— al trabajo (43-52). Ahora bien, la prohibición funciona siempre contemplando la trasgresión, pues es incapaz de derruir el edificio de las pulsiones salvajes; por ello, sólo una prohibición plenamente interiorizada da lugar a la ruptura y a la subsecuente maldición (52). En efecto, la transgresión no es más que la delimitación de ruptura frente a las prohibiciones. Es decir, éstas no desaparecen nunca, sólo actúan en sentido contrario durante un periodo preestablecido espacial y temporalmente.

Otro impulso fuertemente codificado en la cultura frente al trabajo, además de la muerte, es la sexualidad (53-55). En teoría, no importa cómo se codifique, lo que importa es el principio regulador que sostiene dicho código. Ambas, muerte y sexualidad, con su fondo íntimo de violencia, se implican en el juego eterno del nacer y el morir, del morir para dar vida y del nacer para perecer (59-61). De ahí que la transgresión de ambas esté fuertemente codificada en el ámbito de la religión y que se encuentre plenamente interiorizada.

Este juego de las prohibiciones sobre la muerte y la sexualidad extendido a la época moderna, está supuesto en la estética modernista de la que hablamos; más aún, lo comparten con la modernidad porfiriana de fin de siglo. Ante un racionamiento obsesivo de la sexualidad y la muerte (el burdel como espacio de mediocre catarsis y el cementerio como acomodamiento y regulación de la muerte)⁶⁹, propio del racionalismo exacerbado, la estética reclama la ruptura. En México, por ejemplo, la sexualidad se convierte en una obsesión. El cientificismo, de manera particular, ambiciona regularla hasta la náusea, de ahí la insistencia en el carácter enfermizo de conductas sexuales no normalizadas o simplemente distintas y de ahí, también, las descripciones modernistas en torno a dichas conductas⁷⁰. Su trasgresión, por otro lado, no deja de estar fuertemente codificada en sentido estricto. Es decir, su religión, entendida como instancia reguladora de la transgresión, está tan llena de reglas y dogmas como cualquier otra. Por ello son capaces de

⁶⁹ El discurso de la sexualidad en la época porfiriana se manifiesta por ejemplo en la novela *Santa* de Federico Gamboa, en donde se hace explícito el mundo del burdel y la prostitución en sus diversos “niveles”.

⁷⁰ Véase el artículo de Mckee Irwin “Lo que comparte el Positivismo con el Modernismo mexicano: el hermafroditismo, la bestialidad y la necrofilia”.

escindir un mundo moderno material, contra el que no atentan materialmente, de otro espiritual del cual reclaman el gobierno⁷¹.

Finalmente, el dogma de belleza del que habla Gutiérrez Nájera (Clark, 14) se nos presenta ahora como una postura inquietante⁷². Como acabamos de ver, el ser se revela como deseo infinito de continuidad que trasciende su humanidad; por ello, lo coloca más allá de la muerte. La continuidad siempre es, en esencia, deseo de muerte. La belleza de una mujer para un poeta modernista no es más que la objetivación de ese deseo, objetivación, pues, del erotismo. Al cifrar ese deseo de continuidad en un objeto de belleza, se atempera la violencia extrema del fallecimiento, en pos de una violencia que sólo quiere destruir lo bello. La desnudez, la posesión, la violencia guardan el sentido de destruir lo humano; lo humanamente bello se opone, pues, a lo animal. Eso nos llevará a contemplar el modernismo coutiano como violencia erótica que violentamente aniquila el deseo: la belleza inmaculada y perfecta de la víctima del sacrificio hace más sensible su exteriorización corporal, su encantamiento. Dicha objetivación de lo bello resulta tan imprescindible, que en los mismos *Asfódelos* se encuentra una escala gradual de corporeidad de personajes femeninos: desde el más carnal (la prostituta de “Lo inevitable”), hasta el más etéreo (el fantasma de “Rayo de luna”). Si la sexualidad se ha enarbolado como la instancia que guarda en sí una verdad elevada o suprema, no es raro que nuestros

⁷¹ Bajo ese contexto, el exotismo, por ejemplo, asiduamente utilizado por nuestros modernistas, toma un cariz místico. Exotismo y misticismo buscan acceder a una unidad sólida fuera del tiempo y el espacio cotidianos. El primero se escapa a otras eras o lugares imaginarios, el segundo al espacio trascendental donde habita la divinidad. La diferencia, rasgo fundamental de este exotismo, es que mientras el sentimiento místico busca desmaterializar su mundo, aquél pretende materializar su fantasía (Praz 369-374).

⁷² Las siguientes consideraciones han sido extraídas de Bataille, “Cap. XII. La belleza” (146-152).

escritores hayan mostrado cierta preferencia por buscar en ella el fondo de su ministerio religioso⁷³.

SACRIFICIO

— *¿El condenado mira de frente o al suelo?*
 — *A veces mira a sus verdugos*
 — *¿Opone resistencia?*
 — *No; no opone ninguna resistencia...*
 — *¿Y luego qué le hacen?*
 — *Le arrancan la ropa. Queda completamente desnudo.*
 — *La desnudez y la muerte son la misma cosa.*
 — *Sí, el mismo rito.*

S. Elizondo, Farabeuf

Alfonso Castro planea y ejecuta el asesinato de su víctima siguiendo una profunda revelación estética. Silvestre Abad encuentra en el estrangulamiento de una niña los placeres de la continuidad. Gutiérrez, una vez muerta su novia, arrebatada de sus despojos la experiencia religiosa que en vida ella no le quiso dar. El obseso no puede huir de su configuración insuficiente y provoca el suicidio de su esposa a causa de una absurda negativa, pero con el resultado de una marca de locura sagrada imborrable. El exaltado asesina al burgués y lo brinda en ofrenda a la diosa carnal que le espera para consumir el rito y su vida. El lunático, finalmente, pierde la razón ante la poderosa muestra de la diosa estética, inconmensurable, indescifrable, etérea y aun así contundente.

El sacrificio es el rito por excelencia. Con él, se conjura (con acciones y palabras) la acción visible del dios para que por un instante decline su vocación de ocultamiento. Con ello, se busca alcanzar la precaria independencia del hombre (Zambrano 38-43): “Cuando

⁷³ Véanse los comentarios de Foucault sobre el advenimiento del sexo como instancia privilegiada (*Historia I* 191-194). El autor demuestra que en la vida moderna existe una pulsión casi neurótica por hablar de sexo. El discurso de la sexualidad nos parece, entonces, portador de una verdad suprema. Su oscuridad inquieta, y en ese fondo de sombras suponemos que existe nuestra razón de ser.

los dioses aparecen, esta confirmación de la realidad es precisa. Más bien es cuando tiene lugar” (42). La aparición divina en Couto justifica en grado sumo una poética y un sujeto moderno que la dispara en el crimen, en la luna, el amor y la miseria. Sin dicha aparición en toda su escritura se encuentran no más que una serie de escándalos dispersos. Con todo, el sacrificio máximo que aquí sucede no es el de la víctima, creada *ex profeso*, sino el del personaje sensible que para conocer debe inmolarsse, y con él todo condicionamiento social, incluso el de “individuo”; pues no de otra forma aparece el dios que es arte, que es espíritu, trascendencia y luz.

Como cualquier rito, el proceso de sacrificio en los textos está marcado por una estructura formal rígida. Ya sugerimos que dicha formulación comienza por la epifanía de la belleza que llevará a la ceremonia de la muerte. En la muerte misma, lo que se subraya es un instante distendido por medio de la descripción precisa y de las sensaciones que se generan sin interrupción: “poco a poco fui oprimiendo más fuerte... más fuerte, la carne iba siendo más dura; pero siempre bajo mis dedos había algo blando como terciopelo que me regocijaba” (168).

No debemos olvidar la disposición espacio-temporal exacta. Si se aspira a abolir el tiempo profano, el momento y el lugar son trascendentales. Alfonso Castro comete su crimen en un espacio estético que se hace uno con la víctima: ella es hermosa, su cuarto está lleno de objetos bellos, la aniquilación es precisa.

Su casa estaba toda en armonía con ella; ningún ruido, el rumor más leve era prontamente extinguido, las alfombras espesas ahogaban el rumor de los pasos, las puertas no crujían jamás. La rodeaban objetos raros, libros preciosamente encuadernados, cuadros con imágenes rusas en las que las vestiduras eran de metal, pinturas arcaicas o bien del más acabado modernismo; magistrales copias de Böklin Burnejones y algunas de Dante Rosseti⁷⁴; por

⁷⁴ Burne-Jones y Rosseti son dos pintores representantes de la escuela prerrafaelita inglesa que busca el retorno de temas medievales y la perfección estética en sus trazos; ver “Los prerrafaelitas” (Bornay 95-96). La presencia de estos artistas en la descripción del cuarto de la víctima subraya la atalaya esteticista que habita y

todos lados vasos de esmalte o bien con Bacantes esculpidas contorsionando en las redondeces del mármol, y sobresaliendo, rompiendo estrepitosamente la armonía, gestos macábricos, dragones en fuego, expresiones de pesadilla, trágicos ademanes de marfiles o mascarones japoneses (178-179).

El sonido no existe en este espacio configurado para el sacrificio. El espacio se distiende ante una serie de objetos de todos los tiempos y de todos los lugares. En efecto, parece que nos encontramos en un templo donde no ha pasado nada (el sonido se ahoga) y ha pasado todo al mismo tiempo (el arte de todas las épocas). Claramente podemos observar que la mujer se extiende a los objetos a su alrededor al tiempo que éstos ejercen su potestad sobre la víctima y anticipan el acto próximo de sacrificio. No obstante, no siempre las descripciones son tan ricas; tanto en el caso de “Causa ganada” como en el de “Una obsesión”, se prefiere extender la descripción hacia el cuerpo muerto de la víctima y, en todo caso, hacia el momento exacto: la noche. Lo mismo ocurre con “¿Asesino?” y “Rayo de luna”, donde el anclaje temporal es indispensable para disparar la acción.

Mencionábamos la necesidad de continuidad en el ámbito cósmico que opera en el hombre tradicional, creyente y practicante de ritos. Hablábamos entonces de que la muerte violenta propicia la apertura del ser y su disgregación que se vuelca sobre los otros seres (Bataille 22-23). Bajo esas condicionantes, la desnudez resulta plena de sentido en tanto preludio o símbolo de la apertura. En efecto, el cuerpo revelado es la puerta hacia la trascendencia revelada. La piel y la carne abiertas son la invitación que se extiende desde lo profano a las fuerzas superiores: la conjuración. Así pues, nuestros personajes buscan la develación de la desnudez en distintos niveles, pero siempre como preámbulo. La prostituta, en su carácter de diosa, muestra su cuerpo a través de flores de encaje que delinean en corolas sus brazos, su seno y su rostro: invitaciones a hundirse en el abismo de

genera una metonimia particular: los prerrafaelitas se hicieron famosos, entre otras cosas, por las mujeres espiritualizadas que pintaron, figuras lánguidas, tendientes a lo etéreo.

la carne. La lánguida de Castro y Consuelo hallan en su efectiva desnudez la muestra plena de sus potestades para el conjuro. La pequeña asesinada genera todo el poder de la carne mezclado poderosamente con su inocencia cifrado en el terciopelo de su cuello: “seguí oprimiendo con ansiedad, queriendo, al estrechar por última vez, tener toda la delicia que hubiera podido sentir estrechando muchas... Sentí sus músculos, una dureza...” (168).

Todo rito de muerte se trata de un asesinato operado en *illo tempore*, y dicho acto no puede considerarse un crimen porque en el terreno de lo sagrado la valoración de los hechos se mide con escala distinta. Sin duda se trata de muertes creadoras en la medida en que dan vida o hacen que la vida llegue a ser lo que es hoy (Eliade, *Aspectos* 94-97). “La muerte violenta de la divinidad [...] no es sólo una muerte «creadora», sino también un medio de estar continuamente presente en la vida de los humanos, incluso en su muerte” (96). En ese sentido, la trasgresión de la muerte es el acto sagrado por excelencia. El sacrificio tiene en su origen la develación espectacular de la continuidad del *ser* reflejado en la destrucción. Una vez que —para escapar del aniquilante mundo animal— el hombre interioriza sus prohibiciones, genera prácticas que las ponen en entredicho en consonancia con el sentimiento de orfandad y angustia que genera el mundo discontinuo. El sacrificio — al anular la individualidad del ser en cuestión— se convierte en una muerte que engendra continuidad, vida. Lo que hace tan espectacular al sacrificio es la demostración de la carne, sea la apertura que la desnudez encarna, sea el desgajamiento general que vuelve corporal la experiencia de salir al exterior o de exteriorizar el «yo» (Bataille 86-98). Sin duda esta actitud radical ante la muerte es un signo inequívoco de oposición al régimen discursivo de administración voraz. No sólo se *desperdicia* la vida productiva, sino que las instituciones emanadas de esa fuerza gobernante se ponen en entredicho y se abre la posibilidad de romperlas por un instante, hacerlas desaparecer: brutal encuentro entre el sacerdocio

modernista y la reducción espiritualizada de la oficialidad, la vida en la medida de la calidad de su muerte, de su trascendencia.

ERÓTICA MODERNISTA EN *ASFÓDELOS*

Porque los labios de la mujer extraña destilan miel, y su paladar es más blando que el aceite; mas su fin es amargo como el ajeno, agudo como espada de dos filos. Sus pies descienden a la muerte; sus pasos conducen al Seol.

Proverbios, 5, 3-5.

La generación de vida no es más que un constante morir, un supino deceso que ulteriormente se aboca a crear más vida. Se trata de una muerte constante, un gasto de energía cada vez más acusado que somete a la vida a los abismos de la aniquilación: “si tomamos en consideración la vida humana en su globalidad, veremos que ésta aspira a la prodigalidad hasta la angustia; *hasta la angustia, hasta el límite en que la angustia ya no es tolerable*” (Bataille 64). El producir más con menos no es más que un vil y mezquino principio capitalista (Bataille 63-66). En Couto existe la plena conciencia del desperdicio abismal que opera en sus personajes al asesinar, drogarse y enloquecer. Sin embargo, de igual manera existe la noción de que sólo el artificio, lo *in-natural*, construye obras perdurables a la muerte y a la destrucción perenne. En suma, se trata de destruir un discurso oficial para construir un discurso estético-modernista. Este doble movimiento, hasta cierto punto paradójico, se encuentra en gran parte en la visión erótica del modernismo mexicano: constantemente estéril y trasgresora.

Bataille (20-30) identifica tres tipos de erotismo que pueden sernos útiles para acercarnos a la erótica del Modernismo. Primero está el erotismo de la carne que, a más de ser violento, supone cierto egoísmo utilitario, casi se diría que se limita al apaciguamiento

de una necesidad. El erotismo de los corazones, por su parte, prolonga la experiencia carnal por medio de un lazo filial tan poderoso que pone en juego el deseo de posesión, violencia y muerte del ser amado; esto es así, porque intuye la posibilidad de superar la discontinuidad en la unidad de los amantes. Finalmente, tenemos el erotismo sagrado como una práctica sistemática para acceder al elemento trascendental de continuidad. No es que en este último estén excluidos los otros dos tipos, sino que se vuelve particular porque sólo en él el deseo de continuidad se enfrenta de manera franca y deliberada como fin en sí. Aquí se encuentran el sacrificio ritual y todo rito relacionado con el sexo. El Modernismo, en particular, suspende las primeras dos posibilidades: la carne es cárcel natural que somete al hombre a las bajas instancias de la necesidad y el amor no opera porque la mujer no es percibida como otro ser discontinuo. Por ello, se opta contundentemente por la creación sistemática —finalmente artística— de un espectáculo que proyecta al ser al ámbito de lo continuo.

Según la caracterización que hace Argullol del primer romanticismo, en él opera sobremanera la pasión como puente trascendental: “es un impulso en cuya provisionalidad y fugacidad el hombre se reunifica con su anhelo, con su sueño, se reunifica con el dios: vive un instante como un dios” (108). Más que ninguna otra cosa, será el amor a una mujer el espacio idóneo que escenifica las tendencias hacia el Único, la imposibilidad de lograrlas y la inmolación misma del individuo (107-113). El esteticismo de fin de siglo es diferente. Si tales principios de pasión y belleza entran en juego con la verdad, no es raro, pues, que la profundidad ontológica buscada en el Modernismo deje su huella en el cuerpo. Al silencio de un amor que no participa y que necesariamente se transforma en pasión estética —

principio de belleza y placer— corresponden los ritos corporales, la carne y la mujer⁷⁵. Ana Laura Zavala identifica como una constante en el gusto modernista mexicano la resolución de problemáticas íntimas mediante la manipulación del cuerpo⁷⁶ (144-145). Quirarte, por su parte, al comentar esta manifestación en la sensibilidad de fin de siglo, apunta: “el cuerpo se transforma de tal modo en un centro de experimentación para todos los excesos. Pararrayos de fantasmas, templo para la nueva comunión” (24).

Ya la visión espiritual del Romanticismo encontraba en el cuerpo femenino un elemento redentor para el poeta (Bénichou 397). Esta actitud tiene su enclave en el deísmo del Siglo de las Luces, y más tarde en el iluminismo francés (Bénichou 397-400)⁷⁷. Tanto en estas doctrinas religiosas como en el Romanticismo mismo, se supone benéfica la acción de la mujer en tanto salvación del caído, del escindido. Se propone entonces la abolición de la ruptura del ser del hombre en la divinidad que representa la Virgen María. “La mujer encarna, en su rica plenitud y en su miseria, una de las pocas, quizá la sola —tratándose de una época antiépica— aproximaciones a la pasión; es decir a la percepción del Único” (Argullol 230). Capaz de llevar al hombre a las cumbres donde los dioses pacen y a los antros donde juegan los diablos, la mujer —en el imaginario masculino— es la promesa de reintegración, el vehículo erótico, sagrado y sensible que hace de la Unidad algo posible, al menos en la imaginación (Argullol 230). Para el gran poeta de la modernidad estética, Charles Baudelaire, el juego que diviniza a la mujer por un encantamiento efectivamente

⁷⁵ Aquí cabe hacer una acotación. Renglones atrás, cuando se hablaba del erotismo del cuerpo, se le desacreditaba para el Modernismo por su apego a lo útil. Las manifestaciones corporales a las que aquí me refiero sólo tiene una pálida relación con ello. Son, en principio, rituales (erotismo sagrado) que sólo en segunda instancia se refieren al cuerpo.

⁷⁶ “...su manipulación dolorosa o placentera, o su cancelación por medio de la enfermedad, el asesinato o la muerte...” (144).

⁷⁷ Debe de mencionarse, no obstante, que la feminidad redentora o como puente de trascendencia tiene una larguísima tradición en Occidente, casi incontable. Baste como ejemplo las mujeres de la Biblia.

trascendente resulta uno de los más comunes. En su poema “*À une madone*”⁷⁸ la efigie de la amada cobra forma en el cuerpo de la propia Virgen María. La redención está muy presente: “*je mettrai le Serpent qui me mord les entrailles / sous tes talons, afin que tu foules et railles, / reine victorieuse et féconde en rachats, / ce monstre tout gonflé de haine et de crachats...*”⁷⁹. La figura de mujer que protagoniza el poema no representa un sujeto activo, tan sólo es la imagen bendita de la diosa que se inmola por el hombre. En las últimas estrofas, el yo lírico clava en el corazón de la Virgen los siete pecados en forma de dagas; es decir, diviniza a la mujer para que ella pueda morir por su redención⁸⁰.

“En México la adopción de este imaginario [...] se debió no tanto al reordenamiento de las relaciones entre los sexos, sino más bien a la necesidad de las literaturas modernistas de ejemplificar y expresar metafóricamente otras problemáticas, otras tensiones, del momento de crisis en que les tocó vivir y crear.” (Zavala 132). Y esto es así, porque en los años porfirianos el conflicto entre los roles genéricos era nulo: tanto en el ámbito científico, como económicamente poderoso y finalmente artístico, tal conflicto era imposible (133)⁸¹. El propio Leopoldo Zea, comentando un escrito de Miguel S. Macedo⁸², describe que para el autor el hombre debe venerar y respetar a la mujer, sensiblemente dotada e inspiradora de

⁷⁸ *Les fleurs du mal*, LVII (82-83).

⁷⁹ “[Y]o depondré a tus plantas la funesta serpiente / que el pecho y las entrañas me muerde impiamente, / y tu calcañar santo aplastará, ¡oh Gloriosa!, / su estúpida testuz y su boca asquerosa” (201).

⁸⁰ En esta noción de no-sujeto, sino objeto de sacrificio de la mujer, tal vez se encuentre la fascinación por la mujer muerta de la que habla Praz:

La fascinación de las hermosas difuntas, especialmente las grandes cortesanas, las reinas lujuriosas, las famosas pecadoras [...], sugerirá a los románticos, probablemente bajo el influjo de la leyenda vampírica, la figura de la Mujer Fatal encarnada sucesivamente en todos los tiempos y en todos los países, un arquetipo que reúne en sí todas las seducciones, todos los vicios y todas las voluptuosidades. (391-392).

⁸¹ La autora aquí refuta la opinión de Chaves, *Los hijos de Cibeles*, acerca de las relaciones entre el artista finisecular y la mujer. Según Chaves, la consolidación de la ideología burguesa empuja a la mujer a campos laborales que solían estarle prohibidos. La crisis de la virilidad entonces se manifiesta a través del ideal de una mujer enferma, débil, dependiente (*femme fragil*) opuesta a la fascinación perversa por la mujer independiente, sensual y viril (*femme fatale*) (38-43).

⁸² “Ensayo sobre los deberes recíprocos de los superiores y los inferiores” (Zea, 167).

acciones heroicas (167). Ciertamente, no obstante sus pretensiones científicas, encontramos que esta actitud resulta muy cercana a la propia concepción romántica de la relación hombre-mujer. Hay que insistir en ello, la frecuente adopción de la figura femenina como motivo dentro de la estética modernista de fin de siglo no plantea relación filial alguna, sino que actúa como elemento sagrado, como parte del rito, como objeto de veneración religiosa, y así será analizada en la obra de Couto Castillo en este trabajo. Definitivamente divinizar a la mujer en este contexto es un flaco favor, pues anula sus dimensiones humanas y de sujeto capaz de actuar para sí y no en relación con el hombre:

El poeta maldito, en el México finisecular, no quiere perder sus rasgos de caballero respetable. La mujer sensual es para él un ser tan vital, tan perfecto, que no hay otro remedio que destruirla. En las páginas de su diario, Federico Gamboa suprime a su esposa al no mencionarla. En las páginas de sus cuentos, Couto las asesina. Se trata de un mismo acto de anulación femenina, una posesión de la vida desde la muerte (Quirarte 32).

A pesar de la supuesta oposición entre Positivismo e Iglesia católica, ambas escalas morales se tipificaban de manera parecida en algunos aspectos. La moral sexual, por ejemplo, para ambos debía ser monogámica, con fines de procreación y conyugal; es más, ambos expresaban la necesidad de una regulación (Mckee 64). Esta coincidencia está fuertemente relacionada con un horror burgués al sexo acuñado desde el advenimiento de la era capitalista. “Tanto en el espacio social como en el corazón de cada hogar existió un único lugar de sexualidad reconocida, utilitaria y fecunda: la alcoba de los padres. El resto no tiene más que esfumarse” (Foucault 9). La sexualidad a partir del siglo XVII se convirtió en un discurso callado, en la máscara y la mascarada (Foucault 9-21). La actividad sexual, la vida entera por otra parte, debe estar sometida a los intereses capitalistas de producir con menos energía y gastar lo menos posible. Así, la procreación (no puede llamarsele sexo) se somete a unas consideraciones económicas que la marginan. Lejos de generar una moral firme al respecto, esta actitud creó sexualidades ilegítimas que debían de dirimirse en

espacios ocultos de tolerancia: el burdel o el manicomio. Era como si la improductividad del sexo causara vergüenza y por ello habría que recluirlo en espacios a su manera también productivos (Foucault 10-11).

A pesar de ello, o quizá precisamente por eso, el sexo en el XIX cobró una importancia mayúscula. Foucault señala, por ejemplo, como una innovación moderna, la entrada del poder a los ámbitos biológicos de la vida. Se aspira, pues, a su perfeccionamiento —sanitario, clínico y psicológico— y a su regulación —control poblacional. En este entorno, el sexo cumple un papel capital, pues adopta una postura de piedra de toque para ambas instancias bajo el peligro de caer en descontrol. Por ello el interés en aislar, marginar y acotar el sexo bajo el discurso científico o socio-científico en esta época precisamente, cuando los mecanismos de control estaban llamados a agudizarse en nombre de la normalización de la vida individual y en pro de la vida colectiva. De ahí el conocimiento que se le quiere arrancar al sexo: normalización de la especie, combate contra la degeneración, superación de la raza y eugenesia (Foucault 163-194). No es raro, pues, que a finales del XIX hablar de erotismo tuviera un cariz de rebeldía al poder y de trasgresión trascendental: “quien usa ese lenguaje hasta cierto punto se coloca fuera del poder; hace tambalearse la ley; anticipa, aunque sea poco, la libertad futura” (Foucault 13).

Cathy Jrade sugiere que la actitud erótica de los modernistas responde a una reacción social (68-70). Así pues, resultaría que la sexualidad como discurso emblemático de las convenciones sociales será distanciada, alterada o violenta: “by reclaiming the importance of sexuality, these authors hoped to perceive and understand the natural order of things hidden behind social conventions” (22) [bajo el supuesto de la importancia de la sexualidad, estos autores esperan percibir y comprender el orden natural de las cosas

escondido bajo las convenciones sociales] ⁸³. Finalmente, la particularidad modernista no está en la desviación del sexo, sino en la profundidad que cobra. A diferencia de los tratados científicos o morales, la sexualidad a fin de siglo trasciende los juegos de poder burgués, en virtud de unos valores y unas prácticas religiosas que no tienen cabida en él ⁸⁴. Más allá de la determinación de si el tema del sexo está presente o no en los cuentos de *Asfódelos*, existe un discurso de la sexualidad que siempre subyace y que frecuentemente quiere convertirse en erotismo. Ciertamente que en textos como “Rayo de luna” no hay ningún tipo de contacto sexual, pero subyace la sexualidad como tensión que implicará el erotismo y rompe la psique del personaje.

Es muy común, en la narrativa de Couto y también en la del resto de los cofrades de la *Revista Moderna*, que lo femenino adopte las características del objeto de belleza que devela la verdad secreta estético-sagrada. Ya hemos ejemplificado la manera en que se divide esta afección. Es más, retomando, bien podríamos establecer una escala de personajes femeninos de acuerdo a una polarización basada en su corporeidad o en su carácter etéreo. En ese sentido, la prostituta de “Lo inevitable” está en el nivel más alto de la carne; le sigue la esposa de “Una obsesión” y luego Consuelo, de “Causa ganada”, quien sólo cobra materia plenamente una vez que se ha hecho cadáver. Un poco más lejos se encuentra la niña de “¿Asesino?”, cuya inocencia la libra de las definiciones voluptuosas, pero no del goce obtenido por medio de su cuerpo. En el polo opuesto guardaríamos a la víctima de Alfonso Castro de “Blanco y rojo”, pues su construcción se acerca a lo espiritual al remarcar sus rasgos ambiguos; y, finalmente, la aparición de “Rayo de luna”, mujer

⁸³ La traducción es mía.

⁸⁴ Véase la comparación que hace Mckee en su artículo entre algunos cuentos modernistas de Couto y Ceballos con un tratado médico mexicano de Carlos Roumagnac. Desafortunadamente, el autor se centra en las coincidencias y no explora las diferencias.

perfectamente libre de carne, se encuentra en la punta última de la gradación. Esta escala teórica nos habla de una tipología de alcance. Es decir, la materialización de la mujer define el tipo de experiencia estética que se obtiene de ella. En un extremo encontramos a la prostituta que delinea perfectamente la experiencia erótico-sexual; en el otro, al ente que no puede ser tocado, pero que detona la locura del iniciado de manera inmediata⁸⁵. Hay que mencionar que dicha escala, aberrante desde un punto de vista social, tiene su paralelo en la normalización femenina de fin de siglo en México; en ella podríamos colocar una escala valorativa que iría desde el matrimonio como institución y la reproducción como necesidad de la especie, hasta la lascivia, la prostitución y las parafilias.

En todo caso, lo que encontramos es una imposibilidad para la filiación amorosa con el sexo femenino. Recuérdese que ni el obseso, quien ha encontrado la paz momentánea en el contubernio, puede llevar a cabo dicha relación. El propio Alfonso Castro nos explica tal discapacidad:

Mi imaginación no podía estar quieta nunca, iba y venía disparatando, buscando siempre novedades, incansable: fueron caprichos amorosos... sin amor, pasiones que yo pretendía tener, cuya pequeña llama hacia inútilmente por inflamar. La sequedad de mi corazón era notable; yo no sentía afecto por nada ni por nadie, me exaltaba, pretendía amar con locura, sentir pasar por mi frente algo de ese divino aliento que tan felices hizo a los grandes apasionados... (176).

Todo esto ocurre así, entre otras cosas, porque a lo largo del tiempo, la ideología burguesa empuja a la mujer a ámbitos económicos que la colocan en dimensiones antes vedadas para ella. Esto conlleva necesariamente una crisis de la virilidad en la que el hombre finisecular siente amenazada su posición predominante. Si por su parte el burgués expresa un temor en la intención de mantener delimitaciones genéricas, el imaginario artístico petrifica a la mujer en la oposición *fragile-fatale*, o sea, entre totalmente pasiva o

⁸⁵ Tal vez por la completa falta de carnalidad en esta mujer, el asesinato no es posible en este texto.

exclusivamente carnal (Chaves 38-43). La reclusión de la mujer en el ámbito doméstico se reafirma con el ideal estético de enfermedad-virtud-delgadez propio de la *femme fragile*. Una mujer enferma, pálida y tísica, en suma “descarnada”, es inofensiva y sexualmente pasiva. Así, en el ámbito de una crisis de la virilidad, comienza a consolidarse una idea estética en torno a la enfermedad, el padecimiento y la muerte de la mujer (50-52). Basta revisar alguna de las mujeres que aparecen en la pintura de finales de siglo para darse una clara idea de este dominio de lo bello sobre lo enfermo y casi muerto⁸⁶. Mujeres de este tipo resultan perfectas para tomar el papel de cáliz religioso.

En el caso de “Blanco y rojo” la descripción sugiere esta misma postura ante lo femenino: “...en un prado vi por primera vez a una mujer alta, algo delgada, de andar muy lánguido y con la palidez de una margarita” (177-178). Y en el momento supremo de destrucción no deja de notarse la palidez que contrasta con el carmín de la sangre. El gesto de aniquilación que impone Couto a sus personajes recae sobre la figura corporal que para el imaginario de su época no quedaba más que destruir. El personaje femenino asesinado por Castro no sólo carece de nombre⁸⁷, sino hasta de trazos regulares y más aún, se acentúa su ambigüedad con el misterio de su origen (178). Parece, pues, materia en bruto, masa para moldear, óleos sin preparar, hoja en blanco. Se podría decir que ella aparece ya anulada como sujeto en el texto, el desenlace acaece sobre ella precisamente por lo

⁸⁶ Para un análisis completo de esta iconografía remito al capítulo II del *Los hijos de Cibeles* de José Ricardo Chaves “Avatares de la mujer frágil” (45-82), en especial el apartado “Iconografía de la mujer muerta” (73-82), donde se incluyen oportunos ejemplos en la pintura de Joseph Noel Paton, J. H. Fuseli y Julio Ruelas, entre otros. Asimismo al estudio plástico-literario de las mujeres a fin de siglo de Erica Bornay *Las hijas de Lilith*. En particular el capítulo VIII “Los prerrafaelitas” (95-96) y el XIV “Antecedentes plásticos” (126-141), donde se ilustra el desarrollo de un imaginario plástico en torno a lo femenino con acepciones inquietantes y sagradas.

⁸⁷ Si bien no es el único personaje femenino de los *Asfódelos* que padece esta falta, en ella se acentúa por la ambigüedad total de su construcción.

atractiva que resulta su anulación para el asesino en contraste con las otras mujeres que quiso amar.

Por otra parte, en los casos del obseso y el exaltado, la imposibilidad de la mujer se manifiesta en el tipo de relación establecida. La belleza que se descubre condena necesariamente al sujeto. Al no poder entregarse a ella, pues lo divino debe permanecer intangible y empujar a la trasgresión, los personajes deben tomar la alternativa del crimen. El obseso se niega a casarse y en ello cifra su trasgresión, el exaltado necesita dinero para llegar a la experiencia límite y no duda en obtenerlo por medio del asesinato. En ese sentido, podemos comprender que Gutiérrez de “Causa ganada” opte por el cadáver de su amada ante la imposibilidad del rito en vida. En su caso, la muerte preludia la revelación: “Le había dado su aliento, la había llamado con los nombres más dulces, ella no respondía, estaba muerta [...] sintió subir a él, a su cabeza aturdida, algo abrasador. ¡Oh! ¡La horrenda escena! ¡Cubriéndola de besos, la había violado!” (190-191). Es evidente que la anulación activa los procesos de aparición sagrada.

En un punto más puro y lejano se encuentran la niña de “¿Asesino?” y el fantasma de “Rayo de luna”. En estos casos la epifanía es inmediata a la experiencia de belleza. Como ya consideramos, Silvestre Abad sufre su transformación una vez que ha escuchado la música del piano, la niña sólo es objeto paciente de su culpa heroica. Bajo esta premisa, diríamos que el lunático sufre el vislumbre divino de manera inmediata: la mujer exenta de carne representa *per se* los resortes de la vivencia trascendental. Es decir, no necesita de nada más, pues el contenedor de belleza se ha dejado ver por completo, no hace falta, pues, matarla o yacer con ella para potenciar el cruce al umbral de lo sagrado.

El carácter objetivo de estas mujeres produce descripciones basadas en el volumen corporal y en la expansión de la belleza: “cuando se entreabrió, pudo ver, primero un brazo

desnudo, perfectamente torneado, un brazo, blanco como el puñado de encajes de donde salía” (154); “él velaba, veía el pequeño cuerpo revestido de encajes, el busto y la cara saliendo de entre ellos como una flor rara brotando de entre complicadas hojas...” (156). Esta misma prostituta está recreada extensivamente de acuerdo con el contenido del espacio. Diríamos que una especie de metonimia opera aquí: lo que hay en su cuarto es parte de su descripción como objeto sagrado, es parte de ella misma.

Un cuarto pequeño como un nicho, ornado hasta superfluo, oloroso como una mezquita, blando como un lecho; por todos lados divanes y cojines donde adormecer la pereza del cuerpo, y allá, en el fondo, sobre una grada, un lecho muy bajo, muy coqueto, con amores pintados en las maderas y largo cortinaje cubriéndole como a un trono. En una pequeña mesa, tazas y botellas con taponés de plata, un sinnúmero de objetos pequeños, mil monerías... (154-155).

Como se trasluce, podríamos adjudicar estas cualidades a la propia prostituta como objeto sin menoscabo de su valor simbólico. Más aún, con estas líneas se define al contenedor de lo sagrado antes que al espacio en que se desarrolla. Por ello, en “Blanco y rojo” lo vago de la descripción de la mujer se compensa por la saturación artística del espacio que la rodea. Es en suma, un proceso similar al que aquí opera.

Por otro lado, la espiritualidad más directa, la de la aparición lunar, se resuelve no en volumen, sino en espíritu. “Una mujer vestida de blanco, con los cabellos sueltos, parecía dormir; veía perfectamente el latir pausado de su pecho, y a mí, sí, a mis oídos llegaba su respiración suave y tranquila” (222). El vestido blanco alude a la pureza y a su naturaleza divina; los cabellos sueltos y el latir del corazón se refieren al movimiento propio de los seres etéreos; finalmente, la obsesión descriptiva con su respiración (que aparece aquí, y que se repite un par de veces más adelante) subraya la dimensión espiritual de esta mujer: “volvió a suspirar con más pena que antes; su suspiro era más, cada vez más prolongado —ese suspiro duró una eternidad para mí” (223). Así pues, una vez revisadas

las descripciones en los polos opuestos entre materialidad y espíritu, bien podemos afirmar que el carácter objetivo de estas mujeres nunca se pierde, sólo se matiza en tanto contenedores de lo sagrado.

La prostituta debe tener volumen, pues la experiencia sagrada que se obtiene de ella es plenamente corporal; Consuelo cobra volumen precisamente una vez que ha sido aniquilada y su cuerpo vaciado, listo para fungir como cáliz; la mujer lánguida de “Blanco y rojo” sólo tiene el cuerpo suficiente como para ser asesinada y la espiritualidad necesaria para hacer de ese asesinato una experiencia trascendental; el fantasma lumínico, por su parte, no requiere de cuerpo porque su aparición misma revela inconmensurablemente al espíritu.

Sin duda hay un fondo fuertemente misógino, pero la condena a esta situación, aunque resulte acertada en los tiempos que corren, no pertenece a la esfera del autor. La mujer en estos relatos no es un sujeto de acción o de emoción, sólo es el objeto, el cáliz que guarda la sacralidad. Desde cierta visión epistemológica se puede establecer una división entre objeto y sujeto en la experiencia de perfectibilidad humana o de conocimiento. Con ello, bien podríamos decir que en esa raíz de división epistemológica se encuentra el error de considerar a las mujeres de la narrativa de Couto como sujetos pacientes de violencia. El artista y el objeto artístico, el amante y la amada representan la escisión básica de conocimiento en la sensibilidad romántica y modernista; o bien, de manera más clara, son su representación en la ficción. Lo femenino, pues, no es sujeto, sino objeto de conocimiento trascendental desprendido del propio personaje masculino, es un símbolo en el que se cifra la elevación espiritual. Específicamente, esta escisión de conocimiento y perfectibilidad se concreta en la sugestión de prácticas religiosas que procuran abrirse a lo infinito. De tal forma que la ruptura del sujeto se proyecta en la más general ruptura

romántica entre el “héroe” y el “Único”, entre el hombre y su cosmos⁸⁸. Esta manifestación funciona de tal manera que a fines de siglo XIX toma acentos trágicos de una ciudad que somete, de una burguesía o manera de vivir burguesa que rige, de una mujer que espanta en su misterio y de una religión sancionada que ha quedado en el óxido. La aparición de la mujer, pues, representa la escisión del artista con su arte en tanto ser humano huérfano de su propio sentido trascendental.

MARCO ESTÉTICO E IMPACTO TERRENAL: “LA ALEGRÍA DE LA MUERTE” Y “LO QUE DIJO EL MENDIGO”

Tanto para griegos como para romanos los asfódelos siempre tuvieron una firme relación con la muerte, aunque ya los antiguos no recuerdan bien a bien por qué (Chevalier “asfódelo”). Se trata de liliáceas hermafroditas con flores regulares de las cuales se extrae alcohol, lo que sugiere una relación directa con la pérdida de la conciencia y la voluntad. Asimismo, los asfódelos son flores consagradas al Hades y en particular a Proserpina, protagonista de uno de los mitos más populares entre la antigüedad griega. Según cuenta el himno homérico a Démeter, Proserpina fue raptada por Hades y buscada desesperadamente por su madre. Al enterarse del rapto, por voz de Helio, Démeter demanda el regreso de su hija a la superficie. Antes de soltarla, Hades le da a probar el corazón de una granada, con lo cual el destino de Proserpina queda ineludiblemente enlazado a los infiernos. Por ello, aunque la diosa regresa al lado de su madre, durante un tercio del año permanece en el

⁸⁸ Véase el apartado “Lo sagrado modernista”. Cfr., también con Foucault, 3, “El cultivo de sí” (38-68):

El placer sexual como sustancia ética sigue siendo del orden de la fuerza —de la fuerza contra la que hay que luchar y sobre la cual el sujeto debe asegurar su dominio—, pero en este juego de la violencia, del exceso, de la rebeldía y del combate, se pone cada vez más preferiblemente el acento en la debilidad del individuo, en la fragilidad, en la necesidad en que se encuentra de huir, de escapar, de protegerse y de mantenerse al abrigo (67).

hades junto a su esposo y raptor. El mito revela, pues, el proceso natural de muerte y resurrección en virtud del ascenso y descenso de la hija de la tierra (Harrauer “Démeter”).

A este respecto, Zambrano sugiere que el nacimiento del trigo exige de la madre tierra un sacrificio virgen, un don capaz de unir lo sagrado de la tierra con lo divino de la ascensión. De ahí el desdoblamiento que sufre Démeter en Proserpina, personificación de sí misma en el momento del descenso. Es decir, la ascensión implica una suerte de purificación divina del elemento fundamental de la tierra: para dar vida hay que morir y en el proceso purificarse. En suma, nos encontramos ante la participación de lo sagrado profundo, sacrificio para la develación de lo divino (357-365)⁸⁹. No de otra forma se entienden los héroes que conforman el libro, verdaderos prometeos que buscan arrebatar de los abismos de la muerte el secreto que rompa con su vida mercantilista y burguesa, con ese país entregado al despojo material y con aquella sociedad que ha optado por la tranquilidad. Hasta ahora se han analizado diez de los doce relatos que conforman la colección de cuentos. Los dos restantes son casos aparte porque determinan en gran medida el marco estético y son en sí mismos muestras del afán sagrado y modernista en Couto. Ambos, al ser el primero y el último de la colección respectivamente, guardan una posición decisiva en los *Asfódelos*.

En “La alegría de la muerte” encontramos muchos de los elementos ya analizados en la configuración temática de la muerte. La presentación alegórica en este texto hace explícita su caracterización. Una vez establecidos dos tipos de muerte que se corresponden con dos discursos modernos dentro de esta serie de cuentos, habrá que decidir de qué lado

⁸⁹ Véase también la explicación que da Muñoz Fernández en sus comentarios a la edición del libro respecto al nombre *Asfódelos*: “El título se refiere a una planta liliácea, una especie de hierba con flores blancas que están consagradas a Proserpina, romana, reina de los infiernos, o a Perséfone, griega, reina del imperio de las sombras, solía sembrarse alrededor de los sepulcros” (111). Sin embargo, no consigna fuente ni significación directa relacionada con el libro.

se coloca este texto. El relato se centra en el viaje que emprende la Muerte para poblar su camposanto. A lo largo de sus correrías se encuentra con diversos personajes a los que decide matar de acuerdo con la vena de sus caprichos. Por principio, la Muerte se nos presenta “profundamente malhumorada”; frívola y soberbia, se cree “la dueña de todo lo creado, la soberana derramadora de lágrimas, el terror del pobre mundo, la grande, la Todopoderosa” (125). En su mal humor, decide salir a buscar cadáveres “para alimentar a sus gusanos” (125), “poblar toda una avenida del camposanto” (126), y en última instancia para librarla “del roedor fastidio” (125). Así pues, hasta ahora está ausente toda consideración metafísica de la muerte, todo intento trascendental.

Ya que entendemos a la Muerte como alegoría, bien podríamos extender esta consideración al resto de los personajes, es decir a sus víctimas. La primera de ellas es un anciano “que en unos meses más tarde hubiera ido por sí sólo” (126), por lo que la Muerte se lamenta por su falta de juicio y su bondad al librar al viejo de la carga que era la vida para él. Más tarde, el personaje se encuentra con un hogar sonriente de vida familiar donde decide arrebatarse a la esposa. Sin duda que aquí existe una relación con el obseso, al menos en el asco por la vida conyugal, socialmente sancionada. Después de “librar” a un suicida (recuérdese el cuento “¿Por qué?”), la malhumorada apunta sus baterías hacia un médico: “vuestra ciencia es tan grande, prodigáis tanto la salud y la vida, que yo, pobre muerte, necesito de vos” (128). En efecto, la ciencia, simbólica e irónicamente, sucumbe ante la diosa negra y su poder maldito. Hasta aquí podemos enumerar una serie de elementos claramente definidos: a la muerte le desagrade la estabilidad familiar; es generosa al prodigarse, pero reniega de las veces en que es recibida como una bendición; y gusta de extender su capa sobre la ciencia. Es en fin, frívola. Tomando en cuenta estos últimos elementos y sumándoles las razones por las cuales la Muerte salió a matar, diríamos que

hay en ella una vocación por hacer del fallecimiento algo trillado, el capricho de un momento y nada más. Sus afanes son productivos (más muertes en menos tiempo), y el malhumor que la acoge no es más que una versión superficial del hastío de fin de siglo, una versión que se cura con el trabajo: “consolóse, sin embargo, pensando que todos, absolutamente todos, le pertenecían” (128).

Finalmente, al desviarse de su camino y entrar a un circo, nuestro personaje se encuentra con un artista:

Vino a interrumpirla en su amenazante monólogo la aparición de un payaso blanco como ella; hacía gestos irónicos parodiando el dolor de una pasión no correspondida; en su ancho traje de seda ostentaba, delicadamente bordadas, inmensas calaveras llorando por sus órbitas vacías. “¡Hola! —exclamó la fúnebre espectadora—, ¡hola!, conmigo juegas y el dolor parodias, amiguito mío; yo contendré tus risas y te haré no reír del dolor”, y saliendo fue derecho a la casa del *clown* (129).

Sin duda que el hecho de que sea un *clown* la representación alegórica del arte supone una base paródica, a tono con el cuento, por lo demás. El payaso es capaz, de acuerdo con su *performance*, de darle a la Muerte una profundidad que escapa de ella misma. Imaginémos a Alfonso Castro jugando al asesinato, o más bien, haciendo de su crimen un juego. Desde esta perspectiva podemos extender nuestra noción de belleza modernista. La presentación artística, si bien bajo la parodia se distancia de sus homónimos femeninos, se halla presente como revelación súbita y compleja. Esto es así porque las condiciones de aparición del arte son más precisas y a la vez más paródicas. En este punto se opta por un género diferente de aparición artística que distancia este texto de los ya analizados: ya no es lo femenino lo que se colma de contenido estético y sagrado, es un *clown*. Sin embargo, en consonancia con lo que se venía planteando, la Muerte está incapacitada para descifrar ese gesto estético y cae en la trampa de la interpretación plana e inmediata. Es importante mencionar que en este caso mata al niño del *clown*, una representación, acaso también

alegórica, de la inocencia. El que afrentó a la muerte fue el arte del payaso, pero ese no puede morir. Al arrebatarse al niño del seno de su madre, la Muerte hace explícito su fracaso, pues pretende compensar los límites que tiene frente al arte con el fallecimiento de un niño inocente.

Por un lado, al abrir *Asfódelos* con “La alegría de la muerte”, Couto parece prevenirnos ante cualquier tipo de interpretación *escandalizada*: así como la Muerte debió separar el arte de la vida del *clown* (¿lo sagrado y lo profano?), así debemos leer el libro no en clave de escándalo sino bajo sus propios condicionamientos estéticos. Por el otro, partimos de una muestra desesperanzadora de la muerte, la visión burguesa. Por ello, el resto de nuestra lectura debe alinearse por el contraste entre esta Muerte frívola y la posibilidad de trascendencia bajo la trasgresión artística.

El cierre, por otra parte, nos presenta el signo contrario. En “Lo que dijo el mendigo” un pobre diablo regresa de la muerte y revela el secreto de su contenido. En efecto, este personaje explica a Franco su proceso de muerte y de resurrección. De regreso trae el conocimiento trascendente:

Dicen que son negros y que son fríos los agujeros donde extienden a los muertos. Yo no sé, yo no sentía nada y lo único que hacía era razonar, razonar eternamente. ¿Hambre? ¿Calor? Nada de eso se conoce ahí; el cuerpo está en un bienestar completo: pero aquí —y señalaba la cabeza — aquí todo se mueve y todo se resuelve. Figúrese usted, un hombre que tuviera la más poderosa, la más intensa de las memorias; así estaba yo [...] ¡Ah, señor, no hay tormento comparable! ¡Ah, señor!, mil veces el hambre, mil veces la lluvia y las noches sin abrigo, que aquel constante razonar y aquel constante pensar; habiendo hecho esto en lugar de aquello, hubiera tenido esto que es bueno en lugar de aquello que fue malo [...] La muerte es espantosa (232, 233).

La muerte es espantosa, no cabe duda; al menos lo es esta muerte zafia que se insurrecciona de la tranquilidad de la vida burguesa. De nada sirve la conservación del cuerpo ante el hambre o el frío, pues en la hora máxima lo que cuenta es la vida que se ha llevado. Y de acuerdo con el análisis pasado de los textos, ¿qué tipo de vida es la que redime? El final de

los *Asfódelos*, una vez leídos en conjunto, nos presenta a un mendigo que hace explícita la elección por una vida bella, estética, modernista y libre. La elección correcta sería la vida del héroe que inmola su existencia, al menos esto es lo que aparece implícito en el resto de los textos. Sin duda que, de acuerdo a los propios planteamientos de *Asfódelos*, es preferible la muerte de Castro que la del burgués de “Últimas horas”.

La ausencia de la figura femenina en este texto y la epifanía en boca de un resucitado llaman inmediatamente la atención. La revelación en este caso parece dejar el proceso del héroe en vilo. Sin embargo, es indispensable interpretar este texto dentro del conjunto de la obra. Así, es posible apuntar que la revelación del mendigo-*revenant* se inserta en el devenir de los héroes anteriores. No sabemos qué será de Franco, la última palabra no está escrita en su caso, a lo más tendremos por seguro que desde que le fue revelada la verdad de la muerte vive intranquilo. Esta verdad se encierra no en una aparición, sino en un discurso; pareciera que el autor quiere cerrar su colección dejando clara la postura del libro ante la muerte. Si en los anteriores textos la muerte de los personajes se resuelve en uno u otro sentido, en este último la respuesta depende directamente del lector. “¿Qué piensa usted de esto?” (234), nos dice Franco, y la pregunta queda sin respuesta. Sólo el que haya seguido pacientemente los doce cuentos será capaz de contestar. La vocación social de los héroes se hace explícita aquí: la muerte que trasciende cobra ejemplaridad y la encrucijada del libro nos empuja a elegir entre la tranquilidad burguesa que padece o la radicalidad del sacrificio heroico.

El hombre nunca ha sido capaz de suprimir su angustia primordial frente al mundo plano y acuciante. Todos los personajes que mueren en los *Asfódelos* muestran la angustia por la polaridad entre la vida y la muerte. La mitad de ellos sucumbe ante la demencia moderna:

el suicida revivirá constantemente la vida que le arde, el burgués no dejará de pensar en lo que no hizo, el aprensivo repasará la locura y la necrofobia, el pequeño de “El derecho de vida” se librará de caer en esa tortura. Por contraste, los personajes heroicos, los que vencen a la muerte frívola, elevarán su voz entre las ruinas para salir investidos de las potestades divinas de lo bello. “La angustia primitiva revive siempre que la conciencia declina o pretende demasiado” (Zambrano, 2009). Ante la realidad aplastante que subyuga, el hombre no puede más que ofrecer a los dioses lo mejor que tiene, lo de más valor: su vida⁹⁰. De ahí podemos deducir con total seguridad que el sacrificio en los cuentos de Couto es el sacrificio del sujeto moderno, inmolado ante la realidad terrible que lo rodea. Se dirá que las sacrificadas son las mujeres, pero ya hemos disertado acerca de su carácter extensivo de la sensibilidad del hombre. Además, todos y cada uno de los asesinos sufren el destino final del osado: la palestra o el manicomio. Así pues, el arte del sacrificado es fundacional: con la muerte busca la revelación de un “dios” (arte, si se quiere) capaz de reconfigurar su entorno. Como todo rito, el sacrificio es también un pacto: yo doy mi vida a cambio de la trascendencia y la revelación (Zambrano, 2009). No hay otra forma, quemarse resuelve la angustia moderna; quemarse resuelve bellamente la ruptura de la sociedad burguesa y positivista.

Argullol nos explica que la vocación romántica hacia el Único encarna una tragedia profunda. Ante la tendencia hacia lo infinito, irrumpe la imposibilidad de la finitud del hombre. Esto tiene su raíz en la naturaleza humana en sí escindida, pero los abismos que separan al dios del hombre se ahondan con el sentimiento de una sociedad materialista,

⁹⁰ Algo comentamos anteriormente sobre la anulación de la vida pública que opera en los personajes heroicos. Dicha anulación va más allá de la pérdida de capacidades mentales o comunicativas, tiene que ver con la pérdida total del ser público: los personajes ya no existen en tanto ciudadanos o agentes de una institución política (país, estado, república), han perdido esa capacidad y serán por tanto siempre parias sociales. Así de grande es su sacrificio.

atrofiada y paralítica. Luego entonces, la muerte se convierte en el recurso último, el sacrificio máximo, la inmolación que permite tocar al Único (99-107). “El anhelo [...] de la Belleza como principio en que confluyen Verdad, Bien y Libertad, de la unidad de hombres y dioses, alejan a Empedokles de una vida-que-es-muerte y lo acerca a una muerte-que-es-vida” (105), nos dice el autor al comentar la obra de Hölderlin. Finalmente, la infinita imposibilidad se resuelve en la muerte. De ahí que tanto los personajes, como los autores, y de hecho el movimiento entero del Modernismo, tiendan a su auto-aniquilación. Es una actitud social, pero sustentada en principios trascendentales⁹¹.

Los resultados de dicho acto límite se traslucen en el paso entre lo profano y lo sagrado. El caos que sustenta a la fiesta en el mundo cotidiano aspira siempre a la regeneración. El día tiene su ocaso, el hombre sus desechos, la cosecha su sequía... De tal forma, la fiesta lanza la piedra de la destrucción de los recursos y de las prohibiciones sociales en pos de una regeneración (Caillois, *El hombre* 114-116). Si asumimos que los personajes cotidianos realizan ritos y reactivan mitos mediante el sacrificio en pos de un puente con lo sagrado, entonces deberíamos asumir que aspiran a una regeneración social; en términos cósmicos, no profanos. Por ello el mendigo regresa y nos revela las verdades que no pueden ser entendidas plenamente sin los sacrificios que lo anteceden. Su cuerpo también es receptáculo de la epifanía, pero ya desgastado por la muerte (por las muertes anteriores) se nos presenta de una manera espectacular y tenebrosa: en descomposición.

“Una cultura depende de la calidad de sus dioses” (Zambrano 27). Así se configura el tipo de relación establecida con el cosmos y el tipo de irrupciones que se hacen frente a

⁹¹ De hecho, Zambrano entiende que la tragedia es el padecimiento del hombre ante la luz de dios, la luz que lo traspasa y lo hace nítido frente a su propio padecimiento de ser mortal (65). ¿No es ése el “sentimiento trágico” que traspasa a la narrativa de Couto en su anhelo por la trascendencia?

la cotidianidad. De ahí que el discurso contra-cultural de Couto pueda entenderse también como un discurso contra-espiritual.

CONCLUSIÓN

Hemos visto hasta ahora cómo la construcción estética del Modernismo se relaciona con una consideración trascendental de la belleza en sentido ontológico, metafísico y ético. A partir del pensamiento de Gutiérrez Nájera y el positivismo mexicano determinamos la oposición ideológica que definió en gran parte al movimiento y que fundamentó su papel en el México porfiriano, así como su vocación trasgresora. Más tarde identificamos rasgos en la poética modernista que pueden relacionarse con la construcción religiosa y con la tradición espiritual idealista de occidente: tanto el hermetismo y la antropología, como el pensamiento romántico. Con ello, se supone una base de verdad religiosa detrás de las formulaciones artísticas de fin de siglo mexicano, en particular para nuestro autor; ello coloca al artista como profeta de una verdad trascendental que representa una alternancia moderna y como sacerdote de un culto a la belleza. Hasta aquí, se ha caracterizado al modelo Modernista de Couto con unas pretensiones religiosas, un fondo sagrado y una erótica que constantemente se comunica con él. Igualmente, se ha consolidado una noción de lo sagrado que quiere manifestarse en el cuerpo, pero que cancela el encuentro con lo femenino, porque precisamente cancela objetivamente esa femineidad.

La idea del Modernismo como discurso contracultural tiene que ver con la erección de un poder espiritual junto con unas prácticas, un imaginario y unos supuestos míticos. No hay que olvidar en ningún momento que la postulación modernista es siempre un descentramiento primero (de España, de Europa, del discurso en el poder) y luego un recentramiento cuyo vértice es la interioridad del poeta-sacerdote de lo bello. Así podemos entender su proceder político, social, psicológico y artístico. El carácter religioso de este

movimiento estético, junto con su construcción contra-discursiva puede llevarnos a comprenderlo más cabalmente.

Por otro lado, al llenar la vasija vacía de la muerte (del tema “muerte”), nos hemos visto comprometidos a optar. De manera general, diríamos que las vasijas se llenan de dos maneras: la muerte estética y la muerte burguesa; exceptuando el texto que cierra, del cual tiene la última palabra el lector. Las paredes que conforman la vasija del tema están recubiertas de violencia, que como hemos visto no siempre tiene el mismo significado: a veces es la violencia de la sujeción, y a veces la violencia de la ruptura. El asa mediante la cual accedemos al tema está llena de filigrana, condición de posibilidad y vehículo de acceso. En suma, hemos tratado de caracterizar a la muerte en cada uno de los doce relatos que conforman los *Asfódelos*. Decir que esta colección trata sobre la muerte no es suficiente, pues la clave de interpretación se guarda precisamente en lo que entendemos por “muerte”, “asesino” y “sacrificio” en cada caso.

A lo largo de este trabajo se ha demostrado cómo la sociedad mexicana de finales del siglo XIX, en su acepción oficialista, procura una regencia espiritual que unifique la manera de vivir el mundo interior del hombre. En ese sentido, el Modernismo, en particular los *Asfódelos*, son una reacción de resistencia ante esta reducción. En efecto, mientras que la ciencia positiva exige al individuo que someta su interioridad y subjetivismo a modos de regulación que sirven a fines supuestamente más altos para todos (progreso), Couto Castillo destruye el ser público de sus personajes y los coloca en una encrucijada de valor estético frente a un mundo hostil. El mensaje es claro, la modernidad burguesa y la estética no puede coexistir, ambas tienden a aniquilarse, en el plano individual y también colectivo; el libro, bajo esta perspectiva, se convierte en un campo de batalla donde se dirime dicho encono. Comentamos largamente la posibilidad que nos dan los cuentos de optar entre dos

perspectivas ante la muerte. Para ser claro, esto es sólo una ilusión: la construcción misma de los textos y los personajes no dejan lugar a dudas. Para quien ha seguido la lectura cuidadosamente no hay posibilidad de optar por la modernidad burguesa simplemente porque ésta es sobajada todo el tiempo por su contraparte estética.

Acaso la postura minoritaria del esteticismo mexicano, consolidada en el Modernismo, se vio en la necesidad de endurecer su postura ante el avasallador empuje del discurso oficial. Tal vez en parte, de ahí le venga la retórica religiosa en sus escritos teóricos y toda la alegoría trascendental, heroica y trágica de sus relatos y poemas. Me parece muy acertado señalar que dicho movimiento solidificó sus criterios en México gracias a los discursos que a él se oponían. Recordemos el uso del término *decadentismo*, tan exitoso y polémico, que aun ahora conserva su fascinación para el que se acerca a él; no en balde nuestros escritores lo usaron como bandera, como símbolo de que estaban ahí y de que no estaban de acuerdo.

Ahora bien, ¿tiene el Modernismo, o este modernismo, un mensaje social? Sin duda, sólo que se trata de un mensaje mediato, un filtro casi de belleza que quiere garantizar aristocracia; es decir, no es un mensaje para todos. Toda estética conlleva una ética específica, y la elección por un gusto de belleza trascendental implica la consumación de una moral también trascendental. Recordemos lo que escribe Bordieu al respecto:

Lejos de existir, como se suele creer, una antinomia entre la búsqueda de la autonomía (que caracteriza al arte, a la ciencia o a la literatura que se llaman “puros”) y la búsqueda de la eficacia política, incrementando su autonomía (y, a través de ello, entre otras cosas, su libertad de crítica respecto a los poderes) los intelectuales pueden incrementar la eficacia de una acción política cuyos fines y medios se originan en la lógica específica de los campos de producción cultural (491).

En última instancia, se trata de abandonar el discurso reduccionista del Estado positivo en pos de la imaginación, la fantasía y el compromiso poético de la existencia. La retórica

religiosa y la manera de exponer los textos cumplen la deliberada función de ocultarse, pues se procura en todo momento un arte para artistas, para seres sensibles a los cambios sociales, críticos y posibilitados a cuestionar. En ese sentido se trata de un mensaje individual (ético, primero) que se proyecta a lo social y que desemboca sólo lejanamente en lo político. Sería exagerado decir que se oponían a Porfirio Díaz en tanto dictador, más bien a un estado despersonalizado de las cosas, una cierta modernidad con la osadía de cancelar el interior del hombre.

Finalmente, el mensaje que llega de más allá de la muerte nos coloca a los lectores ante una encrucijada. Parece que tenemos la opción de ignorarlo, pero la lectura de los textos no deja lugar a dudas. Sólo una mente atrofiada elegiría la ignorancia y la muerte fútil. De ahí la vocación social de los *Asfódelos*; no como adoctrinamiento estético, sino como despertar moral. Caer en la ingenuidad del escapismo y de la pura contemplación estética atenta contra el Modernismo y diluye la transparencia de su poética. De nuevo, no existe estética sin moral. Optar por *l'art pour l'art* es asumir una postura ética ante un contexto específico: un mundo mercantil y materialista. Sinceramente, podemos señalar lo fugaz que resultan respuestas sociales como las propuestas por los personajes de *Asfódelos*, pero no podemos desacreditarlas o encerrarlas en el ámbito privado, siguen siendo manifestaciones válidas de un sentimiento religioso que padece ante el reduccionismo del hombre y que se proyectan necesariamente hacia una construcción social diferente.

Esta colección de cuentos es más que un canto de cisne porfiriano, es el compromiso por una poética que va más allá de la modernidad única y que se coloca como predecesora de los arrebatos vanguardistas en México. En otras palabras, tiene sentido releer *Asfódelos* porque se trata de un discurso poético que quiere rescatar lo subjetivo-bello en un mundo donde lo material rige las conciencias. Se trata de oponer al mundo

económico el mundo de la fantasía, de lo posible e improbable, del milagro, de la tragedia; el mundo interior sin límites, de la voz de dios en el ritmo de la poesía, de la belleza como vocación de vida y de la libertad de conciencia.

BIBLIOGRAFÍA

a) Directa:

COUTO CASTILLO, Bernardo, “Anexos”, en VELÁZQUEZ ALVARADO, Coral, *El rescate del mundo interior: un análisis de la obra de Bernardo Couto Castillo*, tesis para obtener el título de licenciado en Lengua y literaturas hispánicas, México, UNAM, 2009, pp. 152-164.

—————, *Asfódelos*, México, Imprenta de Eduardo Dublan, 1897.

—————, *Asfódelos*, México, La Matraca, 1984, (Segunda serie, 25).

————— *Cuentos completos*, ed. de Ángel Muñoz Fernández, México, Factoría, 2001 (La serpiente emplumada, 25).

b) Indirecta:

AGUIRRE ALVARADO, Felipe (recopilador), “Bernardo Couto Castillo: Prófugo del aula de párvulos”, en *Xilote*, núm. 31, 1972, pp. 9-14.

MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángel, “Bernardo Couto Castillo” en Clark de Lara, Belem y Elisa Speckman Guerra, *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico III. Galería de escritores*, México, UNAM, 2005 (Ida y vuelta al siglo XIX).

————— “Prólogo”, en COUTO CASTILLO, Bernardo, *Cuentos completos*, México, Factoría, 2001 (La serpiente emplumada, 25).

PAVÓN, Alfredo, “El mundo alucinante de Bernardo Couto Castillo”, en *Texto crítico*, 38, año XIV, 1988, pp. 89-99.

PHILLIPS, Allen, “Bernardo Couto Castillo y la revista moderna”, en *Texto crítico*, núm. 24, 2, 1982, pp. 66-96.

QUIRARTE, Vicente, “Cuerpo, fantasma y paraíso artificial”, en Olea Franco, Rafael (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, México, COLMEX, 2001, pp. 19-33 (Serie literatura mexicana, 6).

TABLADA, José Juan, “El monstruo (fantasía estética)”, a Bernardo Couto Castillo, en *Revista Moderna. Arte y ciencia*, año 2, núm. 4, abril de 1899, pp. 100-102.

TOLA DE HABICH, Fernando, “Los inicios de Bernardo Couto Castillo”, en *Museo literario dos*, México, Premia, 1986, pp. 53-55 (Estudios, la red de Jonás).

VELÁZQUEZ ALVARADO, Coral, *El rescate del mundo interior: un análisis de la obra de Bernardo Couto Castillo*, tesis para obtener el título de licenciado en Lengua y literaturas hispánicas, México, UNAM, 2009.

ZAVALA DÍAZ, Ana Laura, *Lo bello es siempre extraño: hacia una revisión del cuento modernista de tendencia decadente (1893-1903)*, Tesis de doctorado, México, El autor, 2003.

c) General:

ABRAMS, M. H., *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*, trad. de Gregorio Aráoz, Buenos Aires, Nova, 1962.

ARGULLOL, Rafael, *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Barcelona, Acantilado, 1982 (Acantilado, 162).

BATAILLE, Georges, *El erotismo*, trad. Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin, México, Tusquets, 2008 (Fábula, 270).

BAUDELAIRE, Charles, *Las flores del mal*, versión de Eduardo Marquina, prólogo de José María Álvarez, Valencia, Pre-textos, 2002 (Colección la cruz del sur, 592).

————— *Les fleurs du mal*, ed. Robert Sctrick, Pocket, Paris, 1998.

————— *Le spleen de Paris : petits poèmes en prose*, ed. Jean-Luc Steinmetz, París, Le livre de Poche, 2003.

BÉGUIN, Albert, *El alma romántica y el sueño: ensayo sobre el Romanticismo alemán y la poesía francesa*, trad. de Mario Montenforte Toledo, México, FCE, 1954.

BÉNICHOU, Paul, *La coronación del escritor (1750-1830): Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*, trad. de Aurelio Garzón del Campo, México, FCE, 1981.

—————, *El tiempo de los profetas: doctrinas de la época romántica*, trad. de Aurelio Garzón del Campo, México, FCE, 1984.

BERLIN, Isaiah, *Las raíces del Romanticismo*, trad. de Silvina Marí, Madrid, Taurus, 2000.

BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*, trad. de Amelia Morales Vidal, México, Siglo XXI, 2008.

BORDIEU, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, trad. de Thomas Kauf, 3ª edición, Barcelona, Anagrama, 2002.

BORNAY, Erika, *Las hijas de Lilith*, sexta edición, Madrid, Cátedra, 2008 (Ensayos arte Cátedra).

CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, trad. de Francisco Rodríguez Martín, 2ª edición, Madrid, Tecnos/Alianza, 2003 (Neometrópolis, 9).

CAILLOIS, Roger, *El hombre y lo sagrado*, trad. de Juan José Domenchina, México, FCE, 1942.

————— *El mito y el hombre*, trad. de Jorge Ferreiro, México, FCE, 1988 (Breviarios, 444).

CARBALLO, Emanuel, *Diccionario crítico de las letras mexicanas en el siglo XIX*, México, Oceano/CONACULTA, 2001.

CENTRO DE ESTUDIOS LITERARIOS, *Índice de la Revista Moderna. Arte y ciencia (1898-1903)*, estudio preliminar de Héctor Valdez, México, UNAM, 1967.

CHARDIN, Phillipe, “Temática comparatista” en Brunel Pierre e Y. Chevrel, *Compendio de literatura comparada*, trad. de Isabel Vericat, México, Siglo XXI, 1994, pp. 132-147.

CHAVES, José Ricardo, *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo XIX*, México, UNAM, 2007 (Cuadernos del seminario de poética, 17).

CHEVALIER, Jean (dir.), *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder, 2007.

CIORAN, E. M., *Silogismos de la amargura*, traducción de Rafael Panizo, 5ª edición, Barcelona, Tusquets, 2007 (Marginales, 109).

CLARK DE LARA, Belem y Ana Laura Zavala Díaz (eds.), *La construcción del modernismo*, México, UNAM, 2002 (BEU, 137).

DÍAZ DUFFO, Carlos, *Textos nerviosos*, México, La Matraca, 1984 (Segunda serie, 21).

DÍAZ RODRÍGUEZ, Manuel, “Sobre el modernismo”, en *Narrativa y ensayo*, selec. y pról. Orlando Araujo, Caracas, Ayacucho, 1982, pp. 351-358 (Biblioteca Ayacucho).

DÍAZ RUIZ, Ignacio (ed.), *El cuento mexicano en el modernismo*, UNAM, México, 2006 (BEU, 142).

ELIADE, Mircea, *Aspectos del mito*, trad. de Luis Gil Fernández, Barcelona, Paidós, 2000.

———, *Los mitos del mundo contemporáneo*, s/trad., Buenos Aires, Almagesto, 1991.

——— *Tratado de historia de las religiones*, trad. de Tomás Segovia, México, Era, 1972.

FOUCAULT Michel, *Historia de la sexualidad, 1- la voluntad de saber*, trad. Ulises Guñazú, 2ª ed., México, Siglo XXI, 1991.

————— *Historia de la sexualidad, 2- el uso de los placeres*, trad. Martí Soler, 17ª ed., México, Siglo XXI, 2007.

————— *Historia de la sexualidad, 3- la inquietud de sí*, trad. Tomás Segovia, México, Siglo XXI, 2009.

GALLY, Héctor, “Consideraciones sobre el «espíritu decadente»”, en *Diálogos*, núm. 1, vol. 11, 1975, pp. 37-39.

GONZÁLEZ, Luis, “El liberalismo triunfante”, en *Historia general de México. Versión 2000*, México, El colegio de México, 2000, pp. 633-705.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio, *Los bajos fondos*, 2ª edición, México, Cal y arena, 1989.

GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets, 2005 (Marginales, 229).

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, tercera edición, México, FCE, 2004.

HARRAUER, Christina y Herbert HUNGER, *Diccionario de la mitología griega y romana*, trad. de José Antonio Molina Gómez, Barcelona, Herder, 2008.

HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, 2 vols., trad. de A. Tovar y F. P. Varas-Reyes, México, Debolsillo, 2007.

HEGEL, G.W.F., *Filosofía del arte o Estética*, ed. de Annemarie Gethman- Siefert y Bernardette Callenbury- Platnikov, trad. de Domingo Hernández Sánchez, Madrid, Abada, 2006.

HENRÍQUEZ UREÑA, Max, *Breve historia del modernismo*, México, FCE, 1978.

HUYSMANS, J. K., *Al revés*, trad. de Germán Gómez de la Mata, México, El Caballito, 1980.

JRADE, Cathy, *Modernismo, modernity and the development of Spanish American literature*, Austin, University of Texas Press, 1998.

LEAL, Luis, “El cuento modernista”, en *Historia del cuento hispanoamericano*, México, Ediciones de Andrea, 1971, pp. 49-67 (Historia literaria de hispanoamérica).

———, “El modernismo (1883-1910)”, en *Breve historia del cuento*, México, UAT/UAP, 1990, pp 55-63 (Serie destino arbitrario, 2).

MCKEE IRWIN, Robert, “Lo que comparte el Positivismo con el Modernismo mexicano: el hermafroditismo, la bestialidad y la necrofilia”, en *Signo Literarios*, 4, julio-diciembre, 2006, pp. 63-80.

NAUPERT, Cristina (ed.), *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco/Libros, 2003.

PACHECO, José Emilio, *Antología del Modernismo (1884-1921)*, México, UNAM, 1999 (BEU, 90-91).

PRAZ, Mario, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, trad. de Rubén Mettini, Barcelona, El Acantilado, 1999.

QUINCEY, Thomas de, *Las confesiones y otros textos*, trad. de Luis Loayza, Barcelona Barral, 1975.

SCHULMAN, Iván, *El proyecto inconcluso: la vigencia del modernismo*, México, UNAM-Siglo XXI, 2002.

SOMOLINOS PALENCIA, Juan, *La belle époque en México*, México, SEP, 1971 (SEP setentas, 13).

SOSA, Ignacio, *El positivismo en México (antología)*, México, UNAM, 2005 (BEU, 149)

TORRI, Julio, *La Revista Moderna de México*, México, Jus, 1954.

TROCCHI, Anna, “Temas y mitos literarios”, en GNISCI, Armando (ed.), *Introducción a la literatura comparada*, trad. de Luigi Giuliani, Barcelona, Crítica, 2002, pp. 129-169.

VALDEZ, H., “Estudio preliminar”, en *Índice de la Revista Moderna: arte y ciencia (1898-1903)*, México, UNAM, 1967.

WILDE, Oscar, *Intenciones*, trad. de Reindo Baeza, Taurus, Madrid, 1972.

WUNDER, Jennifer N., *Keats, Hermeticism, and the Secret Societies*, Inglaterra, Ashgate, 2008.

YATES, Frances A., *Giordano Bruno y la tradición hermética*, trad. de Domaènec Bengadà, Ariel, Barcelona, 1983.

ZAMBRANO, María, *El hombre y lo divino*, 2ª edición, México, FCE, 2005

ZEA, Leopoldo, *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*, México, FCE, 1968.