

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

**“EL RESCATE DEL MUNDO INTERIOR. UN ANÁLISIS DE LA
OBRA DE BERNARDO COUTO CASTILLO”**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:

CORAL VELÁZQUEZ ALVARADO

ASESORA:

MAESTRA ANA LAURA ZAVALA DÍAZ

Ciudad Universitaria, octubre de 2007.



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.

“La visión se perdió; la negrura de mi espíritu fue mayor, mi tristeza más grande, porque había visto, lo que nunca podré tener, lo que si mi estrella no fuera tan opaca, hubiera sido mío”

Bernardo Couto Castillo

Para mi familia, maestros y amigos que me apoyaron en todo momento.

En la elaboración de esta tesis agradezco, por su apoyo, al Proyecto PAPIIT (IN400406-3): “Edición crítica. Obras de José Tomás de Cuéllar (1830-1894): *El divorcio*, *Novelas cortas* y *Las jamonas*”, Universidad Nacional Autónoma de México, DGAPA, 2006-2008.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I. LA MODERNIDAD	
1.1. LA MODERNIZACIÓN	9
1.2. EL MODERNISMO	12
1.2.1. EL POETA	14
1.2.2. TIEMPO Y ESPACIO DE LA MODERNIDAD	20
CAPÍTULO II. MÉXICO Y LA MODERNIDAD	
2.1. LA MODERNIZACIÓN MEXICANA	27
2.2. EL MODERNISMO EN MÉXICO	35
2.2.1. EL POETA MEXICANO	45
CAPÍTULO III. EN BUSCA DEL POETA	
3.1. DEL CUENTO	54
3.2. ASPECTOS A ANALIZAR	57
A) EL HÉROE/LA DIOSA	
B) TIEMPO/ESPACIO	
3.3. PRIMERA ÉPOCA CUENTÍSTICA (1893-1896)	63
3.3.1. “ENTRE EL ARTE Y EL AMOR”	64
3.3.2. “EL IDEAL”	70
3.3.3. “EDUARDO”	75
3.4. LA INICIACIÓN CUENTÍSTICA DE BERNARDO COUTO CASTILLO	80
CAPÍTULO IV. UN RAMO DE FLORES ENVENENADAS	
4.1. SEGUNDA ÉPOCA CUENTÍSTICA (<i>ASFÓDELOS</i> , 1897)	82
4.1.1. “¿ASESINO?”	84
4.1.2. “BLANCO Y ROJO”	92
4.1.3. “RAYO DE LUNA”	102
4.2. LA POÉTICA COUTIANA	108
CAPÍTULO V. BERNARDO COUTO CASTILLO ¿MUERTO DEMASIADO PRONTO PARA PODER JUZGARLO?	
5.1. ÚLTIMA ETAPA CREATIVA (1897-1901)	111

5.1.1. “CELOS PÓSTUMOS”	112
5.1.2. “EL POSEÍDO”	119
5.1.3. “A UNOS OJOS”	125
5.2. EL ÚLTIMO REVÉS COUTIANO	132
CONCLUSIONES	134
BIBLIOHEMEROGRAFÍA DIRECTA	141
BIBLIOHEMEROGRAFÍA INDIRECTA	144
ANEXOS	
ANEXO I. Caricatura de Bernardo Couto Castillo y Amado Nervo aparecida en el <i>Frègoli</i> .	152
ANEXO II. “Semblanzas artísticas. Entre el arte y el amor”	153
ANEXO III. “Semblanzas artísticas. Eduardo”	158
ANEXO IV. “Semblanzas artísticas. El ideal”	162

INTRODUCCIÓN

Pese a que se ha ganado terreno en el estudio de las letras mexicanas del siglo XIX, aún no se ha logrado cubrir en su totalidad el universo literario de aquella época; los literatos que pasaron a la historia con menor renombre o que sus obras sólo habitaron las publicaciones periódicas, o sea la mayoría, parecían, hasta hace poco, condenados al olvido de la crítica.

Los escritores modernistas han corrido con mayor fortuna que muchos otros, pero de cualquier forma el camino por recorrer todavía es profuso. Dentro de los modernistas de la segunda generación se encuentra Bernardo Couto Castillo, cuya obra ha sido recuperada hace poco por Ángel Muñoz Fernández.¹ El trabajo de este autor mexicano de la antepasada centuria parece haber cobrado nuevo aliento, debido a la leyenda negra tejida a su alrededor desde su muerte y no por sus relatos; incluso la crítica literaria pareciera apreciar sus cuentos bajo el velo de su vida personal y no de su labor artística.

Al leer los relatos de Couto me percaté de que, por un lado, el contenido iba más allá de un reflejo autobiográfico y, por el otro, de la falta de una revisión de la poética del autor, es decir, de un estudio que ayudara a comprender hasta dónde o qué había logrado en el terreno estético antes de su muerte. Con ese propósito en mente decidí consultar sus escritos en los originales, conservados tanto en la Biblioteca como la Hemeroteca Nacionales; su obra prosística incluye un único libro, *Asfódelos* (1897), una

¹ A. MUÑOZ FERNÁNDEZ, *Bernardo Couto Castillo. Cuentos completos*.

serie de relatos y unas cuantas traducciones aparecidas en las publicaciones periódicas de la época.

Tras una exhaustiva revisión bibliohemerográfica recabé una amplia muestra de su trabajo que va desde 1893 hasta 1901. La lectura atenta de estos materiales me permitió observar un conjunto de características constantes, tanto en el eje temático como en el técnico. Así mismo, noté cómo hacía uso de la ya establecida poética modernista, a la vez que trataba temas como la experiencia estética, la exploración del espacio íntimo y del instante como medidas del mundo ficcional.

Tales recurrencias me llevaron a plantearme una pregunta que después se convertiría en el objetivo central de esta tesis: ¿cuál era la poética usada por el autor en sus cuentos? Para dar respuesta a esta incógnita, en los dos primeros capítulos me di a la tarea de delimitar el contexto de su escritura de manera general en el mundo europeo y en México, a la vez que, en otro nivel, definí los conceptos que consideré más importantes por aparecer en la obra coutiana como, por ejemplo, el del artista moderno y el tiempo/espacio en el que éste vivió y escribió; para lo anterior, analicé las ideas de un autor fundamental en ese período, a Charles Baudelaire, quien fuera una de las grandes influencias en la definición de la poética coutiana. La necesidad de hacer la misma reflexión en el terreno mexicano me llevó a tomar como eje las propuestas estéticas de Manuel Gutiérrez Nájera, estableciendo, en suma, en los dos apartados iniciales de este trabajo el marco espacio temporal en el cual Couto actuó como creador.

Una vez establecido el contexto decidí que podía hacer un análisis de los aspectos arriba señalados. La elección de los cuentos se convirtió en una difícil tarea, pues todos cumplían de cierta manera con lo que deseaba resaltar. Ante ese panorama, opté por examinar una muestra significativa que constó de tres textos por etapa de creación donde se observaran los inicios de su poética, su posterior delimitación y

cambio hasta llegar a la etapa que determiné como la más definida debido a que las características principales aparecen más claras y llevadas al límite, ésta corresponde a la publicación de *Asfódelos*. Cabe señalar que me centré sólo en su producción cuentística, porque Couto, a diferencia de sus compañeros de generación, no escribió textos en los que hablara sobre los caminos poéticos que deseaba seguir.

Al final, fraccioné el *corpus* en tres épocas que reflejan, a mi parecer, la “evolución” de la labor literaria del autor; delimité las etapas de escritura tomando como división creativa la publicación de su único libro. Según lo anterior las narraciones se organizaron cronológicamente de la siguiente manera: 1ª época (1893-1896), 2ª época (*Asfódelos*, 1897) y 3ª época (1898-1901), a las cuales dediqué los capítulos tercero, cuarto y quinto. Como señalé mi interés se centró en el examen de la importancia que Couto atribuyó a la experiencia estética, convirtiendo narraciones sórdidas al estilo de Edgar Allan Poe en un medio para alcanzar dicha emoción suprema. Además, reutiliza y actualiza elementos que forman parte del cuento tradicional, como la figura del héroe y su iniciación las que adapta a los requerimientos de su poética moderna.

En otros términos, partí, pues, de la hipótesis de que Couto pretendía iniciar en la experiencia estética, primero, a sus personajes y, después, a través de sus relatos, al lector. En esa praxis artística, me pareció que el autor trataba de solucionar la incertidumbre que provocaban en el hombre moderno los conflictos del tiempo y el mundo burgués totalmente capitalizado.

Sólo me resta subrayar que mi tesis es un intento por leer la obra de Bernardo Couto Castillo a la luz del contexto, y separarla de la leyenda que la circunda y, casi, la nubla.

México, D. F., octubre de 2007

Coral Velázquez Alvarado

CAPÍTULO I LA MODERNIDAD¹

1.1. LA MODERNIZACIÓN

A partir del siglo XVI en el mundo Occidental comenzaron a sentirse los primeros síntomas de lo que más adelante se llamaría la modernidad; fenómeno gracias al cual el hombre emprendió un camino diferente, renovando los valores y expectativas que se tuvieron en la Edad Media. Sin embargo, fueron realmente notorias las manifestaciones de este movimiento después de las Revoluciones Industrial y Francesa en el siglo XVIII. Así mismo, el apogeo del Liberalismo como ideología de gobierno de algunas naciones importantes trajo consigo el desplazamiento de monarquías por democracias, afirmándose con ello la primacía de la libertad del individuo y su garantía de ejercicio en la nueva organización política del Estado.

El panorama se transformó a través del mejoramiento de los medios de producción; esto es, la tecnología y la ciencia comenzaron a trabajar en pro del perfeccionamiento de la industria; aparecieron máquinas automatizadas que funcionaban con vapor y, más tarde, con electricidad. Paralelamente, la mano de obra se volvió cada vez más especializada; de esta manera la burguesía, personificada por los dueños de las fábricas, empezó a dominarlo casi todo. Por su parte, el proletariado, representado por el trabajador o jornalero, se vio en una posición desfavorecida. Tiempo

¹ A lo largo de este trabajo se entenderá la modernidad principalmente a través de las ideas de Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*; Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad.*; Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad. Vanguardia. Decadencia. Kitsch. Posmodernismo.*, y Octavio Paz, *Los hijos del limo (Del románticismo a la vanguardia).*

atrás el hombre se sentía vinculado a su oficio, era parte de él mismo, pero, al ser absorbido por el creciente industrialismo, perdió tal identificación y con ella la seguridad.

Como parte de dicho proceso fueron también definitivas las luchas y enfrentamientos sociales que, ya para el siglo XIX, desembocaron en la emancipación de las colonias americanas; como resultado de estos sucesos, las grandes naciones ya no podían depender de la materia prima que llegaba directamente de sus colonias, ahora debían comprarla. Así, para aquella centuria el panorama se había transformado de una forma evidente, sobre todo en las urbes donde fue posible observar un nuevo paisaje plétórico de:

Máquinas de vapor, fábricas automáticas, vías férreas, nuevas y bastas zonas industriales; de ciudades rebosantes que han crecido de la noche a la mañana [...]; de diarios, telegramas, telégrafos, teléfonos y otros medios de comunicación [...]; de Estados nacionales y acumulaciones multinacionales de capital cada vez más fuertes; de movimientos sociales de masas que luchan contra esta modernización desde arriba con sus propias formas de modernización desde abajo; de un mercado siempre en expansión que lo abarca todo, capaz del crecimiento más espectacular, capaz de un despilfarro y una devastación espantosos, capaz de todo salvo de ofrecer solidez y estabilidad.²

En este contexto, el sentido del tiempo se modificó de manera patente, ya no fue más el tiempo sagrado que se repetía una y otra vez, que no permitía el cambio y que giraba alrededor de la divinidad; no, ahora todo se modificaba con gran rapidez; era el tiempo marcado por los movimientos del dinero y de las innovaciones.³ Había un sinnúmero de avances tecnológicos y las industrias debían mantenerse a la vanguardia, ya que las modas iban y venían, así como el crecimiento de la demanda de artículos de lujo y diversión. Los nuevos ricos necesitaban de la ostentación para hacerse notar; por ello, hicieron de lo más innecesario algo indispensable, y así mezclaron indistintamente ideas artísticas, estilos y materiales. De tal manera, la burguesía lograba sus propósitos,

², “La modernidad: ayer, hoy y mañana”, en *op. cit.*, p. 5.

³ Cf. M. BERMAN, *ibidem*, pp. 1-27.

podía construir algo con mucho trabajo para después destruirlo en cuanto dejaba de complacerla y comenzar de nuevo. La perfección para el hombre moderno estaba en el progreso y, más aún, en un futuro distinto del pasado y del presente; ahora vivía en el mundo del devenir, donde nada se detenía y todo estaba en constante cambio, movilizándose al compás de la razón crítica.

Como dije, la modernidad se hizo notoria, en particular, en las capitales de los países donde el paisaje era muy diferente al rural. Además de los novedosos edificios y establecimientos lujosos creados por los burgueses, apareció un nuevo elemento producto de la industrialización y su demanda de mano de obra, que generó una gran migración de campesinos: la urbanización, misma que dio origen a grandes problemas por resolver, tales como la higiene, el alumbrado público, la vialidad e, incluso, la salud física y mental de sus habitantes. Todo ello implicó el desarrollo de tecnología adecuada para cumplir con las expectativas urbanísticas de las metrópolis; así, se trató de que en éstas hubiera mayor salubridad, a través de la construcción de drenajes para eliminar los desechos; de igual forma, se impuso la necesidad de mejorar la iluminación, primero con lámparas de gas y más tarde con luz eléctrica; hacer más fácil el tránsito por las calles empedrándolas, y, por último, recuperar y mejorar la salud pública a través de la creación y modernización de instituciones médicas, para tratar los males relacionados con los nervios, como un modo de sobrellevar la “neurosis” generada por la vida moderna.

El modelo a seguir fue Francia y la gran urbanización de París planeada por Haussman por encargo de Napoleón III. El primero llevó a cabo tal labor de una manera enérgica: para trazar las nuevas arterias sumamente amplias, demolió de modo implacable manzanas enteras de casas que impedían la creación de extensos bulevares y parques. Tras arduo esfuerzo, el proyecto se realizó: hermosas plazuelas y jardines

rodeaban palacios y negocios flamantes; cafés y centros de diversión eran inaugurados para beneplácito de los burgueses. En estos lugares la gente paseaba a la vista de todos; los novedosos caminos unían toda la ciudad, juntando los extremos sociales y culturales de la vida parisiense.

1.2. EL MODERNISMO

Los cambios antes señalados reflejaban sólo una faceta de la modernidad, la de lo material y lo social, que abarcaba también lo económico y lo político, es decir, el fenómeno conocido como la “modernización”; sin embargo, hubo otra modernidad en el campo de las ideas, del arte, misma que se conoce con el nombre de “modernismo”. Esto no significa que tales procesos se contrapongan, pues en realidad son parte de un todo; más bien sus diferencias y desacuerdos llevaron a algunos a creer que se vivía en dos mundos totalmente diferentes, que sólo compartían una época y un espacio.⁴ Hacia finales del siglo XVIII y durante el XIX, el concepto “modernidad” se partió en dos, el primero, que de nuevo llamaré “modernización”, corresponde a “la idea burguesa de la modernidad”, como la llama Calinescu;⁵ ésta, como ya mencioné, implicó una doctrina de progreso a través de la ciencia y la tecnología. En ella imperó un constante interés por el tiempo medible, vendible y comprable propio del capitalismo, y se le rindió culto a la razón –valores de la naciente clase media. El segundo fragmento, el “modernismo”,⁶ es el concepto cultural de la modernidad que, “desde sus principios

⁴ Existieron más dicotomías en la centuria antepasada, pero sólo trataré una arista de esta temática, en la que se nota el efecto producido por esta división en la gente: “la sensación de estar viviendo una época revolucionaria, una época que genera insurrecciones explosivas en todas las dimensiones de la vida personal, social y política. Al mismo tiempo [...] se podía] recordar lo que es vivir, material y espiritualmente, en dos mundos que no son en absoluto modernos” (M. BERMAN, *op. cit.*, p. 3).

⁵ Matei CALINESCU, “VI Las dos modernidades”, en *op. cit.*, p. 51.

⁶ Para los fines de esta definición el “modernismo” no equivale a la corriente literaria latinoamericana, cuyo representante más conocido fue Rubén Darío; esta última se tomará como una parte de él. El concepto a utilizar más bien coincide con el siguiente planteamiento: “la modernidad estética [en este caso el modernismo] debería entenderse como un concepto de crisis envuelto en una oposición dialéctica tripartita a la tradición, a la modernidad de la civilización burguesa (con sus ideales de racionalidad,

románticos”, tuvo actitudes antiburguesas, pues “estaba asqueada de la escala de valores de la clase media y expresaba su disgusto con los medios más diversos, desde la rebelión, la anarquía y el Apocalipsis, hasta el aristocrático autoexilio”.⁷

Como señalé, los detonantes históricos y sociales de la “modernización” fueron entre otros hechos las revoluciones Industrial y Francesa, que a su vez, desencadenaron una serie de movimientos económicos y socioculturales, que dieron paso al surgimiento del “modernismo”, cuya primera manifestación evidente fue el romanticismo: “la primera y más osada de las revoluciones poéticas, la primera que explora los dominios subterráneos del sueño, el pensamiento inconsciente y el erotismo; la primera, asimismo, que hace de la nostalgia del pasado una estética y una política”.⁸ El romanticismo surgió, primero, como una respuesta en contra de aquella fascinación del poeta por la Ilustración, por sus ideales y, más tarde, por la ciencia y la tecnología, pero sobre todo por la razón. En algún momento este entusiasmo se trocó en desencanto, producto también de la idealización que el artista había hecho del progreso; así, esta corriente que admiraba y criticaba la “modernización” vivía en una dualidad, entre la afinidad y la ruptura, con lo moderno que la lleva a un estado de ambigüedad:

La ambigüedad romántica tiene dos modos, en el sentido musical de la palabra: uno se llama ironía y consiste en insertar dentro del orden de la objetividad la negación de la subjetividad; el otro se llama angustia y consiste en dejar caer, en la plenitud del ser, una gota de nada. La ironía revela la dualidad de lo que parecía uno, la escisión de lo idéntico, el otro lado de la razón: la quiebra del principio de identidad. La angustia nos muestra que la existencia está vacía, que la vida es muerte, que el cielo es un desierto: la quiebra de la religión.⁹

utilidad y progreso), y, finalmente, a sí misma, en tanto que se autopercibe como una nueva tradición o forma de autoridad” (*Ibidem*, p. 21).

⁷ *Ibid.*, p. 51.

⁸ O. PAZ, *op. cit.*, p. 368. En Francia uno de los mayores representantes de esta corriente fue Victor Hugo, que en su prefacio a *Cromwell* definió los alcances del romanticismo; en él planteó que: “la poesía nacida del cristianismo, la poesía de nuestro tiempo es, pues, el drama; el carácter del drama es lo real; lo real resulta de la combinación perfectamente natural de dos tipos, lo sublime y lo grotesco, que se cruzan en la vida y la creación. Ya que la poesía completa está en la armonía de los contrarios”. Y complementa el ideario con: “todo lo que está en la Naturaleza está en el arte” (V. HUGO, “Prólogo a *Cromwell*”, en *Manifiesto romántico*, p. 46).

⁹ O. PAZ, *op. cit.*, p. 372.

El romanticismo, ciertamente, nació y adquirió su nombre en Alemania, pero no fue hasta su llegada a Francia –con la publicación de *L’Allemagne* de Madame de Staël en 1814– que se difundió a nivel mundial, ya que, como se mencionó arriba, el París del siglo XIX se convirtió en el modelo a seguir para aquellos países de Occidente y sus capitales que pretendieron progresar en todo sentido. En ambas naciones adquirió diferentes características, aunque el espíritu ambiguo permaneció en las dos.

El romanticismo fue una de las más importantes manifestaciones estéticas producidas por la modernidad, que devino a lo largo del siglo XIX en otros movimientos artísticos como el simbolismo, también llamado por algunos críticos romanticismo tardío o decadentismo, en el cual centraré mi atención. Baudelaire como representante de esta última poética consideró que esa nueva forma de hacer arte podía resumirse en las siguientes palabras: “Quien dice Romanticismo dice arte moderno –es decir, intimidad, espiritualidad, color, aspiración al infinito, y todo ello expresado por los medios artísticos”.¹⁰

1.2.1. EL POETA¹¹

El artista “moderno” o “modernista” es pues el resultado de esta revuelta estética y socioeconómica que le rendía culto al individuo y, en otro nivel, debía ser siempre innovadora, diferente a las poéticas de otros autores e incluso a sí misma.

El repertorio de creadores es bastante amplio (músicos, escultores, pintores, dramaturgos, etc.); por ello referiré sólo el efecto de la modernidad en la figura del escritor o poeta, pues es el modelo que interesa en esta investigación. De igual forma, tomaré a Charles Baudelaire como ejemplo, ya que lo considero como el arquetipo del poeta “moderno”, además de ser, sin lugar a dudas, uno de los autores que más influyó

¹⁰ Charles BAUDELAIRE, “¿Qué es el romanticismo?”, en *Pequeños poemas en prosa. Críticas de arte*, pp. 127-128.

¹¹ El sentido que doy a la palabra es la de “escritor” en general y así será usado a lo largo de la tesis.

en la poética y la formación de Bernardo Couto Castillo, autor objeto de este análisis y del que hablaré más adelante.

El poeta moderno se encontraba en un mundo lleno de conceptos e ideas que se contrapunteaban y ante no una, sino varias disyuntivas, como ya se anotó. Primero se vio fascinado por el ir y venir de la urbe. Los burgueses y proletarios paseaban por las aceras abarrotando las calles de contradicción, mientras que el artista deambulaba por sus parques y bulevares, observándolo todo, a la vez que armaba y dilucidaba sus historias secretas. Era un detective que se daba a la tarea de adentrarse en la vida de los demás, de describir su entorno y a la gente a su alrededor. Fue también una especie de criminal que se perdía entre la multitud –al estilo de las narraciones de Baudelaire–, al fin un *flâneur*.¹² Este paseante no se conformó con andar sin rumbo; fue un curioso de las vidas ajenas, que desmenuzaba las características del medio y, precisamente su interés por lo ajeno, lo convirtió en un mirón, en un *voyeur*.¹³ En este ejercicio de contemplación, el artista atestiguó contrastes que, por un lado, le fascinaban, y, por otro, le mostraban las desigualdades, le molestaban, ante todo porque las provocaba la clase social con la que llevaba una complicada relación de amor-odio: la burguesía. A los ojos

¹² El *flâneur* es una figura nacida en Francia cuyas características se vieron reflejadas en los poetas modernos como Baudelaire, es ‘el paseante’ ocioso que callejea por la ciudad de París; se caracteriza por disfrutar siendo un observador. Benjamín describe el carácter de tal personaje en los siguientes términos: “El *boulevard* es la vivienda del «*flâneur*», que está como en su casa entre fachadas, igual que el burgués en sus cuatro paredes. Las placas deslumbrantes y esmaltadas de los comercios son para él un adorno de pared tan bueno y mejor que para el burgués una pintura al óleo en el salón. Los muros son el pupitre en el que apoya su cuadernillo de notas. Sus bibliotecas son los kioscos de periódicos, y las terrazas de los cafés balcones desde los que, hecho su trabajo, contempla su negocio” (W. BENJAMIN, “El «*flâneur*»”, en *op. cit.*, p. 51). A través de la literatura, esta figura viajó por el mundo hasta Hispanoamérica donde Domingo F. Sarmiento definió el quehacer de éste y su origen: “El español no tiene una palabra para indicar aquel *farniente* de los italianos, el *flâner* de los franceses, porque son uno i otro su estado normal. En Paris esta existencia, esta beatitud del alma se llama *flâner*. *Flâner*, no es como *flairer*, ocupación del ujier que persigue a un deudor. El *flâner* persigue también una cosa, que él mismo no sabe lo que es; busca, mira, examina, pasa adelante, va dulcemente, hace rodeos, marcha, i llega al fin... a veces a orillas del Sena, al boulevard otras, al Palais Royal con más frecuencia. *Flanear* es un arte que solo los parisienses poseen en todos sus detalles; i sin embargo, el extranjero principia el rudo aprendizaje de la encantada vida de Paris por ensayar sus dedos torpes en este instrumento de que solo aquellos insignes artistas arrancan inagotables armonías” (D. F. SARMIENTO, “Paris”, en *Viajes*, pp. 99-100). Cito de la edición de Archivos, que transcribe tal cual el original.

¹³ El *voyeur*, ‘el mirón’, forma una dualidad con ‘el paseante’; es aquel que disfruta mirando sin que lo vean, pero con la zozobra de que seguramente será descubierto y es justo ahí donde radica el mayor placer de su posición.

de ella lo “fascinante” y lo “hermoso” que tenía para el poeta la imagen de la pobreza, se volcaba en horroroso y digno de desprecio, como puede leerse en el poema en prosa de Baudelaire, “Los ojos de los pobres”:

Por la noche, estando algo cansada, quiso sentarse en la terraza de un café nuevo que está en la esquina de un bulevar nuevo lleno todavía de cascotes y luciendo ya sus esplendores por acabar. El café derrochaba luces. El gas mismo desplegaba todo el ardor de un principiante, e iluminaba con todas sus fuerzas las paredes de cegadora blancura, los deslumbrantes manteles de los espejos, los dorados de los junquillos y de las molduras, los pajes de mejillas llenas arrastrados por perros con correa [...]; toda la historia y toda la mitología puestas al servicio de la glotonería.

Enfrente de nosotros, en la calzada, estaba pintado un buen hombre de unos cuarenta años, de rostro cansado, barba canosa; llevaba de la mano a un muchachito, y, en el otro brazo, sostenía a un pequeño ser demasiado débil para caminar. Hacía las veces de aya y procuraba que sus hijos tomaran el aire fresco del atardecer. Todos harapientos.

[...] cuando me dijo: «¡Aquella gente me está resultando insoportable con sus ojos abiertos como portales! ¿No podría pedir al dueño que los alejase de aquí?»

Hasta tal punto nos es difícil entendernos, ángel querido, hasta este punto es incomunicable el pensamiento, incluso entre personas que se quieren.¹⁴

Ahora bien, la nueva posición del poeta lo hizo parecer un Pierrot,¹⁵ que disfrazaba su imagen bajo la apariencia empobrecida que le trajo el progreso. En “El viejo saltimbanqui”, Baudelaire representó al artista olvidado y relegado, primero por la modernidad y, más tarde, por su propia voluntad:

Al final, en el mismo extremo de la hilera de barracas, como si, vergonzoso, él mismo se hubiese desterrado de todas estas maravillas, vi a un pobre saltimbanqui, encorvado, caduco, decrepito, una ruina humana, que se respaldaba contra uno de los postes de su choza, una choza más miserable que la del salvaje más estólido, y en la que dos cabos de candela, humeantes y goteantes, iluminaban demasiado bien la miseria. [...]

¹⁴ C. BAUDELAIRE, “Los ojos de los pobres”, en *op. cit.*, p. 156.

¹⁵ Ciertamente conozco la historia de esta figura literaria. Pierrot era un personaje de la comedia italiana, en especial de la *Commedia dell'arte*, que representaba al sirviente-bufón; su traje consistía en zapatos bajos y abiertos, pantalones anchos y blancos, con una camisola amplia de igual color con enormes botones negros, gorguera de anchos pliegues o sin ella y la cabeza descubierta o con un gorro tejido generalmente negro, la cara descubierta, sin pelo y pintada de blanco, en ocasiones detallada con una oscura lágrima cayendo de uno de sus ojos, eternamente enamorado de Colombina y enemigo de Arlequín. Pero me interesa, sobre todo, su caracterización en el XIX cuando, aunque conservó sus cualidades generales, el actor Jean Gaspard Debureau reformuló su carácter, haciéndolo completamente distinto: más frío, serio, apesadumbrado, burlón y satírico.

Y, al darme la vuelta, obsesionado por esta visión, traté de analizar mi repentino dolor, me dije: «¡Acabas de ver la imagen del viejo literato que ha sobrevivido a la generación de la que fue brillante bufón; del viejo poeta sin amigos, sin familia, sin hijos, degradado por su miseria y por la ingratitude del público, y en cuya barraca la sociedad olvidadiza ya no quiere entrar!»¹⁶

Después de observar el panorama anterior se puede intuir la incómoda posición del artista moderno, producto de las transformaciones que había sufrido su trabajo: “la burguesía ha[bía] despojado de su aureola a todas las profesiones que hasta entonces se tenían por venerables y dignas de respeto reverente. Al médico, al jurisconsulto, al sacerdote, al poeta, al sabio, los ha convertido en sus servidores asalariados”.¹⁷ En este ambiente, el arte y la ciencia se convirtieron en mercancías, cuyos medios de producción eran controlados en la mayoría de los casos por la burguesía. Esto es, todo lo que el artista y el científico quisieran crear debería producirse con los fines y medidas de su poder:

Así pues, pueden escribir libros, pintar cuadros, descubrir leyes físicas o históricas, salvar vidas, solamente si alguien con capital les paga. Pero las presiones de la sociedad burguesa son tales que nadie les pagará a menos que sea rentable pagarles; o sea, que de alguna manera su trabajo contribuyera a «acrecantar el capital».¹⁸

Sin más, los escritores tuvieron que entrar en el sistema “capitalista”. Mientras que el vate¹⁹ tuvo una posición privilegiada entre los cortesanos, el poeta moderno formaba parte del proletariado. Ambos vivieron de su talento, el primero halagaba a la

¹⁶ C. BAUDELAIRE, “El viejo saltimbanqui”, en *ibid.*, pp. 89-91. En el segundo romanticismo (francés sobre todo) los escritores –a diferencia de los poetas del primer romanticismo que querían tomar en sus manos la problemática social, para denunciarla y solucionarla– presentaban ante los ojos de todos el contradictorio mundo en el que se vivía, ya no estaban interesados en ser activistas políticos, pero sí en denunciar cuanto pasaba, ahí radica la importancia del retrato hecho por Baudelaire.

¹⁷ M. BERMAN, “V. La pérdida de la aureola”, en *op. cit.*, p. 112.

¹⁸ *Ibidem*, p. 115.

¹⁹ Es una designación venida desde el latín *vates*, que representa al ‘poeta-mago’, iluminado, y soñador celeste. Un siglo antes de nuestra Era, Marco Terencio Varrón usó el término por primera vez para poeta; lo consideró como una expresión de la antigüedad derivada de *versus viere*, ‘entrelazar versos’, por analogía con *rapsodas*, ‘trenzador de odas’ (M. T. VARRÓN, *De lingua latina*, p. 240). La figura del vate cambió para caminar entre los hombres, así como el dios Sol lo hizo, esta temática puede observarse en el poema “El sol” de Baudelaire: “Cuando, igual que un poeta, él baja a las ciudades, / ennoblece la suerte de las cosas más viles, / y sin pajes ni ruidos, igual que un rey, visita / los hospitales todos y todos los palacios” (C. BAUDELAIRE, “El sol”, en *Las flores del mal*, p. 333).

nobleza –que lo subsidiaba a través del mecenazgo–, y el último estaba supeditado a los caprichos de la oferta y la demanda. Las copias a mano de su poesía escritas para las dignidades se convirtieron en manuscritos y artículos para revistas. El modelo del vate sólo sobrevivió en el imaginario artístico como una figura mítica. Lo anterior no significa que el escritor se hubiera convertido en una pluma al viento, creando al gusto de todos y no al propio, sin embargo complacerse a sí mismo fue la tarea más pesada. Objeto de censuras y sujeto a las circunstancias económicas, tendría que esperar a juntar un poco de capital para la publicación de sus propias obras, que sólo leerían los artistas del pequeño grupo al que pertenecía.

La imagen de la “Aureola perdida” en el poema en prosa del mismo título, de Baudelaire, describe tal situación, mostrando al poeta como uno más en medio de la metrópoli:

—¡Cómo! ¡Usted, amigo mío! ¡Aquí! ¡Usted, en un lugar de perdición!
¡Usted, el bebedor de quintaesencia! ¡Usted, el que come ambrosía!
¡Verdaderamente, hay de qué sorprenderse!

—Amigo mío, ya sabe cuánto me aterrorizan los coches y los caballos. Hace un momento, mientras cruzaba apresuradamente el bulevar, dando saltos en medio del barro, a través de este caos movedizo en el que la muerte asoma por todas partes a la vez, en un movimiento brusco, se me cayó la aureola de la cabeza y fue a parar en el fango del asfalto. No tuve el valor de recogerla. Pensé que sería menos desagradable perder mis insignias que hacerme romper los huesos. Y además, pensé que no hay mal que por bien no venga. Ahora puedo pasear de incógnito, cometer viles acciones, condenarme con los canallas, como los simples mortales. Y ¡ya me tiene aquí, igual que usted, como puede ver!²⁰

Ahora bien, el constante ajeteo mercantil hacía creer que el poeta era una víctima de él y que su producción dependía enteramente de las modas que iba y venían. Si bien la modernización afectó en gran medida su lugar en la sociedad, éste logró sacarle provecho a la situación creando una poética revolucionaria. Él no quería ser un artesano²¹ y, aunque vestía de manera extravagante, tampoco deseaba verse relacionado

²⁰ C. BAUDELAIRE, “Aureola perdida”, en *op. cit.*, pp. 192-193.

²¹ Fue, pues, la misma transformación del trabajo la que hizo que el creador reflexionara al respecto de su profesión y su lugar dentro de la sociedad: “*artista*, es decir especialista, hombre atado a su paleta como el siervo a la gleba. Al Sr. G. no le gusta que le llamen *artista* ¿Acaso no tiene algo de razón?

con el *dandy*.²² Tampoco era aquel hombre que vivía en su torre de marfil y despreocupado por lo que sucedía fuera de su hogar; al contrario, convivía con los hombres y con las masas, interesado por todo y denunciando lo que sucedía en su entorno; era, en otras palabras un bohemio, que criticaría con dureza la conducta burguesa.²³

En medio de la ciudad moderna el poeta no lloró su desventura, más bien, se adaptó y apreció su imagen actual, desfavorecida en cierto sentido por la pérdida de prestigio social, pues le trajo el beneficio del anonimato. Sí, esa condición que lo dejó transitar por las calles, adentrarse en todos los lugares y detalles sin ser reconocido; su postura de paseante y mirón se convirtió en el sustento de su arte e incluso de su vida:

No todo el mundo tiene el don de sumergirse en el gentío: gozar de la muchedumbre es un arte; y sólo puede ofrecerse una orgía de vitalidad a expensas del género humano quien en la cuna tuvo un hada que le insufló el gusto por el disfraz y las máscaras, el odio por el hogar y la pasión por los viajes.

Multitud, soledad: términos iguales e intercambiables para el poeta activo y fecundo. Quien no sabe poblar su soledad, tampoco sabe estar solo en medio de una atareada multitud.

El poeta goza de este privilegio incomparable que consiste en poder ser, a voluntad, él mismo y los demás.

Como estas almas errantes en busca de un cuerpo, penetra cuando gusta, en la personalidad de cada cual. Para él solo todo es vacante; y si le parece que no

Se interesa por el mundo entero; quiere saber, comprender, apreciar todo lo que pasa en la superficie de nuestra esfera. El artista vive muy poco, o incluso nada, en el mundo moral y político” (C. BAUDELAIRE, “III. El artista, hombre de mundo, hombre de las multitudes y niño”, en *El pintor de la vida moderna*, pp. 81-91, *loc. cit.*, p. 83).

²² Los poetas se sintieron atraídos e incluso identificados con el *dandy* por su vestir y por el estatus que tenía dentro de la sociedad; la diferencia radicó más bien en los ideales y actitudes ante el mundo: “la palabra *dandy* implica una quintaesencia de carácter y una inteligencia sutil de todo el mecanismo moral de este mundo; pero, por otra parte, el *dandy* está hastiado, o finge estarlo, de política y razón de casta” (C. BAUDELAIRE, *op. cit.*, p. 86).

²³ El bohemio fue el artista que no siguió las reglas sociales. Aznar Soler explica la raíz de esta forma de nombrar a los artistas: “La palabra española «bohemia» deriva de la palabra francesa «bohème», término que sirvió durante el romanticismo para designar una manera de vivir, propia de escritores y artistas que, a semejanza de la vida libre y desordenada de los gitanos, rechazaban los usos y costumbres dominantes en la sociedad burguesa [...]. Genéticamente, la actitud bohemia era una actitud de inadaptación social y de protesta romántica e individualista contra el capitalismo y la clase burguesa. La bohemia en sus orígenes románticos, por tanto, una reivindicación de la libertad, del hedonismo vital, del placer de la literatura y el arte, es decir, de valores despreciados socialmente por la mentalidad burguesa dominante [...]. Por tanto, hacia 1850 esta bohemia literaria se reunía en cafés y buhardillas parisinas para practicar colectivamente unos valores (independencia, libertad, desprecio de las convenciones y prejuicios, deseo de singularizarse ante la mediocridad social, culto a la literatura y el arte) que la enfrentaban a los valores sociales dominantes” (Manuel AZNAR SOLER, “Modernismo y bohemia”, en *Bohemia y literatura [De Bécquer al modernismo]*, pp. 52-53).

puede acceder a determinados puestos, es que, a sus ojos, no merece la pena visitarlos.

El paseante solitario y pensativo saca una embriaguez particular de esta comunión universal. Aquel que se amolda fácilmente a la multitud experimenta febriles deleites, que no conocerán nunca el egoísta cerrado como un baúl y el perezoso ensimismado como un molusco. Adopta como suyos todos los oficios, todas las alegrías y todas las miserias que las circunstancias del momento le brindan.²⁴

1.2.2 TIEMPO Y ESPACIO DE LA MODERNIDAD

Es importante notar que el artista se percató de todas las transformaciones que trajo la modernidad, entre ellas la de la concepción del tiempo. Por un lado, fue conciente del tiempo desde el punto de vista capitalista, aquel que se vendía y compraba en el *mercado*: “¡Acuérdate! *Remember!* ¡Pródigo! ¡*Esto memor!* / (Mi gáznate metálico habla en todas las lenguas) / los minutos son gangas, oh mortal alocado, / que no hay que dejar nunca sin extraer su oro”.²⁵ Y, por el otro, advirtió que el tiempo ya no era cíclico como en la antigüedad, donde las deidades “paganas” parecían una y otra vez para revivir de igual forma, sino el cristiano en el que, por el contrario, Cristo moría una sola vez. Con esto se abrió la conciencia de que cada acontecimiento, único e irrepetible, sucedía en la dimensión de un tiempo lineal e irreversible, aunque eterno.

En pleno siglo XIX, en el apogeo de la modernidad, sin embargo, se decretó la muerte de Dios; este suceso se convirtió en una escisión cultural, pues el hombre ya no sabía si creer en Dios (en este caso el cristiano), por lo que decidió tener fe sólo en sí mismo. El efecto causado por tal situación trascendió a la filosofía –de la que Friedrich Nietzsche fue su iniciador y máximo representante– y al arte. Este pensador postuló la muerte de Dios como algo necesario para que el hombre aceptara las consecuencias de sus actos, y comenzara a explicarse y crearse un mundo a partir de los conocimientos

²⁴ C. BAUDELAIRE, “Las muchedumbres”, en *Pequeños poemas en prosa*, pp. 87-88.

²⁵ C. BAUDELAIRE, “El reloj”, en *Las flores del mal*, p. 323.

propios, dejando de lado lo divino. Así mismo, lo vio como una consecuencia lógica del orbe materialista en el que se vivía, como se deduce del siguiente párrafo:

¿No habéis oído hablar de ese hombre loco que, en pleno día, encendía una linterna y echaba a correr por la plaza pública, gritando sin cesar: «¡Busco a Dios! ¡Busco a Dios!» – Como allí había muchos que no creían en Dios, su grito provocó la hilaridad. Qué, ¿se ha perdido Dios?, decía uno. ¿Se ha perdido como un niño pequeño?, preguntaba otro. ¿O es que está escondido? ¿Tiene miedo de nosotros? ¿Se ha embarcado? ¿Ha emigrado? Así gritaban y reían con gran confusión. El loco se precipitó en medio de ellos y los traspasó con la mirada: «¿Dónde se ha ido Dios? Yo os lo voy a decir, les gritó. ¡Nosotros lo hemos matado, vosotros y yo! ¡Todos somos sus asesinos! Pero, ¿cómo hemos podido hacer eso? ¿Cómo hemos podido vaciar el mar? ¿Y quién nos ha dado la esponja para secar el horizonte? ¿Qué hemos hecho al separar esta tierra de la cadena de su sol? ¿Adónde se dirigen ahora sus movimientos? ¿Lejos de todos los soles? ¿No caemos incesantemente? ¿Hacia adelante, hacia atrás, de lado, de todos lados? ¿Hay aún un arriba y un abajo? ¿No vamos como errantes a través de una nada infinita? ¿No nos persigue el vacío con su aliento? ¿No hace más frío? ¿No veis oscurecer, cada vez más, cada vez más? ¿No es necesario encender linternas en pleno mediodía? ¿No oímos todavía el ruido de los sepultureros que entierran a Dios? ¿Nada olfateamos aún de la descomposición divina? ¡También los dioses se descomponen! ¡Dios ha muerto y nosotros somos quienes lo hemos matado! ¿Cómo nos consolaremos, nosotros, asesinos entre los asesinos? Lo que el mundo poseía de más sagrado y poderoso se ha desangrado bajo nuestro cuchillo. ¿Quién borrará de nosotros esa sangre? ¿Qué agua podrá purificarnos? ¿Qué expiaciones, qué juegos nos veremos forzados a inventar? ¿No es excesiva para nosotros la grandeza de este acto? ¿No estamos forzados a convertirnos en dioses, al menos para parecer dignos de los dioses? No hubo en el mundo acto más grandioso y las futuras generaciones serán, por este acto, parte de una historia más alta de lo que hasta el presente fue la historia». Aquí calló el loco y miró de nuevo a sus oyentes; ellos también callaron y le contemplaron con extrañeza. Por último, arrojó al suelo la linterna, que se apagó y rompió en mil pedazos: «He llegado demasiado pronto, dijo. No es aún mi hora. Este gran acontecimiento está en camino, todavía no ha llegado a oídos de los hombres. Es necesario dar tiempo al relámpago y al trueno, es necesario dar tiempo a la luz de los astros, tiempo a las acciones, cuando ya han sido realizadas, para ser vistas y oídas. Este acto está más lejos de los hombres que el acto más distante; ¡y, sin embargo, ellos lo han realizado!». ²⁶

Como señala Octavio Paz la “muerte de Dios abrió las puertas de la contingencia y la sinrazón”, ²⁷ hecho que se refleja en el siguiente fragmento de Baudelaire:

—En cuanto a mí, en verdad, satisfecho saldré
De un mundo en que la acción no es hermana del sueño;
¡pueda yo usar el hierro, y morir por el hierro!
San Pedro ha renegado de Jesús... ¡Y ha hecho bien!²⁸

²⁶ F. NIETZSCHE, “125. El hombre loco”, en *La gaya ciencia*, pp. 162-164.

²⁷ O. PAZ, *op. cit.*, p. 372.

²⁸ C. BAUDELAIRE, “La negación de San Pedro”, en *op. cit.*, p. 457.

La sinrazón se reflejó en la visión de un universo privado de leyes, completamente a la deriva, donde la idea del cosmos en armonía ya no cabía y la eternidad era el único concepto reivindicador capaz de contener el caos creado por la muerte de Dios. Pero entonces el caos se convirtió en un hoyo negro que absorbía cuanto tocaba y la eternidad fue una de sus víctimas, dejando de ser la esperanza de aquella contingencia.

En este contexto el poeta propuso una solución a los problemas del caos y del tiempo a través del espacio literario; esto por medio de la creación de una estética propia que tradujera su interior, creando así un mundo regido por su voluntad y donde la experiencia estética jugaba un papel muy importante.²⁹ En sus obras, dicha experiencia se estructura en dos planos que se complementan y siempre van juntos: el temporal, representado por el instante, y el espacial, por el mundo imaginario, muchas veces interno, creado por el poeta en la escritura.

El instante repetido hasta la eternidad fue un planteamiento más de Nietzsche, según el cual, la historia humana estaba condenada a renovarse una y otra vez, con los mismos actores: el eterno retorno. Aunque también ese lapso fue visto como una reivindicación de la vida, en la que todo era fugaz y nada permanecía; así, sólo era

²⁹ La experiencia estética también se volvió imprescindible para el artista debido a la muerte de Dios, ya que no planeaba seguir leyes divinas ni tampoco las del mundo materialista moderno, por lo que la única forma de escapar de ambas fue el arte. Schopenhauer planteó que el mundo estaba lleno de voluntad y representaciones –donde la primera equivale a la cosa en sí y la segunda a la apariencia o imagen de ésta, en el caso de Nietzsche a la razón–; por tanto el fin del hombre era huir de las interpretaciones, en especial de la burguesa, lo que sólo podría hacerse a través del arte y la contemplación estética. Con ello transformaría la acción en contemplación, sin imitar a la naturaleza, sino interpretándola; en otras palabras, ocuparía el lugar de Dios, al ser los artistas quienes crearían su mundo: “también puede ser contemplado un objeto de la fantasía; si lo consideramos del primer modo [como algo real], será un medio para el conocimiento de la Idea, y su instrumento será la obra de arte” (A. SCHOPENHAUER, “Libro tercero. El mundo como representación”, en *El mundo como voluntad y representación*, pp.139-211). En este sentido, se puede tomar en cuenta la idea nitzscheana respecto al arte dionisiaco –que es el que sirve al hombre y no a lo divino–: “quiere convencernos del eterno placer de la existencia: sólo que ese placer no debemos buscarlo en las apariencias, sino detrás de ellas” (F. NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia*, p. 138). Al mismo tiempo, el goce estético se convirtió en el sustituto del único camino conocido hacia la perfección del conocimiento, pues las revelaciones místicas no podían alcanzar ese fin, debido a la ausencia de Dios. A lo largo de esta tesis haré uso de las ideas de estos dos filósofos alemanes, basándome en el hecho de que fueron conocidos por Couto y sus compañeros de generación (Cf. Jesús E. VALENZUELA, “xvi”, en *Mis recuerdos*, pp. 111-116; S. f., “Federico Nietzsche”, en *Revista Moderna*, año III, núm. 2, 2ª quincena de 1900, p.19).

posible recuperar la permanencia (eternidad) manteniendo el instante; no alargándolo hasta el infinito, sino por su repetición sin fin.

El artista tomó el instante como su tiempo interior, regidor de su obra y de su mundo; la esfera de lo poético buscaba reflejar y contener al cosmos, al tiempo que exentarlo del caos absoluto. De esta forma, gracias al instante se dejó atrás el tiempo sagrado y el mercantil; lo irreplicable de ese momento le daba un valor inestimable; las fracciones de segundo se colmaban de representaciones, provenientes del interior del poeta –de su espacio de creación–, de su yo; de este modo, ese tiempo breve se extendía infinitamente, a través de la reproducción del fenómeno en el texto y, por supuesto, de la relectura del mismo; dicho proceso será revisado más adelante en los relatos de Couto.

De igual forma, en los escritos literarios se transmutaban las sensaciones del autor para formar un escenario complementario o alternativo al de la realidad; un ideal en el que los sentidos dictaban las condiciones del espacio y del tiempo; en ese cruce espacio-temporal, por un segundo, la “eternidad” –creada por la repetición del instante– y el “caos” –como residuo del cosmos– se complementan en la visión del poeta para darles sentido:

Una habitación que se parece a un sueño, una habitación verdaderamente *espiritual*, en la que la atmósfera estancada queda ligeramente teñida de azul y rosa.

Allí el alma toma un baño de pereza, aromático de pesares y deseos. Es algo crepuscular, azulado rosáceo; un sueño voluptuoso durante un eclipse.

Los muebles tienen formas alargadas, postradas, languidecientes. Los muebles parecen soñar; diríase que están dotados de sonámbula vida, como el vegetal y el mineral. Las pañerías hablan lenguas mudas, como las flores, los cielos, como las puestas de sol.

En las paredes, ninguna abominación artística. Relativamente al sueño puro, a la impresión sin analizar, el arte definido, el arte positivo es blasfemia. Aquí, todo goza de la claridad suficiente y de la deliciosa oscuridad de la armonía.

[...]

¡No, ya no hay minutos, ya no hay segundos! El Tiempo ha desaparecido; está reinando la Eternidad, ¡una eternidad de delicias!

[...]

¡Horror! ¡Ya recuerdo! ¡Ya recuerdo! ¡Sí! este cuchitril, lugar de eterna morriña, es efectivamente el mío. Aquí están los estúpidos muebles, polvorientos, descantillados; la lar sin llamas ni brasas, ensuciada por escupitajos; las tristes

ventanas en las que la lluvia ha dibujado surcos en el mugre; los manuscritos llenos de tachaduras o incompletos; ¡el almanaque en el que el lápiz ha señalado fatales calendas!

Y esta fragancia de otro mundo con la que me embriagaba con perfeccionada sensibilidad, ¡ay! la sustituye un fétido olor a tabaco con no sé qué nauseabundo moho. Aquí, ahora, se respira el olor rancio de la desolación.

En este estrecho mundo, pero tan lleno de asco, sólo me sonríe un objeto conocido: el botellín de láudano; ¡vieja y terrible amante! Y como todas las amantes, generosa en caricias y traiciones.

¡Oh, sí!, reapareció el Tiempo; ahora el Tiempo reina soberano; y con el horrendo anciano volvieron todos sus demoníacos acompañantes: Recuerdos, Pesares, Espasmos, Temores, Angustias, Pesadillas, Cóleras y Neurosis.³⁰

Y, precisamente, fue por esos momentos y espacios tan limitados, que al poeta le parecieron tan fascinantes los efectos causados por las drogas, las enfermedades tanto físicas como mentales, que generaban la sensación del instante eternizado al repetirse cada vez que se estaba bajo su influjo, que abrían sin restricciones el camino a su mundo interior, como se deja ver en el fragmento anterior.³¹ Se puede hablar de la enfermedad, de la cercanía de la muerte, del sueño, del éxtasis y de otros estados de liberación como potencializadores de los sentidos y de la experiencia estética en el arte moderno, ya que:

Abandonando la vida periférica de las percepciones y los acontecimientos habituales, [el poeta] cree poder alcanzar una concentración que le revele su esencia más pura. Pero al mismo tiempo espera que esta capa, la más profunda, al liberarse del aislamiento de la existencia separada, sea un sitio de comunicación con una realidad más vasta en que estamos sumergidos: realidad cósmica o divina, ambas infinitas y de naturaleza espiritual. Así, podríamos llegar a nuestro verdadero yo al término de la concentración.³²

En el caso de la enfermedad, Susan Sontag señala a propósito de la tuberculosis:

Se articula la idea de la enfermedad individual, así como la idea de que, ante la propia muerte, la gente se hace más consciente; las imágenes que se agrupan en torno a la enfermedad muestran cómo surge la idea moderna de individualidad.

³⁰ C. BAUDELAIRE, "La habitación desdoblada", en *Poemas en prosa*, pp. 109-112.

³¹ Para esta temática Schopenhauer también tiene una opinión, considerando que: "la debilidad nerviosa se manifiesta en el hecho de que las impresiones, que sólo deberían tener el grado de intensidad suficiente para constituir datos del entendimiento, alcanza un grado mayor afectando a la voluntad, es decir, produciendo dolor o placer", por ello equipara al loco con el genio [artista], pues ambos tienen los sentidos aumentados, además de no mantener las relaciones estrictas entre el tiempo consecuente, entre las acciones o entre los objetos (A. SCHOPENHAUER, *op. cit.*, pp. 90-91).

³² Albert BÉGUIN, "El alma y el sueño", en *El alma romántica y el sueño...*, p. 482.

[...]

El tratamiento romántico de la muerte afirma que la gente se singulariza y gana interés gracias a sus enfermedades.

[...]

La enfermedad revela deseos que el paciente probablemente ignoraba. Enfermedad y pacientes se vuelven enigmas descifrables. Las pasiones ocultas son ahora las causas de la enfermedad.³³

Baudelaire definió ese estado a través de la descripción del cuadro *El hombre de la multitud*, donde lo equipara con la inocencia de la niñez:

[...] Tras los cristales de un café, un convaleciente, contemplando con gozo la multitud, se mezcla mediante el pensamiento, con todos los pensamientos que se agitan a su alrededor. Recientemente regresado de las sombras de la muerte, aspira con delicia todos los gérmenes y todos los efluvios de la vida; como ha estado a punto de olvidar todo, recuerda y, con ardor, quiere acordarse de todo [...].

Imaginen a un artista que se encontrara siempre, espiritualmente, en estado convaleciente, y tendrán la clave del carácter del Sr. G [...].

Ahora bien, la convalecencia es como un retorno a la infancia. El convaleciente disfruta el más alto grado, como el niño, de la facultad de interesarse vivamente por las cosas, incluso las más triviales en apariencia [...]. El niño todo lo ve como novedad; está siempre embriagado.³⁴

En el caso del sueño, “de vuelta del [mismo], la mirada humana es capaz de ese asombro que se experimenta cuando de pronto las cosas recuperan por un instante su novedad primera”.³⁵

Para expresar las sensaciones tenidas en aquel tiempo y espacio, el poeta hace uso de alegorías, de símbolos y de metáforas.³⁶ En cuanto al segundo elemento, Baudelaire lo concibió de la siguiente manera: “En ciertos estados de ánimo casi sobrenaturales, la profundidad de la vida se manifiesta por entero en el espectáculo que

³³ Susan SONTAG, *La enfermedad y sus metáforas*, pp. 36, 37, 50.

³⁴ C. BAUDELAIRE, “III. El artista, hombre de mundo, hombre de las multitudes y niño”, en *El pintor de la vida moderna*, pp. 81-91, *loc. cit.*, p. 85.

³⁵ A. BÉGUIN, *op. cit.*, pp. 486-487.

³⁶ Schopenhauer habla sobre la alegoría y el símbolo de la siguiente manera: “una alegoría es una obra de arte que significa una cosa diferente de la que representa [...]. La alegoría, pues, se propondrá siempre expresar un concepto y desviará el espíritu del espectador de la imagen plástica que se le ofrece para llevar su atención a otra representación no intuitiva, abstracta, que está fuera de la obra de arte [...]. Y si además no hay ninguna relación entre lo representado y el concepto indicado por la imagen de modo que aquélla esté subsumida en éste o exista entre ambos unas asociación de ideas, sino que el signo y el significado son enteramente convencionales y sólo reaccionan por circunstancias materiales, accidentales, entonces a este género bastardo de alegoría le llamo yo símbolo” (A. SCHOPENHAUER, *op. cit.*, pp. 189-191).

miramos, por muy vulgar que éste sea. Se convierte en el Símbolo”.³⁷ El lenguaje literario se transformó, de esta manera, en creador de mundos y de realidades alternos.³⁸

La “poética de la analogía”, como la llamó Paz, fue también uno de los elementos a través de los cuales los poetas construyeron otros universos; pues dentro de este orbe poético los objetos no corresponden a sí mismos, sino que se ven reflejados en otros por la semejanza plástica que el poeta quiere resaltar, apareciendo estas imágenes frente al lector como símbolos a descifrar. La analogía equivale a lo que en la escritura de Baudelaire fue “la poética de las correspondencias”:³⁹

La Creación es un templo de pilares vivientes
que a veces salir dejan sus palabras confusas;
el hombre la atraviesa entre bosques de símbolos
que le contemplan con miradas familiares.⁴⁰

Buena parte de estas ideas estéticas llegaron más tarde a México, gracias a las lecturas y a los viajes emprendidos por nuestros escritores. La situación paralela que supuestamente vivía el artista nacional con respecto al europeo generó en el primero empatía e identificación, pues también se sentía víctima y beneficiario del fenómeno de la modernización. Es pues el fin del siguiente capítulo plantear someramente cómo se dio en México esta asimilación del arte moderno y su adecuación al momento que vivía el país.

³⁷ C. BAUDELAIRE, “XIV”, en *Diarios íntimos*, p. 27.

³⁸ *Ibidem*, pp. 26-30.

³⁹ Para Paz el complemento de la analogía es la ironía, pero solamente me compete el primero pues es visible en el análisis, mientras que el segundo lo dejaré de lado, no sin dar esta breve definición de las ideas de Paz sobre ella: “La ironía es la herida por la que se desangra la analogía; es la excepción, el accidente fatal, en el doble sentido del término: lo necesario y lo infausto. La ironía muestra que, si el universo es una escritura, cada traducción de la escritura es distinta, y que el concierto de las correspondencias es un galimatías babélico” (O. PAZ, “Analogía e ironía”, en *op. cit.*, p. 397).

⁴⁰ C. BAUDELAIRE, “Correspondencias”, en *Las flores del mal*, pp. 95-96.

CAPÍTULO II MÉXICO Y LA MODERNIDAD¹

2.1. LA MODERNIZACIÓN MEXICANA

Desde su Independencia, en 1821, México atravesó por grandes problemas de organización política, económica, social y cultural, debido a su escisión del Imperio español. Ahora, la incipiente nación debía elegir un nuevo camino en un mundo que seguía cambiando sin esperar a nadie. W. Jiménez y A. García describen muy bien lo sucedido en los años posteriores a la emancipación nacional:

La historia de México en el período crítico que [...] corre entre 1821 y 1867, se caracteriza por la tensión espiritual en que vive el pueblo debido a la urgencia de resolver sus destinos, decidiendo entre el camino que le marcaba la tradición cargada de esencias medievales y la modernidad preñada de requerimientos de cambios.²

Con tropiezos y dificultades, se siguió la segunda vía; así, hacia la segunda mitad del siglo XIX el país entró en un proceso lento y desigual de modernización, cuyas circunstancias y manifestaciones no son equiparables a las de los países europeos, pues nuestra historia y desarrollo fueron completamente diferentes. La situación mexicana bien puede compararse con la de San Petersburgo, denominada por Marshall Berman

¹ Para especificar la situación de la modernización en México partiré de las ideas de Jean Franco, *La cultura moderna en América Latina*; José Luis González, “El liberalismo triunfante”, en *Historia general de México*; Moisés González Navarro, *Historia moderna de México. El porfiriato. La vida social; Historia de la alfabetización y la educación para adultos en México*; Charles A. Hale, *La transformación del liberalismo en México a fines del siglo XIX*; W. Jiménez Moreno y A. García Ruiz, *Historia de México. Una síntesis* y, Leopoldo Zea, *El positivismo en México*. En cuanto al modernismo, las bases serán: Fernando Burgos, *La novela moderna hispanoamericana*; Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo*; Octavio Paz, “El caracol y la sirena (Rubén Darío)”, en *Cuadrivio*; Françoise Pérus, *Literatura y sociedad en América Latina: El modernismo*; Evelin Picón Garfield e Iván A. Schulman, «Las entrañas del vacío». *Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*, y Esteban Tollinchi, *Romanticismo y modernidad*.

² W. JIMÉNEZ MORENO y A. GARCÍA RUIZ, *op. cit.*, p. 53.

como el “modernismo del subdesarrollo”. Según ese concepto, algunas naciones tuvieron una industrialización tardía, por lo cual:

Experimentaron la modernización como algo que *no* estaba ocurriendo; o al menos como algo que ocurría muy lejos, en zonas que los rusos [y en este caso los mexicanos], aun cuando viajaban por ellas, experimentaban más como antimundos fantásticos que como realidades sociales; o incluso allí donde ocurría en el país, [lo hacía] como algo que ocurría de la forma más entrecortada, vacilante, notoriamente frustrada o extrañamente distorsionada.³

Ahora bien, cabe señalar que desde la Guerra de Reforma, en la cual nacieron las leyes que llevan el mismo nombre, Benito Juárez ya tenía la idea de promover el progreso de México; sin embargo, no fue hasta la caída del Imperio de Maximiliano y el triunfo definitivo de la República (1867) que pudieron ponerse en marcha los proyectos del partido liberal y, por supuesto, los de Juárez: libertad de culto y de prensa, creación de una educación laica, gratuita y positiva, así como el fomento del nacionalismo a través de la política, las letras y las artes.

La tarea de echar a andar la máquina de la modernización continuó después de la muerte de Juárez (1872) con el gobierno de Sebastián Lerdo de Tejada quien, para 1876, buscaba la reelección. Al obtenerla, de manera un tanto oscura, Porfirio Díaz y sus aliados se levantaron en su contra con buen éxito: el 28 de noviembre del mismo año, Díaz se autoproclamó jefe del Poder Ejecutivo en defensa de la Constitución y del Plan de Tuxtepec que la complementaba.

Para 1877 el gabinete porfirista se propuso como objetivos principales la “pacificación y [el] orden; en seguida, progreso económico, y por último, libertades políticas siempre y cuando fueran compatibles con las ideas de disciplina y desarrollo”.⁴ El plan de este gobierno consistió en seguir primero los ideales liberales al menos en

³ M. BERMAN, “4. San Petersburgo: el modernismo del subdesarrollo”, en *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, pp. 175-176.

⁴ José Luis GONZÁLEZ, “El liberalismo triunfante”, en *Historia general de México*, p. 658.

términos generales y, más tarde, los positivistas contenidos en el lema: “Paz, Orden y Progreso”.⁵

Después de permanecer Díaz durante un período en el gobierno (1877-1880), Manuel González tomó el poder por un cuatrienio, para luego nuevamente cederle la silla a Díaz, cuyo gobierno se extendió de 1884 hasta 1911. Gracias a la estabilidad conseguida durante estos gobiernos y a los cambios políticos, fue posible la entrada a la senda modernizadora a través de dos vías principalmente: la educativa y la industrial.

En el primer caso, las autoridades se enfrentaron a un gran problema arrastrado desde la Independencia: el de la composición heterogénea, cultural y lingüística, del país. En la educación se había mantenido el esquema colonial dirigido por la Iglesia católica hasta 1861, año en el que:

Se expidió un decreto del gobierno “sobre arreglo de la instrucción pública del Distrito y territorios, pues respetaba la autoridad de los estados en materia. Por primera vez se omitía la enseñanza del catecismo en las escuelas oficiales, hecho que señala el inicio de la organización educativa trazada por un Estado laico. El artículo 47 estipulaba que los establecimientos sostenidos por el erario y algunos particulares debían proporcionar “cátedras nocturnas y dominicales para adultos”, donde éstos [al igual que los niños] podrían aprender lectura, lectura de la Constitución, escritura, aritmética, sistema de pesas y medidas, dibujo lineal, geometría aplicada a las artes y gramática.⁶

Para el gobierno juarista, la única forma de unificar a la nación era por medio de la enseñanza, es decir, que al pueblo en general aprendiera a leer y escribir en castellano

⁵ Como en ese período, en la década de 1890, las propuestas del régimen anterior no fueron aceptadas en su totalidad, debido a que el llamado grupo de los Científicos “influidos por la experiencia de las repúblicas conservadoras de Europa, así como por el positivismo [...] convirtieron en el blanco concreto de sus ataques a la Constitución de 1857, por considerarla artificial y en franca necesidad de reformas. Su premisa era que una constitución debe ser una expresión natural del orden social. Aunque reconocían que la Constitución de 1857 debía ser respetada y obedecida como ley suprema de la nación, ponían de relieve sus limitaciones y defectos. Según ellos, se basaba en abstracciones y no en hechos” (Charles A. HALE, “II. La estructura de la política científica”, en *La transformación del liberalismo en México a fines del siglo XIX*, p. 87). El constitucionalismo de los Científicos “se basaba no en la inviolabilidad del documento de 1857, sino en la premisa ‘científica’ de que sus preceptos debían adaptarse a las condiciones cambiante (C. A. HALE, “IV. Los científicos como constitucionalistas” en *ibidem*, pp. 196-197).

⁶ María Teresa BERMÚDEZ DE BRAUNS, “Capítulo II. Una población instruida base de la sobrevivencia nacional 1857-1876”, en *Historia de la alfabetización y la educación para adultos en México*, p. 190.

de manera simultánea; esto con el fin de que la mayor parte de la población se sintiera parte del proyecto nacional liberal. Así, los ciudadanos, no sólo tendrían obligaciones y órdenes que acatar, sino también compartirían ideales y derechos. Muchas de las novedosas ideas educativas de esa época se quedaron en planes, pues no había una infraestructura que apoyara su desarrollo (presupuesto, profesorado ni alumnado); solamente la naciente clase media y los sectores pudientes gozaban de la educación a través de colegios privados y maestros particulares.

Los avances significativos en este ramo se dieron años después, tras la restauración de la República; entre ellos destacaron la promulgación de la Ley Orgánica de 1867 y, con ella, la introducción de los conceptos del positivismo en México, los cuales influyeron en el pensamiento político oficial, la orientación académica de la educación media superior y también en la sociedad en su conjunto. Gabino Barreda se encargó de difundir las enseñanzas de su maestro, Augusto Comte, además de fundar la Escuela Nacional Preparatoria en 1868.

En lo que respecta a la educación, el positivismo influyó en la seriación de conocimientos en la educación preparatoria y superior, en donde se subrayó lo científico del conocimiento que había conducido al período positivo, que debía registrarse por los métodos de la ciencia moderna. Esto significaba que el positivismo reconocía como única verdad las realidades materiales que pudieran demostrarse científicamente. El positivismo no proclama el ateísmo, sino que consideraba a la religión como una categoría circunscrita al ámbito de la conciencia y de la moralidad privada, por lo que la escuela tenía que ser fundamentalmente laica. Este principio sumado a la obligatoriedad y a la gratuidad en la enseñanza habían sido promulgado por el gobierno de Benito Juárez a través de la ley orgánica de 1867, posteriormente reformada en 1869.⁷

Ya para 1873, Lerdo incorporó las Leyes de Reforma a la Constitución, logrando de esta manera la prohibición de las órdenes religiosas dentro de la educación, lo cual en 1874 desembocó en la ley del 10 de diciembre del mismo año, “que en su

⁷ Mílada BAZANT, “Capítulo VII. La capacitación del adulto al servicio de la paz y del progreso 1876-1910”, en *Historia de la alfabetización y la educación para adultos en México*, p. 245.

artículo cuarto constituía el laicismo estricto y suprimía la ‘instrucción religiosa’ de todo mosaico educativo oficial”.⁸

Durante el Porfiriato, si bien se siguieron parte de los presupuestos positivistas planteados por el régimen anterior, estos fueron criticados y adaptados hacia la década de los noventa para el beneficio de un pequeño sector del pueblo: la creciente burguesía.

⁹ Pese a esta situación, se logró favorecer en cierta medida a quienes debían cursar la escuela primaria y a sus instructores, debido a la fundación de la Escuela Normal en 1887. Esta labor educativa se continuó a través de la promulgación de leyes que estipularon la obligatoriedad de las primeras letras para los infantes.

En este sentido, es destacable que para 1895 el 14% de los mexicanos estaban alfabetizados, de este porcentaje la mayoría eran hombres. En la Ciudad de México se concentraba el 38% de tal población; pocos sabían leer, pero eran aun menos los que realmente leían. A pesar de tal circunstancia, se buscó crear lectores de periódicos como en Europa y Francia.

El periódico también fue parte de los avances de la modernización, no sólo por la imprenta, sino también como un medio de comunicación moderna que llegaba a casi todas las clases sociales y estimulaba el desarrollo de la lectura; se pasó “de uno a dos que se publicaban de manera regular en el momento de la Independencia” a “665

⁸ Alejandro MARTÍNEZ JIMÉNEZ, “La educación elemental en el Porfiriato”, en *La educación en la historia de México*, p. 110.

⁹ “Los positivistas mexicanos identificaron, al igual que Comte en Europa, los intereses de la clase que representaban [la burguesía] con los intereses de la nación mexicana. En esta identificación de sus intereses se sirvieron de los conceptos del positivismo de Comte. Siguiendo la tesis de Comte, el progreso, en este caso el progreso de la historia de México, estaba representado por tres etapas, por tres estados: el estado teológico, el metafísico y el positivo. / El estado teológico estaba representado en México por la época en que el dominio social, en que la política, estuvo en manos del clero y la milicia [...]. Esta era, este estado es el metafísico, que en México es identificado con la época de las grandes luchas de los liberales contra los conservadores [...] Se trataba de una nueva era, en la cual el orden positivo venía a sustituir al orden teológico y al desorden metafísico [...]. Esta semejanza de circunstancias hizo que la burguesía mexicana se encontrara reflejada en las ideas expresadas por la burguesía europea, identificando su desarrollo con el desarrollo de ésta y su progreso con el progreso expresado por el positivismo de Comte. Ambas burguesías anhelaban el orden; el orden fue el ideal perseguido por ambos grupos sociales en distintas aunque semejantes circunstancias” (Leopoldo ZEA, “Introducción” a *El positivismo en México*, pp. 49-50).

periódicos, de los cuales eran: diarios 28, semanarios 147, quincenales 81, trimestrales 6, mensuales 32” alrededor de 1890.¹⁰

Paralelamente a la publicación de estos diarios aparecieron revistas, donde se trataban temas más definidos, dirigidas a un auditorio específico; las más especializadas orientadas a un público culto y profesional; otras, de temas diversos o de divulgación, destinadas a la incipiente clase media y, por último, las de enseñanza para el lector popular en las cuales, por ejemplo los trabajadores podían obtener consejos sobre sus oficios de una manera accesible. Aunque es difícil hoy en día comprender cómo es que se dio una basta producción de publicaciones –científicas, literarias, de divulgación, especializadas, para niños, para mujeres, para cada profesión y de enseñanza–, puede llegarse a una conclusión muy sencilla: el desarrollo cultural fue desigual en cada región, así como el crecimiento político y social; por ello, no se pueden hacer afirmaciones severas como que la población rural en su totalidad era analfabeta o poco letrada.

Se evidencia con lo anterior que la enseñanza hizo posible que el país entrara a un nuevo orden, primero, de carácter ideológico y, más tarde, económico; fue el gran paso hacia la introducción de la modernidad tanto en la vida política como en la cotidiana.

Ahora, la modernización también ganó terreno en México gracias al lento progreso de la industrialización y el comercio, que principalmente se centró en la generación de infraestructura de medios de comunicación. Por un lado, el desarrollo de las vías férreas: la República Restaurada “heredó al Porfiriato apenas 578 kilómetros

¹⁰ Anne STAPLES, “La lectura y los lectores en los primeros años de la vida independiente”, en *Historia de la lectura en México*, p. 99; *vid.* también M. BAZANT, “Lecturas del Porfiriato”, en *Historia de la lectura en México*, p. 212. Respecto al formato de los diarios “consistía de cuatro páginas. Publicaban editoriales. Noticias mundiales, poesías, historia. Los corresponsales estaban autorizados para vender anuncios” (M. BAZANT, *ibidem*, p. 213).

[...], al término de éste, ascendían a 24 559 kilómetros”.¹¹ Por el otro, la expansión de las líneas telegráficas, que permitió mantener a casi todo el territorio comunicado; con esto puede advertirse cómo los adelantos industriales había sido un ideal por alcanzar en el país, pero realmente fue durante el Porfiriato cuando el proceso se tornó más visible y constante.

Pese a estos avances, el desarrollo no se dio de manera homogénea ni sostenida. La burguesía mexicana estaba compuesta por los terratenientes, el ejército y las clases letradas, que no hacían más que vivir de sus rentas, como siempre lo habían hecho. Para ser más exactos, el comercio y la industria provenían de fuera, de los extranjeros, venidos al país como respuesta a un sinnúmero de tentativas, propuestas y facilidades por parte del gobierno mexicano.¹²

En ese contexto, la cuna de la modernidad fue la Ciudad de México, que después de la Independencia seguía siendo la capital de la Nueva España, debido sobre todo a que se mantenían las medidas de higiene, el empedrado y la iluminación impuestas desde el último período virreinal. Todo cambió aparentemente en el Porfiriato: “La economía, la política, el urbanismo, la arquitectura, la medicina, el arte, las modas, todo se rigió por lo francés”.¹³ Lamentablemente muchas de estas mejoras sólo llegaron al primer cuadro de la ciudad, dejando desprotegidos a los cuarteles menores, donde vivía la población más humilde.¹⁴

¹¹ Moisés GONZÁLEZ NAVARRO, “Introducción” a *Sociedad y cultura en el Porfiriato*, p. 15.

¹² Es importante señalar la relación que mantenía la ciudad con las zonas periféricas, aquella nombrada “dependencia” de la que habla Gutiérrez Giradot; para él la dependencia no era sólo la relación sostenida entre los países periféricos con los grandes centros urbanos europeos, sino también la que existía como subordinación de las propias regiones no urbanizadas de cualquier país, o sea del campo, a las ciudades. De esta forma “sobrevivían relaciones sociales feudales [...], o fenómenos que hasta ahora se siguen creyendo específicos de los países de lengua española como el estrato de los ‘cultos’ –que hoy se llamaría de los ‘semicultos’– y que son la expresión de una modernización parcial” (Rafael GUTIÉRREZ GIRADOT, “Introducción” a *Modernismo*, p. 32).

¹³ Juan SOMOLINOS, *La “Belle Époque” en México*, p. 31.

¹⁴ La división en cuarteles de la Ciudad de México sucedió a la llegada del “virrey don Martín de Mayorga, que por decreto el 22 de enero de 1780 comisionó al oidor don Baltasar Ladrón de Guevara para que procediese a formar la división de la ciudad en cuarteles [...]. El comisionado no cumplió con su encargo hasta el 6 de noviembre 1782 [...]. Desde la expresada fecha quedó México dividido en 8

Al iniciarse el Porfiriato pocas calles capitalinas estaban empedradas; el agua escaseaba y era preciso surtirse de ella en las fuentes públicas con vasijas no siempre limpias; pocas casas contaban con excusados, desde luego las de vecindad carecían de ellos, esto obligaba al uso de recipientes móviles que eran vaciados por la noche en un vertedero tras la puerta de entrada de las casas. Aunque al finalizar esa época los progresos sanitarios eran grandes, el desagüe, el drenaje, la introducción del agua potable, etcétera, poco mejoraron las casas de vecindad con sus pisos de madera apollada o de tierra húmeda, lumbre y excremento al lado de la comida, albañales pestilentes, estrechísimos cuartos en que se hacinaba gente de toda edad y sexo con animales domésticos, y con carencia casi total de baños y lavaderos.¹⁵

El equivalente a las calles parisinas fueron las de Plateros y San Francisco – actualmente Avenida Francisco I. Madero–; ahí se encontraban las novedades, los cafés, los bares, las joyerías, las damas, las modistas, el Jockey Club y, por supuesto, los poetas. Esta calle cruzaba la de San Juan de Letrán –Eje Central– para encontrarse con la Alameda Central; más adelante se veía aquel Camino Real hecho por Maximiliano para llegar al Castillo de Chapultepec, que se convirtió en el Paseo de la Reforma y fue adornado afrancesadamente durante el Porfiriato con estatuas que representaban a los intelectuales, políticos y militares más destacados desde la época de la Independencia.

Plateros y San Francisco fueron para los poetas fuente de inspiración, “Desde las puertas de la Sorpresa / hasta la esquina del Jockey Club”, como bien apuntó Gutiérrez Nájera.¹⁶ Por su parte Tablada afirmaría que “aquel afrancesamiento a ultranza que fue como prolongada escarlatina a nuestros veinte años, nos hacía llamar a Plateros aunque sin árboles *boulevard*”;¹⁷ era, en fin, un gran lugar de encuentro cultural y literario. “Paseando por Plateros solíamos ver y admirar ilustres figuras que nuestro entusiasmo reverenciaba”, recordaría el mismo Tablada sobre su juventud.¹⁸

cuarteles mayores, subdividiéndose cada uno en 4 menores, que forman la suma de 32” (Manuel OROZCO Y BERRA, *Historia de la Ciudad de México...*, pp. 98-101). Para saber los límites de dichos cuarteles se puede consultar la obra citada en las páginas anotadas.

¹⁵ M. GONZÁLEZ NAVARRO, *op. cit.*, pp. 34-35.

¹⁶ Manuel Gutiérrez Nájera, “La Duquesa Job”, en José Emilio PACHECO, *Antología del modernismo*, pp. 9-12; *loc. cit.*, p. 9.

¹⁷ José Juan TABLADA, “XVI”, en *La feria de la vida*, p. 109.

¹⁸ *Ibidem*, p. 110.

Una vez tratados a grandes rasgos los factores que marcaron la modernización en el país, se torna necesario tener una visión completa; esto es, pasar al aspecto cultural: el modernismo, para comprender qué papel jugaron y cómo se adecuaron los poetas a las nuevas condiciones ideológicas, económicas y sociales del país. Cabe señalar que, aun cuando estoy consciente de que en la época convivieron diversas propuestas estéticas, debido a los objetivos de esta tesis, me centraré sólo en el llamado “modernismo” literario.

2.2. EL MODERNISMO EN MÉXICO

En cuanto al modernismo mexicano, antes de ensayar una definición aventurada o tratar de igualar el proceso al europeo, es necesario recordar el devenir histórico de nuestro país, así como el hecho de que su industrialización se dio de manera desigual y retardada. A partir de esto, se debe tomar en cuenta la compleja situación que experimentó el quehacer artístico frente al fenómeno de la modernización, el que, como se vio, fue mucho más notorio en los países del Viejo Continente; allí generó manifestaciones culturales que reflejaron una cierta dualidad entre aceptación y protesta frente al nuevo orden.

En el territorio mexicano la modernidad causó sus propios efectos, generando diversas respuestas ideológicas y estéticas; una de sus expresiones artísticas más claras fue el llamado movimiento modernista, aunque, como he señalado, en realidad las secuelas de ese proceso afectaron a los artistas y hombres de letras en general, marcando su labor literaria. Con base en lo anterior, trataré de exponer cómo se gestó la propuesta modernista hacia el último tercio del siglo XIX, tomando como base las ideas de cuatro autores decimonónicos fundamentales: Guillermo Prieto, José T. Cuéllar, Ignacio M. Altamirano (nacionalistas) y Manuel Gutiérrez Nájera (modernista).

Al reflexionar sobre la historia literaria nacional, Prieto y Cuéllar se remontaron hasta la Colonia, afirmando que cuando llegaron los españoles al Nuevo Mundo hicieron a un lado todo cuanto tenía que ver con la cultura conquistada. No se pretendió establecer un enlace con ésta, sino más bien la idea fue suplantarla por completo. Por ello, para Prieto, “referirse a los indios era expuesto, porque su historia carecía de prestigio, sus personajes habían caído en la abyección, y la depravación”.¹⁹ Como consecuencia de tal proceso, en la Nueva España se escribían, al estilo peninsular y en lengua castellana, “poesías fugitivas, copias pueriles de la pueril poesía española del siglo XVII; rimas insustanciales a natalicios y festivales de santos”.²⁰ “Así pasaron los siglos XVII y XVIII sin más asomos de literatura que coplas insustanciales de asuntos frívolos, alabanzas de carácter místico”.²¹

Durante aquel largo período virreinal el artista no tuvo una libertad real para crear, ni influencias que hicieran posible una distinción entre las obras del Reino y las de sus territorios conquistados, pues, como señaló Cuéllar:

la España del siglo XVIII no podía transmitir a sus colonias el movimiento literario de Europa; y los escritores mexicanos de principios de este siglo, si bien con dotes y con ingenio, eran presa del marasmo de la Colonia, ya no sólo por la maliciosa lentitud que procuraban los dominadores oponer al desarrollo intelectual, sino por la dificultad de comunicación directa con las naciones que iban a la vanguardia del progreso humano.²²

Después de la Independencia, el país entró en una etapa de reacomodo en la que se buscó crear una expresión propia; en las hazañas de los héroes de la pasada guerra se vio rico material para cantar loores, sin embargo, no llegó a suceder tal cosa; por el

¹⁹ Guillermo Prieto, “Algunos desordenados apuntes que pueden considerarse cuando se escriba la historia de la bella literatura mexicana” [1844], en *La misión del escritor*, p. 113.

²⁰ *Idem*. La perspectiva sobre la literatura de la época colonial cambió a partir del siglo pasado, gracias al estudio de figuras como Sor Juana Inés de la Cruz, Carlos Sigüenza y Góngora, entre otros.

²¹ José Tomás de Cuéllar, “La literatura nacional” [1869], en *op. cit.*, p. 216.

²² J. T. de Cuéllar, *op. cit.*, p. 217. Aunque es cierto que muchos textos europeos llegaban de contrabando, Cuéllar no los toma en cuenta, quizá porque no tuvieron mucha difusión; o quizá, porque de esta forma quedaba de manifiesto que la literatura de su época era la portadora de novedosas técnicas y valores modernos, pero sobre todo era la manifestación del espíritu nacional, verdaderamente mexicano.

contrario, se continuó con las expresiones anteriores: la tónica fue la misma y los métodos también. En

1821, disipado el humo de las batallas, espléndido y radiante se presentó un horizonte inmenso de gloria para las musas mexicanas [... Pero] ni por los antecedentes, ni por las circunstancias en que México se hallaba en 1821, era época oportuna para la creación de la literatura nacional, porque la literatura de un pueblo no puede ser obra de un hombre, ni de determinado número de años.²³

En la misma tónica, Prieto sostuvo que no era tan fácil crear una literatura nacional; ésta no aparecería como consecuencia inmediata de apartarse del camino español, pues lo primero que se necesitaba era despertar a un público mexicano y crear mitos en torno a figuras heroicas de la historia reciente. En el contexto postindependentista, para Gutiérrez Nájera, Andrés Quintana Roo fue el primero que “sintió el soplo de la oda que pasaba, y sacudió sus cadenas y tuvo intentos de volar para alcanzarla [...]. La fórmula de nuestra nacionalidad la dio Quintana”.²⁴

Si bien para Cuéllar y Prieto el culmen de una primera manifestación nacional fue la Academia de Letrán (1836), cuyos fundadores “fueron los señores don Juan y don José María Lacunza, don Manuel Tossiat Ferrer y don Guillermo Prieto”,²⁵ lo cierto es que también reconocieron que para la segunda mitad del siglo aún no florecía una expresión literaria netamente nacional. Esto debido a que faltaban dos elementos esenciales: la existencia de un público lector mexicano y la paz. De tal suerte que, para ellos, a pesar de los esfuerzos de muchos literatos, el tiempo de guerra no era el propicio para dedicarse a escribir ni para hacer brotar las nuevas letras de la Patria.

Para Cuéllar, este panorama cambió en 1867 con la Restauración de la República. El camino cimentado por Juárez y sus seguidores permitió que muchos poetas dejaran de lado la carrera militar para dedicarse a las letras. La literatura se

²³ G. Prieto, *op. cit.*, p. 119.

²⁴ M. GUTIÉRREZ NÁJERA, “Don Andrés Quintana Roo”, en *Obras I...*, p. 512.

²⁵ G. Prieto, *op. cit.*, p. 123; *vid.* también J. T. Cuéllar, en *op. cit.*, p. 219.

alimentó de la realidad nacional, de la riqueza del paisaje; así mismo, los hechos históricos pasados fueron vistos como temas propicios para animar el espíritu nacionalista.

Al meditar sobre las reflexiones literarias de Prieto, Cuéllar y Altamirano, autores nacionalistas, pienso que su forma de interpretar la historia por medio de la literatura fue muy conveniente y productiva, ya que así ellos aparecieron como los reivindicadores del pasado y fundadores de la cultura nacional. Desde esta perspectiva, puede analizarse su proyecto literario en el que no cabía la mimesis como único medio de creación, ya que “para que una literatura adquiriera un tipo especial, es forzoso que las producciones de los otros países se modifiquen, se aclimaten, y por una sucesión de trabajos, se transformen y conviertan en literatura característica de un pueblo”.²⁶

En sus “Revistas literarias de México” de 1868, Altamirano sistematizó este plan de nacionalización de nuestras letras. Allí rehusó la idea de tener una literatura totalmente imitativa o pletórica de influencias. Si bien aceptó la importancia de conocer la literatura extranjera, también esperó que la mexicana fuera un reflejo de lo propio, como lo dijo al escribir sobre la novela:

En cuanto a la novela nacional, a la novela mexicana, con su color americano propio, nacerá bella, interesante, maravillosa. Mientras que nos limitemos a imitar la novela francesa, cuya forma es inadaptable a nuestras costumbres y a nuestro modo de ser, no haremos sino pálidas y mezquinas imitaciones, así como no hemos producido más que cantos débiles imitando a los trovadores españoles y a los poetas ingleses y a los franceses. La poesía y la novela mexicanas deben ser vírgenes, vigorosas, originales, como lo son nuestro suelo, nuestras montañas, nuestra vegetación.²⁷

No negamos la gran utilidad de estudiar todas las escuelas literarias del mundo civilizado; seríamos incapaces de este desatino, nosotros que adoramos los recuerdos clásicos de Grecia y de Roma, nosotros que meditamos sobre los libros de Dante y de Shakespeare, que admiramos la escuela alemana y que deseáramos ser dignos de hablar la lengua de Cervantes y de fray Luis de León. No: al contrario, creemos que estos estudios son indispensables; pero deseamos que se cree una literatura absolutamente nuestra, como todos los pueblos tienen, los cuales

²⁶ G. Prieto, *op. cit.*, p. 119.

²⁷ Ignacio Manuel ALTAMIRANO, “Revistas literarias de México (1821-1867)”, en *Obras completas* *XII...*, p. 36.

también estudian los monumentos de los otros, pero no fundan su orgullo en imitarlos servilmente.²⁸

Este programa nacionalista dio a la literatura y a los escritores como propósito principal instruir y forjar la nación, aprovechando los espacios en las publicaciones periódicas que se difundían por el país. “La literatura tiene una misión más alta, misión que debe comenzar desde enseñar a leer al pueblo, hasta remontarse a las sublimes esferas de la epopeya, de la filosofía y de la historia”, afirmaba Altamirano.²⁹ Por ello exhortaba a la reflexión de sus contemporáneos al decir: “No hay, pues, que sorprenderse de nuestro atraso literario. Es el hijo del tiempo, y no podrá remediarse sino con la propagación de la enseñanza”.³⁰

Este fue el ambiente ideal para la aparición de revistas y periódicos literarios como *El Renacimiento*, a través de los cuales los autores dieron a conocer sus propuestas literarias y su obra, al tiempo que participaron en la construcción del Estado y en la reconciliación intelectual:

Lo repetimos: el movimiento literario es visible. Hace algunos meses todavía, la prensa no publicaba sino escritos políticos u obras literarias extranjeras. Hoy se están publicando a un tiempo varias novelas, poesías, folletines de literatura, artículos de costumbres y estudios históricos, toda obra de escritores mexicanos, impulsados por el entusiasmo que cunde más cada día.³¹

Ya con un público o lectores creados a través de la educación y el progreso –los cuales de cualquier forma eran muy pocos y generalmente burgueses–, las lecturas francesas y europeas llegaron a ser de las preferidas entre ellos, aunque las obras mexicanas también se adquirían, siendo las novelas las que tenían más éxito; lo anterior, se puede explicar quizá con la opinión de Altamirano al respecto.³² Este último veía la

²⁸ I. M. ALTAMIRANO, *ibidem*, p. 37.

²⁹ I. M. ALTAMIRANO, “De la poesía épica y de la poesía lírica en 1860”, en *op. cit.*, p. 189.

³⁰ *Ibidem*, p. 190.

³¹ I. M. ALTAMIRANO, “Revistas literarias de México (1821-1867)”, en *op. cit.*, p. 33.

³² Según el catálogo de la librería de la viuda de Charles Bouret tenían novelas de: “Balzac, Flaubert, Zola, Dumas, Hugo, Stendhal” hasta Dostoievsky (M. BAZANT, *op. cit.*, p. 228).

novela como la “lectura del pueblo”, en la medida en que era uno de los mejores medios para iniciar a la nueva ciudadanía “en los misterios de la civilización moderna, y la instrucción gradual que se le da para el sacerdocio del porvenir”.³³ Así, la novela era, según él, “el libro de las masas” por excelencia.

Diez años después de estas propuestas, el horizonte sociocultural se transforma y con ello también la visión que se tenía sobre el arte y la literatura. Si bien las ideas nacionalistas seguían siendo dominantes, a la llegada de Díaz al poder, el orden y el progreso se convirtieron no sólo en una bandera, sino también en el ambiente que se respiraba. La modernización propició un fuerte cambio de perspectiva con respecto al arte, ahora concebido por ciertos sectores únicamente como mercancía. El poderoso anhelo de ser parte de la vanguardia europea (maquinaria, moda, espectáculos) llevó a los mexicanos a importar artículos y tendencias del Viejo Continente no sólo en la industria, sino también en el arte (escultura, pintura, arquitectura, literatura). Para algunos ya no era necesario generar modelos patrióticos, como los que habían tenido vigencia desde 1867, era el tiempo de pasar de la integración nacional al establecimiento de lazos con el mundo entero. Varias corrientes trataron de dar una respuesta a esta nueva disyuntiva, pero, como anuncié, debido al interés de esta investigación, me centraré sólo en el modernismo.

Entre los primeros escritores, que realmente se dieron cuenta de los cambios provocados por el proceso modernizador estuvo Manuel Gutiérrez Nájera, que, en sus versos y prosas, dio vida a la expresión nacional otorgándole un carácter continental que aspiraba ser cosmopolita; su obra marca una escisión con lo anterior, a partir de él se inició con claridad el camino hacia la modernidad literaria.

³³ I. M. ALTAMIRANO, *op. cit.*, p. 56.

En este sentido, es evidente la diferencia entre la concepción de arte de Gutiérrez Nájera y las de la generación pasada. Para el primero, éste “tiene por objeto la consecución de lo bello”,³⁴ no la formación de la patria o la educación del pueblo; así, el deber de las letras ya no era defender el espíritu nacional, sino generar algo propio y original.³⁵ Para crear algo se podía beber de cuantas fuentes fuera necesario –a lo que él llamaba “cruzamiento en literatura”–,³⁶ mientras pasara por el tamiz del ingenio único de cada autor, logrando así algo sin parangón.

Lo antedicho no significaba que el poeta modernista viviera aislado de su entorno y despreocupado de la realidad –como podría parecer debido a su escisión con los nacionalistas–; por el contrario, creaba inmerso en el contradictorio mundo moderno, dando su testimonio y sus opiniones sobre tales sucesos cuando era necesario, como bien anota Belem Clark de Lara al referirse a la crónica, género moderno por antonomasia:

Dentro del proceso cultural, los escritores del último tercio del siglo XIX fueron capaces de hacernos entender, a través de la tirantez de sus discursos, las tensiones socioculturales del momento; sus instrumentos expresivos, sufriendo alteraciones y adaptaciones, generaron una práctica discursiva ambigua capaz de comunicar asimismo una imprecisa realidad, cuya configuración es la crónica que, como forma integradora de la cultura, se manifestó como un género que cobró vida al evidenciar abiertamente la dualidad del poeta-periodista, su lucha entre las necesidades de manifestarse y las de tener un *modus vivendi*, convirtiéndose así en el tipo de discurso preferido a finales del siglo.³⁷

En aquel último tercio de siglo, todo cambiaba a gran velocidad, nada se detenía, girando con el impulso de ese gran motor modernizador que envolvería también al poeta

³⁴ M. GUTIÉRREZ NÁJERA, “El arte y el materialismo”, en *op. cit.*, pp. 49-64.

³⁵ El Duque Job define la literatura nacional como “la destinada a revivir, conservar o enaltecer en los ánimos los sentimientos patrióticos [...] cuya esfera de acción es reducida”; mientras que la propia “no presupone, por fuerza, la existencia de una nación independiente [...] no es, en resumen, más que la suma de muchas poderosas individualidades” (M. GUTIÉRREZ NÁJERA, “Literatura propia y literatura nacional”, en *op. cit.*, pp. 83-87; *loc. cit.*, pp. 84-86).

³⁶ “Conserve cada raza su carácter substancial; pero no se aisle de las otras ni rechace, so pena de agotarse y morir. El libre cambio es bueno en el comercio intelectual [y tiene sobre el libre cambio mercantil la ventaja de que podemos establecerlo hasta con pueblos y naciones que no existen ya]” (M. GUTIÉRREZ NÁJERA, “Cruzamiento en literatura”, *Obras I...*, pp. 101-106; *loc. cit.* 102).

³⁷ Belem CLARK DE LARA, “Capítulo II”, en *Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera*, p. 83.

moderno; éste sintió la necesidad de una expresión propia, que no se anquilosara y fuera siempre novedosa cumpliendo, así, la propuesta najeriana de: “No hoy como ayer y mañana como hoy... y siempre igual... Hoy, como hoy; mañana de otro modo; y siempre de manera diferente”.³⁸

Con sus ideas, como bien lo plantean Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz, Gutiérrez Nájera “preparó el terreno para los jóvenes de la siguiente camada modernista”.³⁹ Él fue quien logró las grandes escisiones que marcarían la literatura modernista, rompiendo primero con los conservadores y luego con los nacionalistas.

Los modernistas de la segunda generación, también llamados, o autonombres, decadentistas, fueron los continuadores de su obra, aunque hicieron sus propias adaptaciones. Gutiérrez Nájera les había puesto el ejemplo, al señalar que la literatura se encontraba en constante movimiento, sin reglas fijas que seguir o acatar, como bien lo dijo en su *Revista Azul*:

Nuestra *Revista* no tiene carácter doctrinario ni se propone presentar modelos de belleza arcaica, espigando en las obras de los clásicos; es sustancialmente moderna, y por tanto, busca las expresiones de la vida moderna en donde más acentuadas y coloridas aparecen.⁴⁰

En el contexto de un mundo que se modernizaba, algunos escritores encontraron un importante foco imaginativo en París, ciudad que conocieron a través de la literatura, de ilustraciones en revistas o, los menos, de sus viajes: “Porque –bueno es decirlo– éramos, literalmente hablando, espíritus franceses deportados a tierra americana”.⁴¹ El influjo galo se convirtió en referencia forzosa para los nuevos escritores, pues para el Duque, “la literatura contemporánea francesa es ahora la más ‘sugestiva’, la más abundante, la más de hoy”.⁴² Para el crítico Meyer-Minneman, “los poetas y narradores

³⁸ M. GUTIÉRREZ NÁJERA, “Al pie de la escalera”, en *op. cit.*, p. 535.

³⁹ Belem CLARK y Ana Laura Zavala, “Introducción” a *La construcción del modernismo*, p. XX.

⁴⁰ Manuel GUTIÉRREZ NÁJERA, “Cruzamiento en literatura”, en *op. cit.*, pp. 91-92.

⁴¹ M. GUTIÉRREZ NÁJERA, “El bautismo de la *Revista Azul*”, en *op. cit.*, p. 537.

⁴² M. GUTIÉRREZ NÁJERA, “Cruzamiento en literatura”, en *op. cit.*, p. 101.

modernistas efectuaron en Hispanoamérica la recepción de la literatura y la crítica del *fin de siècle* francés en primera instancia no por sus contenidos y su estilo, sino por los rasgos de modernidad que hallaban en ambas”.⁴³

Los decadentistas siguieron de cerca las formas estéticas extranjeras, incorporándolas a sus obras: desde el parnasianismo, simbolismo y decadentismo franceses, hasta ciertas tendencias filosóficas y literarias alemanas, al tiempo que añade características de la cuentística de Edgar Allan Poe y otros autores. Jesús E. Valenzuela clarificó las influencias antes citadas a propósito de la obra de Francisco M. Olaguíbel, *Oro y negro*:

[...] La difusión de las ideas positivistas hecha más tarde por los discípulos de Barreda, la lectura de materialistas pesimistas (Büchner, Schopenhauer) y otros desconsoladores, y la de los poetas franceses Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, en una atmósfera saturada no sólo por la duda y el desencanto sino por el desprestigio de nuestras inocentes creencias seculares entre el mismo pueblo, fijaron definitivamente la dirección de la poética [...].⁴⁴

A su vez, Couto afirmó con respecto a la misma obra:

Al leer los versos de Olaguíbel pienso necesariamente en los modernos maestros belgas, leed a Huysmans, a Berrearen, a Rodembach, a Maeterlink, mirad “Las aguas fuertes” de Feliciano Rops y decidme si el autor del “Oro y negro”, no flota la melancolía, lo lúbrico y lo místico, de los jóvenes maestros de este fin de literatura.⁴⁵

Años después, el mismo Tablada estableció la genealogía de esta poética ecléctica:

Del árbol genealógico de nuestra familia electiva era de Edgar Poe, canonizado por Baudelaire y confirmado por Mallarmé que recogió sus cenizas y las amparó contra *le vol noir du blasphème* en la urna del soneto memorable. De ese árbol las últimas flores eran Rimbaud y Laforgue aquilatados por nosotros antes de que se pusieran de moda en su misma patria, sea en honor de la segura intuición de aquel grupo juvenil.⁴⁶

⁴³ Klaus MEYER-MINNEMANN, *La novela hispanoamericana de fin de siglo*, pp. 49-50.

⁴⁴ J. E. VALENZUELA, “xvi”, en *Mis recuerdos*, p. 114).

⁴⁵ B. COUTO CASTILLO, “Francisco M. de Olaguíbel. *Oro y negro*”, en *El Mundo*, t. 1, núm. 19 (9 de mayo de 1897), p. 305.

⁴⁶ J. J. TABLADA, “xxix”, en *La feria de la vida*, pp. 182.

Al igual que el Duque Job, los representantes de esta corriente fundaron un órgano de difusión, la *Revista Moderna*,⁴⁷ donde dieron a conocer muchas de sus influencias en textos traducidos del francés y del alemán; así como sus ideas literarias en poemas, narraciones cortas, crónicas y artículos.

Para ellos, la experiencia estética era de suma importancia y radicaba en el seguimiento de algunas de las ideas románticas al respecto; en ese imaginario los sentimientos son únicos e irrepetibles, cada conciencia es única, por lo que el lenguaje también debe serlo para que la exprese. Su defensa de que el arte tenía como único fin el propio arte, los enfrentó, no sólo a sus antecesores y contemporáneos literarios, sino también a la burguesía utilitarista, como bien atestiguó Tablada:

Sufriendo nosotros el extravío de creer en el arte por el arte, todos los medios parecían buenos para conseguir el fin estético y la indispensable torre de marfil se convirtió en caja de sutiles reactivos químicos y en gabinete de magia negra.

El radicalismo de la religión del arte exigía el sincero desprecio hacia el burgués y burgués era todo el que no pensaba como nosotros en asuntos estéticos, pues los sociales y económicos nos parecían muy secundarios.⁴⁸

Como puede observarse, es evidente la huella que dejó Gutiérrez Nájera en sus herederos literarios, tal fue el caso de Bernardo Couto Castillo. En su literatura, muchas de las actitudes modernas se dieron de manera única y llevadas al límite en su propuesta literaria. Él, al igual que El Duque, se alejó de la tradición nacionalista y enalteció las obras nacidas de ese modernismo universalista y ecléctico. Pese a que no dedicó casi nada de su quehacer escritural a la crítica literaria, puede leerse en su artículo dedicado a *Oro y negro* de Francisco M. Olaguíbel, su opinión al respecto:⁴⁹

⁴⁷ Los principales colaboradores de la *Revista Moderna* fueron: Rubén M. Campos, Bernardo Couto Castillo, Ciro B. Ceballos, Balbino Dávalos, Amado Nervo, Francisco Olaguíbel, Julio Ruelas, José Juan Tablada, Jesús E. Valenzuela, entre otros.

⁴⁸ J. J. TABLADA, "XXIX", en *op. cit.*, pp. 181-182.

⁴⁹ Con esto me aventuro a suponer que Bernardo Couto esperó que en cualquier escrito modernista se incluyeran las propuestas literarias que lo hacían tan singular; lo cual a su vez haría pensar que él buscaba tal contenido en sus obras de manera ya no teórica sino práctica.

Dejad que las pelucas académicas se estremezcan, no temáis a los canibalescos artículos de los jóvenes, no; que los poetas populares, los cantores del Cinco de Mayo y de los listoncitos y los cielitos y las vírgenes produzcan mucho, muchísimo, cada día más, es mi mejor deseo; en el día no lejano de las compensaciones, cuando Gutiérrez Nájera tenga una estatua y se haya olvidado a Guillermo Prieto, entonces decidme, ¿qué pesará más, todas las obras del más popular de nuestros poetas o el pequeño volumen titulado *Oro y negro*?⁵⁰

Esta fue la manera en que Couto Castillo, como representante de la nueva generación de literatos, concibió la tarea literaria moderna. Su labor ya no estaba ligada directamente al acontecer nacional y parecían dejar de lado las necesidades sociales, aunque sus relatos mostraban una latente preocupación por las condiciones del entorno urbano.

Una vez marcadas las directrices generales del modernismo mexicano, es necesario adentrarse en las características en la figura del poeta en aquel momento.

2.2.1. EL POETA MEXICANO

Para tratar tal figura tomaré de nuevo como base las ideas de: Guillermo Prieto, José T. de Cuéllar, Ignacio M. Altamirano y Manuel Gutiérrez Nájera, así como las de algunos colaboradores de la *Revista Moderna* (1898-1903).

Para Cuéllar, durante la Colonia el poeta:

No tenía misión que llenar, ni glorias que cantar, entre los vagos recuerdos de las generaciones que se perdían y la nueva forma de la sociedad naciente; restos de una raza que se envilecía, y parte de una raza dominadora que subyugaba, imponiendo, con el poder del vencedor, la fe, las costumbres, el idioma y las trabas del pensamiento.⁵¹

Para el siglo XVIII la situación no cambió mucho, pues la literatura no se veía como una carrera ni como profesión, sino más bien “como un juego de ingenio, como un pasatiempo despreciable y de ninguna utilidad”. En ese ambiente el escritor se vio como el “hombre que sabe hacer reír, como al saltimbanqui que sabe hacer suertes; de

⁵⁰ Bernardo COUTO CASTILLO, *op. cit.*, p. 305.

⁵¹ J. T. de Cuéllar, *op. cit.*, pp. 215-216.

manera que era ajeno a toda gravedad e incompatible hasta con la posición social entretenerse en cosas de literatura, vagatela propia de estudiantes y de ingenios frívolos”.⁵² Por ello, Prieto afirmó que para esa época: “Dos carreras casi eran las exclusivas para la celebridad; el sacerdocio, y el foro: el primero reprobaba como profanas las sentidas querellas del vate; para la segunda habría sido un síntoma de distracción y poca amplitud para los negocios arduos”.⁵³

Después de la Independencia, según los autores citados, el escritor cumplió la necesidad que se tenía de encontrar un trovador de las hazañas de los luchadores de la patria; con lo cual, ayudarían a la formación de la Nación, convirtiéndose así en hombre de estado, político y orador, que buscaba a través de sus textos y palabras delinear la identidad propia, nacional.

En el panorama político de la primera mitad del siglo XIX los literatos hicieron uso de la pluma y la espada. La escritura fue una de las formas en que ellos lucharon por la reconstrucción del país, por estabilizar la circunstancia del pueblo a través de un gobierno nacionalista. Altamirano narró poco después tal situación: “El fragor de la guerra ahogó el canto de las musas. Los poetas habían bajado del Helicón y subían las gradas del Capitolio. ¡La lira cayó a los pies de la tribuna en el Foro, y el numen sagrado, en vez de elegías y de cantos heroicos, inspiró leyes!”.⁵⁴

Como ya señalé, el proceso de modernización experimentado por México en el último tercio de aquella centuria modificó de cierta forma la tarea del escritor, ya que, si bien siguió pareciendo el eterno ocioso que quería dedicar su vida a la creación, buscó la manera de sobrevivir –a veces a través de cargos públicos– y pugnó por la

⁵² *Ibidem*, p. 216.

⁵³ G. Prieto, *op. cit.*, p. 114.

⁵⁴ I. M. ALTAMIRANO, “Revistas literarias de México (1821-1867)”, en *Obras completas XII...*, p. 30.

profesionalización de su labor escritural.⁵⁵ Lo anterior, los orilló a entrar en el cauce mercantil por medio de uno de los medios de información más importante en la época: las publicaciones periódicas –boletines, gacetas, periódicos, y revistas– que, en un principio, sirvieron como medio de divulgación de escritos políticos, para más tarde dar entrada a las obras literarias extranjeras y, por último, publicar “a un tiempo varias novelas, poesías, folletines de literatura, artículos de costumbres y estudios históricos, todo obra de jóvenes mexicanos, impulsados por el entusiasmo que cunde más cada día”.⁵⁶

Con la renovación de los valores de acuerdo con los ideales del sistema capitalista, el escritor perdió no sólo la dignidad que le otorgaba ser formador de la patria, sino también el patrocinio que antes se le brindaba para lograrlo; ser poeta constituyó una penuria, porque no se entendía su labor creativa como afirmó Gutiérrez Nájera: “lo que llamáis pereza, es el pudor. Lo que llamáis ociosidad, es el trabajo latente”.⁵⁷

A pesar de su precaria circunstancia, el poeta mexicano se vio fascinado ante la urbe y, aun cuando su único “bulevar” era la calle de los Plateros, se las arregló para transformarse en *flâneur*; mirar a su alrededor se convirtió en un arte:⁵⁸

Después de examinar ligeramente las torcidas líneas y la cadena de montañas del nuevo mundo por que atravesaba, volví los ojos al vagón. Un viejo de levita color de almendra meditaba apoyado en el puño de su paraguas. No se había rasurado. La barba le crecía ‘cual ponzoñosa hierba entre arenales’. Probablemente

⁵⁵ Esta situación la resume Belem Clark de Lara en el siguiente fragmento: “La literatura, propiamente, no era considerada como una profesión, sino como una vocación, de modo que los hombres de letras, de manera coherente con esta certidumbre que en realidad su circunstancia les impuso, se convirtieron en periodistas o en maestros, actividades que, por otro lado, les permitieron ganarse el sustento” (B. CLARK DE LARA, “La profesionalización”, en *Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera*, p. 46).

⁵⁶ I. M. ALTAMIRANO, *op. cit.*, p. 33.

⁵⁷ M. GUTIÉRREZ NÁJERA, “Soñar es crear y crear es trabajar”, en *Divagaciones y fantasías*, p. 114.

⁵⁸ Altamirano también usó este termino para describir la “manera de caminar por las calles de la ciudad, gozando de la variedad de espectáculos que ésta ofrece” (I. M. ALTAMIRANO, *Obras completas XX...*, p. 415).

no tenía en su casa navajas de afeitar... ni una peseta. Su levita necesitaba aceite de bellotas.⁵⁹

Ese vate moderno devino también en *voyeur* de una ciudad ideal y fantasma, existente únicamente en su imaginario, pues en la realidad ésta sólo abarcaba una calle y muchas de las veces unos pocos lugares de ella como los bares o cafés; así lo atestiguó Ceballos al recordar a Alberto Leduc: “Él me llevó a las redacciones de los periódicos, a los cafetines, a las cervecerías, a las bibliotecas, a todos los puntos de conjunción de los hombres de pensamiento y de saber”.⁶⁰ Era una urbe etérea “creada de retazos de textos literarios, de revistas de modas, de almacenes de novedades, museos, y de los reflejos miméticos de sus propias ciudades.”⁶¹ En el caso específico de los escritores modernistas, detrás de cada una de estas metrópolis espejo, de París o de otras grandes capitales, estaban los espacios imaginarios como la Turania de los colaboradores de la *Revista Moderna*: “Iban los siete trovadores por el viejo camino de Turania, mojados por la lluvia, pero reconfortados por un sol de alegría; con los pies sobre el lodo, pero con la frente en el cielo”.⁶²

Justamente en ese espacio urbano entre real e imaginario de la década de los ochentas, los poetas ya vendían sistemáticamente su escritura como periodistas, impulsados muchas veces por la necesidad y por la falta de desarrollo de la industria editorial, que, otras tantas ocasiones, los llevó a autofinanciar la publicación de sus libros. Se convirtieron, así, en redactores de artículos, en varios casos no sólo de un periódico, sino de varios a la vez; sus “escritos, como todas las mercancías, [sufrieron]

⁵⁹ M. GUTIÉRREZ NÁJERA, “La novela del tranvía”, en *Obras XII...*, pp. 345-353, *loc. cit.* p.347.

⁶⁰ C. B. CEBALLOS, “Alberto Leduc”, en *En Turania...*, p. 184.

⁶¹ Cristóbal PERA, “I. La recepción de la imagen de París en Hispanoamérica en el siglo XIX”, en *Modernistas en París...*, p. 41.

⁶² J. J. TABLADA, “*Exempli gratia* o fábula de los siete trovadores de la *Revista Moderna*”, en *Obras completas*, v, p. 98. También debe tomarse en cuenta el nombre de la recopilación de retratos o semblanzas, *En Turania*, de Ciro B. Ceballos. No perderé de vista este aspecto en el análisis, pues fue el lugar en el que Couto ubicó sus narraciones.

la ley de la oferta y la demanda”,⁶³ tal fue el caso de Gutiérrez Nájera y de muchos otros.

En ese sistema de producción los escritores modernos se consideraban a sí mismos como *chroniqueurs* y no como simples *reporters*. Los “géneros chicos” aparecieron como una respuesta para ayudar al buen aprovechamiento de los pequeños espacios de los que disponían en su nueva profesión y, de igual forma, como laboratorio de escritura. En el caso de los modernistas, aunque éstos no pretendieron mantener unido su trabajo a su arte, los temas y las formas del último se vieron influidas por el contacto con su realidad inmediata, al tiempo que la manera de redactar noticias se contagiaría de la modernidad literaria. La obra de Gutiérrez Nájera es sin duda el ejemplo paradigmático de dicho proceso; éste encontró “el justo medio [...] en la crónica ensayo –mitad obra de arte y mitad mercancía– [...], medio de expresión acorde tanto a su propia problemática como a las necesidades de su público lector que le exigía información de un mundo convulsionado por la modernidad”.⁶⁴

Sin embargo, entre las ambiciones de todo escritor se encontraba la de publicar sus obras en forma de libro, cuya edición muchas veces, como mencioné, era financiada por ellos mismos, por sus amigos o por algún buen mecenas convencido de su obra o compadecido por el estado del arte nacional. Tal fue el caso de Jesús E. Valenzuela, el principal mecenas de la *Revista Moderna* y de sus colaboradores. Como resultado de esta situación el escritor mexicano apeló por la creación de una academia parecida a las europeas, donde se incorporaran los literatos para recibir protección monetaria del gobierno; empero, al no ser rentables, según Ciro B. Ceballos, “las asociaciones de la

⁶³ M. GUTIÉRREZ NÁJERA, “La protección a la literatura”, en *Obras I...*, pp. 65-67, *loc. cit.* p. 65.

⁶⁴ B. Clark de Lara, “Introducción” a M. GUTIÉRREZ NÁJERA, *Obras XIII...*, p. LXXV.

idea levantada y pura no exist[í]an en la nación”.⁶⁵ Ya, también, lo había dicho El Duque Job poco antes:

No hay ningún centro literario de cierta importancia y seriedad. Nadie piensa, nadie escribe, nadie lee.

Aquí, pues, deben venir a socorrernos las acertadas disposiciones del gobierno ¿Cuáles deben ser éstas? Desde luego propongo las siguientes: *creación de un centro literario nacional, sostenido y subvencionado por el gobierno; formación del tratado de propiedad literaria entre España y México; subvención otorgada a una compañía dramática.*⁶⁶

Sin el apoyo gubernamental ni un público lector interesado en sus obras, los modernistas veían cómo sus “libros se [empolvaban] en las vitrinas de las librerías”.⁶⁷

En este sentido, para Ceballos la situación era la siguiente:

La clase media, la menos burguesa, que es la que más lee y relativamente posee mejor ilustración, prefiere cualquier tirada de rimas lloronas a un relieve tallado en diamante por el egregio Díaz Mirón, a un *panneau* Luis XV, o a un kakemono, de esos que parecen trabajados a punta de pincel por Hokusai, que, con tan virtuosa unción artística nos brinda a menudo Tablada, ese tallador de diamantes a quien tanto aborrecen los poetas del hogar, los poetas épicos... y hasta los poetas sentimentales... que son los más melifluos y afeminados de la especie!

La elección no es dudosa.

¿Qué vale una estrofa exornada con guirnaldas de asfódelos... si lleva la firma de Olaguíbel?

¿Qué vale la psicología de Pierrot y sus gatos estudiada por Bernardo Couto y desarrollada con el aticismo que usa Villete en sus inimitables caprichos?

¡Nada!

Simplemente porque, en nuestra tierra, el gusto literario sólo ensaya pasos embrionarios, y, el arte, el verdadero arte inicia apenas los balbuceos de su palabra cabalística.

Las gentes ricas, no leen, comúnmente porque lo impide el cura prevaricador que las engaña, las prostituye y las roba, o porque, su cultura se encuentra como el termómetro en el polo: ¡bajo cero!⁶⁸

Frente a tal escenario la colaboración en las secciones literarias de algunos periódicos, así como la fundación de revistas literarias se presentó como una opción

⁶⁵ C. B. CEBALLOS, “Jesús E. Valenzuela”, en *op. cit.*, p. 79. Muchas veces estas situaciones son reflejadas de manera chusca (aunque, a mi parecer, más dramática) a través de las caricaturas de algunos periódicos, *vid* Anexo 1.

⁶⁶ M. GUTIÉRREZ NÁJERA, “La protección a la literatura”, en *Obras I...*, pp. 66-67.

⁶⁷ C. B. CEBALLOS, *ibidem*, p. 80.

⁶⁸ C. B. CEBALLOS, *ibid.*, pp. 18-20.

para asociarse con otros artistas y tener un espacio para publicar su obra de creación.⁶⁹ Sin duda, la ya mencionada *Revista Moderna* fue una respuesta a estas necesidades.⁷⁰ Para la crítica, ésta representó uno de los “tres momentos estelares de la literatura mexicana decimonónica, testimoniados por el *Renacimiento* (1869) de Ignacio Manuel Altamirano, órgano conciliatorio del liberalismo, [y] la *Revista Azul* (1894-1896) de Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoo”.⁷¹

Ahora bien, el destinatario inmediato de las colaboraciones de la *Revista Moderna* fueron en un principio los propios escritores, sin importar la tendencia estética que prefirieran, empero los miembros de esta publicación deseaban ir más allá y anhelaban que sus obras llegaran a un lector “distante en tiempo y espacio, prácticamente desconocido en México, pero vanguardista dentro del continentalismo que el arte moderno inauguraba”;⁷² ese receptor “ideal”, como puede observarse, era un reflejo de ellos mismos.⁷³ En espera de ese público inexistente en la realidad, los poetas modernistas sintieron afinidad con aquella la figura del artista incomprendido por la burguesía y el científicismo –engendada por el romanticismo, tanto alemán como inglés, y reconfigurado por el simbolismo y decadentismo franceses. Así lo atestiguan las palabras de Ciro B. Ceballos al hablar sobre uno de sus colegas:

⁶⁹ Paradójicamente los escritores tuvieron varias colaboraciones en pequeñas secciones literarias de las publicaciones de mayor circulación en aquella época, pese a la relación amor odio que mantenían –sobre todo en el caso de los autodenominados decadentistas– con el sector social dominante, se les abrieron estos espacios. Este fue un fenómeno extraño en el terreno de las letras, pues un escritor podía ser pródigo en la escritura y publicación (como es el caso de Gutiérrez Nájera), pero tener unos cuantos libros editados o ninguno.

⁷⁰ La *Revista Moderna* fue fundada en 1898 por Bernardo Couto Castillo, ese primer número no se conoce, sólo aparece como un mito en la memoria de sus coetáneos; ese intento fracasó por falta de fondos y, así, fue como Jesús E. Valenzuela retomó el proyecto, para salir a la luz el número uno de esa nueva edición el 1° de julio del mismo año (cf. J. E. VALENZUELA, “xviii”, en *Mis recuerdos*, pp. 121-126).

⁷¹ Adela PINEDA FRANCO, “El cosmopolitismo de la *Revista Moderna* (1898-1911): una vocación porfiriana”, en *La República de las Letras*, p. 223.

⁷² M. BAZANT, *op. cit.*, p. 227.

⁷³ A esto podemos agregar que “las obras de lectura nos brindan en buena medida las aspiraciones e inquietudes culturales de un pueblo. Es sintomático no sólo el contenido, sino el número de ejemplares que se imprimen de un determinado periódico, revista o libro. La misma presentación tipográfica es importante porque nos indica la apreciación estética del momento” (M. BAZANT, “Lecturas del Porfiriato”, en *op. cit.*, p. 205).

Labores tan quintaesenciadas como la de Balbino Dávalos, sólo son equitadas aquí, en su mérito intrínseco, por un selecto y reducidísimo número de amigos o admiradores [...].

Verdad es que a él le bastan los lectores de Barbey d'Aurevilly y nada le chocaría tanto como ser popular entre la genticilla cursi o ver sus reproducciones revueltas con las gavillas de lugares comunes que sirven al lector burgués en las secciones literarias de días de fiesta.⁷⁴

Las disimilitudes entre el lector que los modernistas querían, el que suponían y el que realmente existió, hacen difícil dilucidar hacia quién iban dirigidas sus obras; esto me hace compartir la opinión de Klaus Meyer-Minneman, expuesta en su obra sobre la novela hispanoamericana:

Ante todo es difícil vincular al lector real con el buscado por el autor. El lector no suele ser una dimensión vacía para el creador de una obra literaria, sino una figura que éste cree hallar en la realidad, o al menos ser capaz de imaginársela. Justamente eso otorga al historiador [literario, en este caso al intérprete] el derecho de preguntar por el grupo de lectores que son el objetivo del escritor; aun así, debe guardarse de proyectar –sin un previo examen minucioso– los rasgos distintivos del lector que buscó el autor (rasgos obtenidos con la interpretación) hacia un público real. Del hecho de que sólo se encuentre al lector buscado por el autor a través de la reconstrucción del sentido, se sigue que no puede explicársele de la misma forma que al público real o posible. Más bien, uno y otro sólo pueden relacionarse con mucha cautela, en un vínculo que dentro de nuestra investigación se dificulta aún más porque sólo en esbozo existe hoy una sociología histórica del lector hispanoamericano.⁷⁵

La cita anterior deja ver la importancia de conocer quiénes leían, qué leían y a quiénes estaban dirigidas las lecturas modernistas, aspecto que me parece relevante para analizar la poética de Bernardo Couto Castillo, autor objeto de esta tesis. A mi parecer, Couto dirigió el mensaje de sus obras, por un lado, a un lector ideal, artista, que comprendía el contenido velado de su obra y, por otro, al real, que incluía al grueso de los lectores –o sea el burgués–, que quizá no comprendía el trasfondo de sus escritos, pero al que buscaba iniciar en la experiencia estética a través de los recursos literarios de la obra. Esto, lo afirmo tomando en cuenta que:

⁷⁴ C. B. CEBALLOS, “Balbino Dávalos”, en *op. cit.*, p. 13.

⁷⁵ K. MEYER-MINNEMAN, “Prefacio”, en *La novela hispanoamericana de fin de siglo*, p. 64.

La actividad creadora que forja un cuento es acontecimiento estético en la medida en que se establece la estrecha relación entre conciencia artística autorial y conciencia artística lectora, conciencias participativas que se encuentran en la creación de ese hecho estético particular. El puente en el que se cruzan ambas fuerzas creadoras es la propuesta de mundo que constituye el contenido artístico de la obra.⁷⁶

Una vez enunciado el contexto literario y social que rodeaba al vate moderno es posible adentrarse en los relatos de Couto Castillo, con el fin de mostrar cómo el autor encontró en la brevedad del relato el mejor vehículo para sus ideas. La forma corta que había sido tomada como aleccionadora y promotora en la antigüedad fue reformulada por el autor con el fin de encaminar al lector hacia una iniciación, en este caso, hacia la experiencia estética. El fin del siguiente apartado será mostrar lo anterior en su primera etapa de creación, planteando la forma del cuento tradicional, la configuración que adquiere en el modernismo y el uso que le dio nuestro escritor.

⁷⁶ Martha Elena MUNGUÍA ZATARAÍN, “II. Composición artística del cuento”, en *Elementos de poética histórica*, p. 85.

CAPÍTULO III EN BUSCA DEL POETA

3.1. DEL CUENTO

Retomando lo antedicho sobre el cuento como medio difusor-laboratorio de la estética modernista, me parece pertinente reconocer su origen tradicional y sus características con el fin de hacer patente aquella función iniciática mencionada en el capítulo anterior. En ese sentido, comparto la opinión de Munguía Zatarain respecto a la definición del cuento formulada por la teoría de los géneros, la cual

[...] ha sacado pocas consecuencias del reconocimiento de su pasado, pues, por un lado, se concede poca importancia real al origen oral del relato y, por otro, se niega la existencia del cuento medieval y por tanto se cancelan sus posibles nexos con el moderno. De esta manera, en el momento de caracterizarlo se apela a los requisitos impuestos por la brevedad, siguiendo más o menos los mismos parámetros –aunque no se cite– establecidos por [otros] escritores [...]: condensación, síntesis, acción única, espacio y tiempo únicos, carencia de descripciones, escaso desarrollo de las figuras.¹

[...]

[Ahora bien, ...] puede decirse que el relato nace en Hispanoamérica ligado a tres tradiciones distintas: a) una fuente oral que proveía de un rico *corpus* de leyendas, relatos, anécdotas y, sobre todo, de un singular modo de narrar; b) una ya amplia tradición de textos escritos que se acercan mucho al cuento, recogidos en obras de diversa naturaleza, provenientes de la literatura española; c) una serie de trabajos históricos que [...] recuperaban para la memoria casos, anécdotas, chistes curiosos, potencialmente explotables como material literario.²

Lo anterior nos lleva a reconocer al cuento tradicional, a la leyenda, a la fábula, e incluso, con posterioridad, al cuadro de costumbres y a la crónica como formas discursivas que ayudaron a la configuración del cuento como algo significativo y único,

¹ Martha Elena MUNGUÍA ZATARAIN, “Introducción” a *Elementos de poética histórica*, pp. 29-30.

² M. E. MUNGUÍA ZATARAIN, “La oralidad en la memoria del género”, en *op. cit.*, pp. 70-71.

en otras palabras, que lo hicieron diferente a ellos, pero a la vez heredero de su legado.³ Su historia, por tanto, surge desde que el hombre comenzó a comunicarse y quiso dar cuenta de sus acciones, de su origen y del mundo que lo rodeaba. Trazando una línea genealógica nos remitiríamos a la mitología antigua (clásica, oriental, americana), a los *exemplum* medievales, las narraciones de los Siglos de Oro donde se incluían otras más pequeñas, las fábulas dieciochescas, hasta llegar a las leyendas y cuentos tradicionales recopilados a finales del siglo XVIII y en el XIX por los autores románticos de diferentes países. Entre ellos podrían contarse los cuentos de los hermanos Jakob y Wilhelm Grimm, Hans Christian Andersen, las leyendas recopiladas por Gustavo Adolfo Bécquer, Ricardo Palma e, inclusive, por José María Roa Bárcena.

No fue hasta este último período cuando el relato surgió como un género aparte, con lineamientos y objetivos propios, dando origen así al cuento moderno que tuvo importantes manifestaciones en Francia, Alemania, Inglaterra, Estados Unidos y Latinoamérica. Entre los principales autores que teorizaron sobre la materia se encuentra Edgar Allan Poe, quien tuvo una gran influencia en la cuentística de la época. En sus textos puntualizó aquellos elementos que consideraba indispensables para la creación eficaz de narraciones: proyectar lo que se quiere hacer; dar prioridad al efecto y, posteriormente, al tema; conservar la unidad de impresión por medio de una extensión lo suficientemente corta como para ser leída de una sentada, pero no tanto como para que el efecto no se consiga; todo lo anterior con el fin mayor de generar el

³ Para iniciar el análisis es importante puntualizar qué considero como cuento tradicional. Éste es un relato que refleja las creencias de un pueblo, sus costumbres e ideología, de carácter iniciático ya sea oral o escrito, antiguo o moderno, mito o cuento (cf. Mircea ELIADE, “El mito y los cuentos de hadas”, en *Aspectos del mito*, pp. 165-172). Así mismo, posee un argumento variable en el que cabe desde la historia del hijo de los dioses hasta la de una pequeña niña que visita a su abuela, pero cuya estructura casi nunca cambia. El personaje principal es el héroe que padece prohibiciones; es sometido a pruebas para conseguir el objeto amado o deseado; lucha contra las fuerzas del mal y falsos héroes; es auspiciado por algunas deidades, y, por fin, consigue su recompensa (cf. Vladimir PROPP, *Morfología del cuento*, pp. 35-128).

placer estético, que “es a la vez el más intenso, el más elevado, el más puro, [y] se encuentra, creo, en la contemplación de lo bello”.⁴

Los escritores modernistas mexicanos fueron seguidores y herederos de esta poética moderna; testimonio de tal influjo los hallamos en las múltiples traducciones, aparecidas en periódicos y revistas de aquella época, de Poe y de algunos otros autores franceses, cuyas propuestas se acercaban a las del norteamericano. Al respecto Luis Leal indica que, por ejemplo, “*El Siglo XIX* publicó entre 1887 y 1896 nada menos que 255 traducciones de cuentos franceses. Entre ellos encontramos cincuenta y cinco de Maupassant, cuarenta de Catulle Mendès, cincuenta y dos de Daudet y treinta y cinco de Copée”.⁵

Pese a lo precedente, hay que tomar con tiento aquellos recursos cuentísticos que pudieron o no pasar a la narrativa de Bernardo Couto Castillo, literato que a partir de este apartado nos ocupará en exclusiva, debido a que, como ya lo planteé, la poética modernista en la que él se inscribió fue en suma ecléctica, es decir, escogió sólo lo que era útil para sus fines; de ahí que seguir de manera puntual alguna corriente o autor le hubiera impedido lograr uno de sus principales objetivos: la originalidad. Tal fue el caso de las recomendaciones de Poe que, como indica Zavala Díaz:

[...] no tuvo un eco muy profundo en los modernistas mexicanos, a quienes, tal vez por la influencia de los parnasianos franceses, les preocupaba más ampliar las posibilidades del lenguaje artístico, que construir relatos efectistas al estilo del autor norteamericano, por lo cual se dedicaron a experimentar en varios niveles, desde el léxico hasta el semántico.⁶

Ahora, si bien nuestros escritores no retomaron muchas veces la estructura preferida por Poe, sí hicieron uso de sus temas: el efecto producido por los argumentos mórbidos –que perturbaría a la “buena” sociedad mexicana de aquella centuria– sería un

⁴ Edgar Allan POE, *La filosofía de la composición*, p. 59.

⁵ Luis LEAL, “Presentación” a *El cuento mexicano...*, p. 7.

⁶ Ana Laura ZAVALA DÍAZ, nota 9 a “III. ‘Será menos real pero es más bello’: del cuento y otras orillas”, en *Lo bello es siempre extraño*..., p. 87.

vehículo para construir mensajes, no sólo sorprendentes u horripilantes, sino también estéticos y simbólicos. Una vez hecha esta pequeña introducción al tema es más fácil ubicar los relatos de Bernardo Couto Castillo como producto de una tradición cuentística ancestral que devino en moderna en México hacia el último cuarto del siglo XIX.

3.2. ASPECTOS A ANALIZAR

Para el estudio de la obra de Couto Castillo propongo dos ejes principales: el primero cronológico, que abarcará sus tres etapas de creación de las cuales sólo examinaré una pequeña muestra: la inicial va de 1893 a 1896; la siguiente de 1897, que corresponde a su único libro, *Asfódelos*, y, por último la de 1898 a 1901. El segundo eje estará dividido a su vez en dos aspectos textuales: a) El héroe/la diosa, centrándome en particular en su proceso de iniciación tanto social como estética; y en otro nivel, b) El Tiempo-espacio en el que gira la narración, como elementos que acentúan el proceso antes mencionado. Examinaré tales factores con la intención de desentrañar cómo es que funcionan en los relatos en la búsqueda de la experiencia estética que, aventuro, fue el fin último del autor. Una vez aclarados los puntos a seguir, considero pertinente definir los conceptos que se utilizarán.

A) EL HÉROE/LA DIOSA

El héroe tradicional es aquel protagonista de mitos, leyendas y cuentos tradicionales, generalmente masculino y de características positivas que lo hacen atractivo ante el receptor de la historia: hermoso por naturaleza; poseedor de “fuerzas extraordinarias desde el momento de su concepción”; su heroicidad no es circunstancial sino predestinada; educado por los más grandes peleadores; de gran carisma y valor; así,

“toda la vida del héroe se muestra como un conjunto de maravillas con la gran aventura central como culminación”.⁷

Como el cuento, la figura del héroe moderno pasó también por varias etapas, a pesar de que desde las historias de dioses encarnados hasta las de los caballeros de la mesa redonda pareciera mantener las mismas características. Sería hasta la era moderna cuando sufriría un gran cambio: ahora su destino sería “fracasar”. La nueva heroicidad radicaba en sobrevivir en medio de la urbe, entre la multitud, enfrentando las múltiples vicisitudes que ésta le presentara y sacando provecho de cuanto lo rodeara.⁸ Como bien apunta Walter Benjamin: “el héroe es el verdadero sujeto de la modernidad. Lo cual significa que para vivir lo moderno se precisa una constitución heroica”. Paradójicamente, la “heroicidad” como se conocía en la Antigüedad ha desaparecido de sus acciones; para él, el “suicidio no es renuncia, sino pasión heroica. Es la conquista de lo moderno en el ámbito de las pasiones”, es pues “la única acción heroica en los tiempos de la reacción a las «multitudes maladíves» de las ciudades”.⁹ Esa modernidad daría paso al nacimiento de múltiples personalidades “épicas”, entre las que me interesa destacar la del hombre fatal y del hombre sensible.

El hombre fatal es descrito por Mario Praz de la siguiente manera: de “origen misterioso, que se supone de alta alcurnia, las huellas de pasiones apagadas, la sospecha de una culpa horrible, el aspecto melancólico, el rostro pálido, los ojos inolvidables”;¹⁰ éste era el tipo de personaje heredado por la novela gótica, envuelta en una atmósfera de profunda melancolía. Aun cuando posee muchas de las características anteriores, el

⁷ Cf. Joseph CAMPBELL, “Capítulo II: Transformaciones del héroe”, en *El héroe de las mil caras...*, pp. 282-323; las citas pertenecen al mismo capítulo, p. 285.

⁸ Recordemos el tema de la multitud tratado por Baudelaire: “Aquel que se amolda fácilmente a la multitud experimenta febriles deleites, que no conocerán nunca el egoísta cerrado como un baúl y el perezoso encerrado como un molusco” (Charles BAUDELAIRE, “VII. Las muchedumbres”, en *Pequeños poemas en prosa*, p. 88).

⁹ W. BENJAMIN, “III. Lo moderno”, en *Iluminaciones II*, pp. 92-94.

¹⁰ Mario PRAZ, “Capítulo segundo. Las metamorfosis de Satanás”, en *La carne, la muerte y el diablo...*, p. 84.

hombre sensible fue más afín con la imagen del artista, ya que se presentaba como un hombre fino de facciones y de maneras, que se dedicaba más a su intelecto que a las armas o aventuras; así mismo, poseía un aspecto más sensual, más cercano a la figura del *dandy*.¹¹

Durante el romanticismo tardío ambos héroes confluyeron dando origen al héroe melancólico que, según José Ricardo Chaves, fue “el punto central de este esquema masculino en el que el hombre domina (sádicamente) a la mujer frágil [...] pero a su vez es dominado (masoquistamente) por la mujer fatal”.¹² Será esta última forma heroica la que encontraremos en los cuentos de Couto y la que analizaré en ellos.

Según se observa en la cita anterior, la figura femenina complementa a la masculina: “ella es la ‘otra porción’ del héroe mismo, pues ‘cada uno es ambos’: Si la estatura de él es la de monarca del mundo, ella es el mundo, y si él es un guerrero ella es la fama”.¹³ Por lo general, la mujer se representó en la Antigüedad, al igual que el héroe, con características positivas:

Es el modelo de todos los modelos de belleza, la réplica de todo deseo, la meta que otorga la dicha a la búsqueda terrena y no terrena de todos los héroes. Es madre, hermana, amante, esposa. Todo lo que se ha anhelado en el mundo, todo lo que ha parecido promesa de júbilo, es una premonición de su existencia, ya sea en la profundidad de los sueños, o en las ciudades y bosques del mundo.¹⁴

En el cuento tradicional el personaje femenino aparece generalmente con estas cualidades, recordemos que la diosa-doncella ayudaba al héroe en su arduo camino. A finales del siglo XVIII, esta figura devino en una criatura frágil, doméstica, a veces moribunda y sensible: la llamada *femme fragile*, que provenía de la iconografía prerrafaelita, reflejo de virtud y sacralidad. Durante su existencia conviviría con su

¹¹ Esta figura no era aceptada por todos los poetas; algunos, como Baudelaire, preferían desligarse de ella; para más detalles véase el apartado “2. EL POETA” en el primer capítulo del presente estudio.

¹² José Ricardo CHAVES, “Capítulo IV. Orfeo después de Eurídice o el héroe decadente: duelo, melancolía y castración”, en *Los hijos de Cibeles...*, p. 122.

¹³ J. CAMPBELL, *op. cit.*, p. 304.

¹⁴ *Ibidem*, p. 105.

contrario, que comenzaría a cobrar mayor auge e importancia: la *femme fatale*, que sería personificada como la mujer autosuficiente, perversa, toda provocación erótica, un animal insaciable en la cama. Ella sería el personaje dominante en la literatura a partir del simbolismo francés y durante la segunda mitad del siglo XIX. Esta imagen femenina surgiría de la dualidad diosa-demonio, encarnada muchas veces en féminas ancestrales con historias turbulentas:¹⁵ el demonio, la diosa pagana, la esfinge, la sirena, Lilith, Medusa, Salambó, Salomé, Cleopatra, Circe e incluso un vampiro, por mencionar algunas de sus manifestaciones. Estas representaciones fueron el producto de la evolución de otro tipo antiguo:

La madre “mala”: 1) la madre ausente, inalcanzable, en contra de quien se dirigen las fantasías más agresivas y de quien se teme una igual respuesta agresiva; 2) la madre que obstaculiza, que prohíbe, que castiga; 3) la madre que se apodera del niño que crece y trata de huir; y finalmente 4) la madre deseada pero prohibida (complejo de Edipo) cuya presencia es una incitación a los deseos peligrosos (complejo de castración).¹⁶

En lo físico, la *femme fatale* se recreó como “una belleza turbia, contaminada, perversa. Incuestionablemente, su cabellera [era] larga y abundante, y, en muchas ocasiones, rojiza. Su color de piel [ponía] acento en su blancura, y no [era] nada infrecuente que sus ojos [fueran] descritos como de color verde”.¹⁷

No está de más recordar que la dicotomía de la mujer demoniaca y la mujer virtuosa tiene una larga tradición judeo-cristiana: Eva/Lilith-María, de la cual se “deduce una doble vertiente del mal, siempre encarnado en una figura femenina; una Eva, es la inductora a este mal, la otra es su misma esencia: es el demonio bajo la doble forma del reptil bíblico y de seductora joven de frágil apariencia”;¹⁸ y María, “la «no-mujer», la mujer «desexualizada», la que fue concebida y concibió a su vez sin el

¹⁵ Cf. J. R. CHAVES, *op. cit.*, pp. 85-88.

¹⁶ J. CAMPBELL, *op. cit.*, pp. 105-106.

¹⁷ Erika BORNAY, “Capítulo XII. Definición del concepto «femme fatale». Principales rasgos que la distinguen”, en *Las hijas de Lilith.*, pp. 114-115.

¹⁸ E. BORNAY, “Capítulo II. Aproximaciones a la génesis de la ética sexofóbica y la misoginia”, en *op. cit.*, p. 34.

pecado".¹⁹ La mujer referida en los cuentos de Couto oscila entre ambas, *femme fragile* y *fatale*, pero con una fuerte inclinación hacia la segunda, como se verá más adelante.

Ahora bien, ciertamente la mujer juega un rol importante en las aventuras del héroe, en la medida en que sirve como puente para su introducción a lo desconocido, u obstaculiza su camino iniciático como abismo que atrae y pierde en sus profundidades.

En ese sentido, resulta fundamental señalar que todos aquellos relatos tradicionales en los que aparece un héroe contienen una iniciación, es decir, "el tránsito gracias al artificio de una muerte y de una resurrección simbólicas de la ignorancia y de la inmadurez [del personaje] a la edad espiritual del adulto".²⁰ Estas narraciones fueron utilizadas durante mucho tiempo como medios de enseñanza para la juventud, a través de los cuales los ancianos transmitían sus conocimientos e, incluso eran instrucciones precisas para el adolescente de cómo ser un adulto, en otras palabras, para iniciarlo en el mundo de la madurez. La estructura de dichos relatos se ha mantenido a través de generaciones, pero poco a poco han perdido el carácter histórico, religioso o ceremonial que tuvieron en otra época, y han llegado a grados como los descritos por Mircea Eliade, en los que su función es de diversión o de evasión, por lo cual tienden a terminar con un final feliz o *happy end*, como lo llama Denis de Rougemont. Esta última representación es la más sencilla y popular de los cuentos de carácter iniciático; de las llamadas "novelas rosa", en los libros; de las telenovelas, en televisión, y de las películas que narran el "sueño americano", en el cine, por ejemplo.²¹

Al resaltar la iniciación del héroe moderno y su interacción con la figura femenina como elementos importantes en los relatos de Couto Castillo, mi objetivo es evidenciar de qué manera el autor hace uso de este ancestral método para inducir a sus personajes, y al público en general, a la iniciación en la experiencia estética; camino

¹⁹ *Ibidem*, p. 43.

²⁰ M. ELIADE, *op. cit.*, p. 171.

²¹ Cf. Denis de ROUGEMONT, *Amor y Occidente*, pp. 227-231.

tortuoso éste, lleno de obstáculos –la mujer, el amor y el dinero–, como se verá en breve.

B) TIEMPO/ESPACIO

Tiempo y espacio son elementos ineludibles e inseparables en el relato; para establecer esta relación inherente, Mijail Bajtin creó el término *cronotopo* que, según su definición, es “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura”.²²

Pese a que algunas veces el tiempo y el espacio no están descritos dentro de la narración, esto es que no se indica el entorno ni se da un parámetro temporal que seguir, lo cual haría parecer que se prescinde de estas unidades, la verdad es que siempre están presentes, como lo indica Murguía Zatarain para el tiempo: “La manipulación que se puede ejercer sobre la cronología, intentando negarla u ocultarla, no es igual a la ausencia de una dimensión temporal en la narración, pues de faltar el tiempo, faltaría la propia narración”.²³ Para el espacio nos dice:

La espacialidad en el tiempo no se constituye como la recreación del escenario –paisaje, lugares específicos, objetos a la mano– donde ciertos personajes se incrustarían o moverían. El espacio no es un lugar meramente descrito; es todo el horizonte donde el sujeto es y está, desde donde habla y se construye. Esto no quiere decir que se omitan totalmente las descripciones de lugares; el asunto es que se presentan siempre en relación con alguien, con el personaje; no son ‘objetivas’ no emanan de un narrador omnisciente que morosamente se detenga a describir, sino que siempre se construyen a partir de la conciencia o de la necesidad de movilidad y de acción del personaje.²⁴

En el caso de las relaciones espacio-temporales contenidas en las narraciones de Couto, éste parece dividir las en dos de acuerdo con sus intereses: a) espacio-tiempo artístico/interior, y b) espacio-tiempo exterior/burgués, en el que cabe lo material y lo

²² Mijail BAJTÍN, *Teoría y estética de la novela...*, p. 237.

²³ M. E. MUNGUÍA ZATARAIN, “Tiempo y espacio”, en *op. cit.*, p. 93.

²⁴ *Ibidem*, p. 97.

femenino que parecen estar íntimamente relacionados en su poética. La diferencia fundamental entre el espacio-tiempo del artista y el del burgués es que este último “experimentó el mundo espacialmente como la exploración racional de la naturaleza, y temporalmente como el aplazamiento consciente del deseo”;²⁵ mientras que el primero fue visto como un seguidor de pulsiones íntimas y subjetivas en todos los rubros. En este sentido, Couto siempre le da primacía al aspecto artístico-interior para alcanzar la experiencia estética, y lo contrapone al exterior-burgués con el fin de marcar con claridad dónde y cuándo ocurre dicha experiencia, como se verá en los ejemplos narrativos coutianos.

3.3. PRIMERA ÉPOCA CUENTÍSTICA (1893-1896)

Sorprende la corta edad a la que Bernardo Couto Castillo inició su carrera de escritor, pues para 1893 contaba tan sólo con catorce años y ya presentaba su primer relato en un periódico.²⁶ A través de los testimonios de sus contemporáneos sabemos que fue también un precoz lector de literatura europea e inglesa de la época, lo cual contribuyó a su temprana actividad creativa.

Así, el joven Couto publicó durante los meses de junio a agosto de 1893 en el *Diario del Hogar*, y de septiembre de ese año hasta febrero de 1894 colaboró, con dieciocho textos, en *El Partido Liberal*. Después de aproximadamente dos años de ausencia debido a un viaje que realizó por Europa –del que no se tiene mayor noticia que una carta dirigida a Alberto Leduc y referencias entrecortadas en las memorias de otros modernistas–, el autor volvió a México y continuó escribiendo: el primer trabajo del que tengo noticia por esas fechas es “La canción del ajenjo” que apareció en la *Revista Azul* en mayo de 1896, asimismo, para dicha publicación escribió otros dos

²⁵ Donald M. LOWE, “La sociedad burguesa”, en *Historia de la percepción burguesa*, p. 44.

²⁶ El primer relato que conozco es “La vida de un artista”, el cual apareció el 22 de junio de 1893 en el *Diario del Hogar*.

textos. Más tarde aparecieron otros de sus relatos en *El Nacional* alrededor de los meses de julio y mayo; y en *El Mundo* durante septiembre.²⁷

Por razones de espacio, y sobre todo de intereses, sólo tomaré textos del *Diario del Hogar* de 1893, con el objetivo de analizar cómo se introduce el joven autor en el mundo de la literatura, pero sobre todo de la creación; anhelo así, desentrañar el proceso de búsqueda no sólo de su propia poética –a través de sus experimentos creativos en el periódico–, sino de sí mismo, desligándolo de la leyenda negra que se ha tejido a su alrededor. No me interesa justificar o criticar su vida, más bien pretendo lograr una visión de qué deseaba hacer y de quién quería ser realmente como escritor.

3.3.1. “ENTRE EL ARTE Y EL AMOR”²⁸

El primer cuento que examinaré se titula “Entre el arte y el amor”; en él se cuenta la historia de un joven pintor llamado Gustavo, que no se conforma con estudiar en la

²⁷ Aquí hago un breve resumen de la cantidad aproximada de cuentos aparecidos por publicación; nueve textos en el *Diario del Hogar*: “La vida de un artista”, en *Diario del Hogar*, año XII, núm.240 (22 de junio de 1893), p. 2; “Semblanzas artísticas. Los dos colaboradores”, en *Diario del Hogar*, año XII, núm.246 (29 de junio de 1893), p. 1; “Semblanzas artísticas. El último pincel”, en *Diario del Hogar*, año XII, núm.252 (6 de julio de 1893), p. 2; “Semblanzas artísticas. Entre el arte y el amor”, en *Diario del Hogar*, año XII, núm.258 (13 de julio de 1893), p. 2; “Semblanzas artísticas. El final de un bohemio”, en *Diario del Hogar*, año XII, núm.270 (27 de julio de 1893), p. 1; “Semblanzas artísticas. El ideal”, en *Diario del Hogar*, año XII, núm.276 (3 de agosto de 1893), p. 2; “Semblanzas artísticas. Eduardo”, en *Diario del Hogar*, año XII, núm.282 (10 de agosto de 1893), p. 1; y, “Cuentos del jueves. ¡Patria!”, en *Diario del Hogar*, año XII, núm.288 (17 de agosto de 1893), p. 2. Dieciocho en *El Partido Liberal*, tres en la *Revista Azul*: “Poemas locos. La canción del ajenjo”, en *Revista Azul*, t. V, núm. 5 (31 de mayo de 1896), pp. 77-78; “De los ‘Mosaicos’. Las madonas artificiales”, en *Revista Azul*, t. V, núm. 18 (30 de agosto de 1896), pp. 280-282; y, “Cleopatra”, en *Revista Azul*, t. V, núm. 22 (27 de septiembre de 1896), pp.345-346. Tres en *El Nacional*: “De ‘Los Mosaicos’. Horas de fiebre”, en *El Nacional*, t. XIX, año XIX, núm. 39 (14 de agosto de 1896), p. 1; “De ‘Los Mosaicos’. Un aprensivo”, en *El Nacional*, t. XIX, año XIX, núm. 45 (22 de agosto de 1896), p. 1; “De ‘Los Mosaicos’. Día brumoso (Monólogo de Triste)”, en *El Nacional*, t. XIX, año XIX, núm. 57 (5 de septiembre de 1896), p. 1. Y dos más en *El Mundo*: “Un retrato (De los ‘Mosaicos’)", en *El Mundo*, t. II, núm. 12 (20 de septiembre de 1896), p. 183; y “Poemas locos. La canción del ajenjo”, en *El Mundo*, t. II, núm. 13, (27 de septiembre de 1896) p. 199. Correspondiente a esta misma publicación durante el año de 1896 conozco también tres colaboraciones más, pero no las incluyo, pues estos textos pertenecieron, más tarde, a *Asfódelos*. Los textos son los siguientes:

²⁸ B. COUTO CASTILLO, “Semblanzas artísticas. Entre el arte y el amor”, en *Diario del Hogar*, año XII, núm. 258 (13 de julio de 1893), p. 2. Este relato forma parte de una serie llamada “Semblanzas artísticas” publicada por el autor entre el 22 de junio y el 17 de agosto de 1893. Agradezco a la maestra Ana Laura Zavala Díaz por acercarme a estos materiales. La ubicación del cuento sólo aparecerá en la primera nota, así cada cita que se haga posteriormente corresponderá a la página indicada en ella. Por la dificultad que representa tener acceso a estos materiales, debido a la falta de una edición crítica, los cuentos a trabajar se rescatarán en los anexos de la presente tesis de manera íntegra.

Escuela de Bellas Artes, por lo que decide viajar a Roma, de donde regresa hecho “todo un artista”. Su vida transcurre en su taller hasta que conoce a una mujer quien lo llevará a la perdición representada por el mundo burgués. En este relato ya comienzan a perfilarse las particularidades de la poética de Couto: Gustavo es privado de su goce estético por una mujer, significativamente llamada Margarita, como la protagonista del *Fausto* de Goethe.

El personaje principal de “Entre el arte y el amor” corresponde a la figura del héroe melancólico: “él correctamente vestido, con su cazadora de peluche negro, su melena en bucles cayendo sobre sus anchos hombros, su corbata papillón, y la pipa en los labios, tendido a lo largo de un diván, y apurando sendas tazas de café”. Dedicado a su obra en cuerpo y alma, este pintor aparece como el “ideal” del artista que vive de sus creaciones, pues “sus cuadros se vendían bien”; lo anterior, es posible gracias al espacio íntimo en el que se desarrolla: su taller. Al salir de aquel entorno se ve expuesto a la influencia de figuras externas: “por entonces, en un salón conoció una joven”.²⁹ Con ello, el héroe creado por Bernardo Couto deja el camino de su iniciación estética para tomar uno muy diferente: el del filisteo,³⁰ es decir, se dirige hacia la vida burguesa al tener su primer encuentro con su contraparte femenina. Este héroe se desencanta ante la presencia femenina que ya no es más una criatura dócil, pero, al mismo tiempo se siente atraído por ella en su forma de *femme fatale*; esto conducirá al artista a una conclusión mortal para el arte, pero productiva para el mundo mercantilista.

²⁹ Quien narra la historia es un amigo suyo quien ya había presenciado el trágico final de otro compañero poeta, Alfonso –protagonista del primer trabajo que Couto envió al *Diario del Hogar* bajo el título de “La vida de un artista”, el personaje muere poco antes de llegar a la fama–, lo cual predispone al lector que conoce esta serie de cuentos, a un final trágico (B. COUTO CASTILLO, “La vida de un artista”, en *Diario del Hogar*, año XII, núm. 240, 22 de junio de 1893, p. 2).

³⁰ Durante el romanticismo los poetas usaron el término filisteo en contraposición con el de revolucionario, donde el primero representa al burgués y el segundo al artista; el filisteísmo se puede definir como “una forma típica de la hipocresía de la clase media”. Este sujeto fue “definido principalmente por su pertenencia a una clase, siendo todas sus actitudes intelectuales un mero disfraz de los intereses prácticos y las preocupaciones sociales” (Matei CALINESCU, “La idea de modernidad”, en *Cinco caras de la modernidad...*, pp. 52-53).

Margarita, la mujer amada por Gustavo, no será más que su perdición debido a que no puede poseerla por carecer de una profesión seria; por ello, para lograr su objetivo amoroso, este héroe tendrá que renunciar al fin estético:³¹ “se había dirigido al padre de Margarita, y le había contestado que el arte no daba para las necesidades de su hija, y que si se hallaba dispuesto a abandonarlo obtendría su mano”.

Para curarlo de su mal de amores, los amigos alejan a Gustavo del objeto deseado, con lo que éste consigue una tranquilidad temporal, pues, de nuevo, la mujer invadirá aquel espacio idílico para conducir al artista a la fosa:

La puerta de la casa que se hallaba al lado de la suya se abrió, y apareció Margarita [...]. Gustavo dejó de pintar y la miraba temblando, como se mira el peligro que se acerca; comprendió que iba a caer, que no iba a resistir y que el amor triunfaría del arte.

[...]

Gustavo no pudo contenerse ante la mirada suplicante de la joven que veía triste la pintura. ¡Era ella quien le arrebatava el ser amado! Él lo comprendió. Soy tuyo, nada más que tuyo exclamó...

Las exigencias económicas del personaje femenino serán atendidas por el artista para conseguir su amor. En el espíritu de la época este sentimiento se concebía como un nulificador de la razón, y la mujer era el instrumento a través del cual entraba en función: ella se convertía en el medio para inocular al artista de esta especie de locura filistea. Ahora bien, paradójicamente, para el burgués la sinrazón del personaje principal radicaba en su dedicación al quehacer artístico, mientras que la razón descansaba en la productividad económica. Schopenhauer definió tal situación al afirmar que:

Preciso ha sido que el entendimiento del hombre se oscureciese por el amor para llamar bello a ese sexo de corta estatura, estrechos hombros, anchas caderas y

³¹ Esta idea ya había sido usada por Couto en una narración anterior, donde el artista expone su concepción sobre la mujer: “Entendedlo de una vez por todas, mi más terrible, mi único enemigo, es la mujer! Cuántos compañeros míos de gran talento han muerto sin hacer nada que valiese la pena! Y todo porque una de ellas se apoderaba de él, y comprendiendo, que siempre amaría su arte, le mataban, le ahogaban (digámoslo así), el talento creador, dejando únicamente el hombre, del cual se apoderaban por completo” (B. COUTO CASTILLO, “Semblanzas artísticas. El último pincel”, en *Diario del Hogar*, t. XII, núm. 252, 6 de julio de 1893, p. 2).

piernas cortas. Toda su belleza reside en el instinto del amor que nos empuja a ellas. En vez de llamarle bello, hubiera sido más justo llamarle *inestético*.³²

En este caso, el protagonista sería desalojado de su mundo interior y despojado de toda espiritualidad gracias a Margarita, quien al final tampoco le permitiría negociar y acumular capital con su arte, lo cual eliminaría para él toda posibilidad de alcanzar la felicidad en algunos de estos dos mundos.

El alejarse de la vida estética por una fémica provoca en cualquier artista la condenación a vivir como un “genio castrado”, como lo llama Bornay,³³ pues la mujer ya no representa a la musa inspiradora sino al “ser fatal que atrae, persuade y, finalmente, empuja al abismo, que es el sexo, pero también la muerte”.³⁴ En suma, a pesar de tener un trabajo y una solvencia económica, la realización social y espiritual le es negada a aquellos dominados por la cruel Eva: “trabajaba no sé que especulación financiera y poseía riquezas; sin embargo no era feliz, padecía la nostalgia del arte y se lamentaba tristemente”. La vida física no tiene sentido si se posee un alma muerta: “la vida no existe en su corazón, la enterró con el arte que yace muerto, y muerto para siempre”.

La condición existencial del protagonista se acentúa por el planteamiento de las relaciones espacio-temporales en el relato que, como señalé, hacen evidente la posición del héroe respecto de su entorno tanto interior/artístico, como exterior/burgués.³⁵ Los hechos son narrados desde el pasado por un amigo de Gustavo, lo que le da veracidad a la historia, ya que es la mirada de otro poeta la que observa –“lo conocí hace muchos años”–, y nos da a conocer el proceder del pintor. Como se puede recordar, el lugar

³² A. SCHOPENHAUER, *El Amor, las mujeres y la muerte*, p. 57.

³³ Cf. E. BORNAY, *op. cit.*, pp. 377-380. Vid. también J. R. CHAVES, *op. cit.*, pp. 124-128.

³⁴ E. BORNAY, *ibidem*, p. 368.

³⁵ A partir de este apartado y en el análisis de los demás cuentos haré uso, no sólo de los conceptos espacio-temporales mencionados en cada uno de ellos, sino también de lo ya tratado al principio de esta tesis (“2.1 TIEMPO Y ESPACIO DEL MODERNISMO”).

donde transcurre su vida creativa es su taller: “se hallaba lujosamente puesto, grandes armaduras decoraban la entrada, en las paredes se hallaban toda clase de armas”. Tal descripción cumple con las características del espacio literario que según María Teresa Zubiaurre, es “dotado de un fuerte contenido semántico, [y que] habla indirectamente de los personajes y contribuye metonímicamente a su definición [...]. El espacio, pues, rara vez añade información nueva. Con frecuencia, su misión es claramente enfática”.³⁶ Así, en el relato coutiano se iguala totalmente el espacio interno del artista con el taller, que es el lugar donde vive el arte; al salir de esa interioridad, a través de un salón, que sería el equivalente al espacio público/colectivo, su ser es profanado por una mujer. Tras este encuentro desafortunado, sus amigos lo envían al campo donde retoma la pintura y renace como ser estético:

Diariamente trabajaba seis horas y parecía que había olvidado su amor, en las mañanas se embarcaba en una pequeña lancha que había comprado, llevaba su obra, un pequeño caballete de armarse, y atracando cerca del bosque pintaba alegremente. En la tarde permanecía en su taller: muchas noches, cuando la luna nos enviaba sus pálidos rayos, salíamos y tendidos sobre el césped, escuchábamos las suaves ondulaciones de la corriente al deslizarse, y los cánticos de los pajarillos.

El campo se vuelve en este texto de Couto un *locus amoenus*:³⁷ un lugar idílico y primigenio en el que la vida del hombre es completa y permanece en perfecto balance; en otras palabras, un espacio al cual se regresa para renovar el equilibrio perdido. Aun cuando en aquel sitio parecía no transcurrir el tiempo, con el cambio de las estaciones, del invierno a la primavera, los instintos dormidos del personaje se despiertan por el entorno; la noche cae y con ella se abren un sinfín de posibilidades, ya no es el reino solar y masculino, sino lunar y, por tanto, femenino:³⁸

³⁶ María Teresa ZUBIAURRE, *El espacio en la novela realista...*, p. 22.

³⁷ El *locus amoenus* es una construcción espacial que se remonta a la cultura grecorromana, también llamada la Edad de Oro, que corresponde a aquella en la que el hombre se encontraba en armonía con la naturaleza (cf. Demetrio ESTÉBANEZ CALDERÓN, *Diccionario de términos literarios*, p. 638).

³⁸ En la tradición de las religiones antiguas y los mitos se daba esta correspondencia donde lo lunar era femenino y lo solar masculino (cf. M. ELIADE, “Capítulo IV. Apuntes sobre el simbolismo de las conchas”, en *Imágenes y símbolos...*, pp. 137-163).

Cuando al caer la tarde, el sol va descendiendo lentamente, y la púrpura del cielo, las argentinas nubes son envueltas por una negra gaza, sobre la conciencia del hombre, se desparraman pálidos tintes, la melancolía se apodera de él, haciéndole pensar inevitablemente en ese “más allá”, en ese infinito tras la copa de vapores se oculta; los pájaros que alegres saltan de rama en rama; suspenden sus cantos, y parece que arrebatados contemplan el grandioso espectáculo, del astro rey que cae de su trono para al día siguiente elevarse con la misma imponente majestad; el campesino, de costumbres más puras, ante ese sublime espectáculo, cuando vuelve del trabajo, con los utensilios de labranza en la mano, se reconcentra en el pensamiento de la divinidad, y brotan de su pecho estrofas viriles y místicas, sencillas y patéticas como el canto del ruiseñor, brota el ángelus...

Gustavo contemplaba ese espectáculo al que se hallaba habituado, con más melancolía que de costumbre, a su mente había vuelto el recuerdo de la joven amada, y soñaba en la dicha del hogar. La puerta de la casa que se hallaba al lado de la suya se abrió, y apareció Margarita [...].

Una vez más su espacio íntimo es profanado; en esta ocasión el puente es una puerta por la que se introduce la vampírica Margarita (no por su aspecto, sino por el sentimiento estético que extrae del artista). El lugar que una vez habitara el arte se convierte en *locus* familiar y amoroso, del que sólo se evade caminando “constantemente en el campo” o contemplando una obra de arte “largo rato”; sin embargo, la repetición de esas acciones no es lo suficientemente profunda como para llenar el vacío que dejara en el protagonista el arte, ahora “muerto para siempre”.

La separación que hizo Bernardo Couto, y en general los autores decimonónicos de fin de siglo, entre el mundo interior y el exterior muestra con claridad su posición en contra del orden burgués;³⁹ es incluso, una respuesta ante “la imposibilidad de reconciliar el ideal estético que rige la creación con el mundo circundante, [... lo que da como resultado...] una visión conflictiva, visión que, a la postre, intenta equilibrarse en las armonías y en la pureza del arte. Tal actitud conduce con frecuencia, a la evasión contemplativa”.⁴⁰ En síntesis, Couto reflejó en este cuento la crisis por la que pasó el artista en la era moderna, cuando se sintió condenado por el capitalismo que supeditaba

³⁹ Cf. K. MEYER-MINNEBANN, *La novela hispanoamericana de fin de siglo*, pp. 61-64.

⁴⁰ Antonio MUÑOZ, “Notas sobre los rasgos formales del cuento modernista”, en Pupo Walter director, *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, pp. 56-57.

su arte, o en el peor de los casos no se interesaba en él. Con esto, también habló sobre la perspectiva complementaria, en la que el poeta se escindió por voluntad propia de lo comercial en la búsqueda de un fin más estético, el del “arte por el arte”.⁴¹

3.3.2. “EL IDEAL”⁴²

El ideal fue uno de los temas predilectos de la literatura moderna; es un término proveniente del idealismo filosófico, que se retomó durante el romanticismo sobre todo en Francia. Dicha noción se adaptó al arte a través de la imagen del hombre que se dedicaba a su obra en cuerpo y alma, que vivía de ella y de ella extraía toda su felicidad; así mismo se utilizó para denotar a aquella obra totalmente acabada, que lograba mover las fibras sentimentales de quien la contemplaba con cualquiera de los sentidos: el ideal estético.⁴³ Este último sentido será la que interesa en la siguiente interpretación crítica.

Couto Castillo desarrolló su propia versión de la aventura hacia el ideal estético, emprendida por el artista en su relato homónimo. En ella se relata la vida de Luis, un músico en la búsqueda de la obra perfecta, de una pieza que supere a aquella creada por el mejor músico de todos los tiempos; empero, ante la imposibilidad de lograr este objetivo, el personaje tendrá un final trágico.

En este cuento el amor femenino no es un obstáculo en la vida del músico: “las muchachas del pueblo desde que él se instaló ahí, se hallaban enamoradas, pero jamás lograron arrancarle una mirada”; la única mujer digna de él fue precisamente un ideal inalcanzable, un recuerdo de infancia, apenas una imagen del enamoramiento, algo más platónico que carnal; por ello, nunca aparece como personaje en la historia:

Una vez en su vida había amado a una mujer, siendo muy niño, a la edad en que el Dante se enamoró de Beatriz, en la que Byron forjó su pasión por María Duff [...],

⁴¹ Vid. “1. 2 EL MODERNISMO” y “B) ESPACIO/TIEMPO”, en el presente análisis.

⁴² B. COUTO CASTILLO, “Semblanzas artísticas. El ideal”, en *Diario del Hogar*, año XII, núm. 276 (3 de agosto de 1893), p. 2.

⁴³ Cf. W. BENJAMIN, “II. El «flâneur»”, en *Poesía y capitalismo...*, pp. 49-83.

su amor fue para él sublime arte musical, su culto, su admiración para los genios, para Beethoven que era a quien prefería, para Chopin, para Haiden, para Bellini.

Este héroe melancólico tiene todo para triunfar en el mundo estético: ⁴⁴ practica el arte más noble de todos, la música, gracias a la cual comunica sensaciones y deseos.⁴⁵

Nuevamente el narrador del texto es un espectador, un amigo del artista, quien nos deja conocer las mociones que desencadenó en él una de las interpretaciones de Luis; ésta permaneció indeleble en su alma, gracias a la perfección de la música y a la pieza creada por el joven músico:

Una vez lo he oído, creo que jamás lo olvidaré, no bien las primeras notas vibraron; sentí una gran conmoción; mi corazón latió con gran violencia, y momentos después las lágrimas corrían por mis mejillas, sentía un gran peso sobre mi pecho, una cruel angustia; espesaba aquella sublime música el lamento de un ángel, el gemir de una tierna virgen.

Todo a su alrededor estaba envuelto en la armonía de los sentidos: veía su entorno, oía los sonidos de la naturaleza, sentía el viento a su alrededor, olía y cataba los aromas de la noche:

La escena era lo más propio para conmover, la luna nos enviaba sus rayos, los ruiseñores cantaban a nuestro lado, y los árboles eran dulcemente mecidos por el viento [...].
[...], las flores nos comunicaban sus suaves, sus embriagadores perfumes, el ambiente fresco y perfumado de la noche nos rodeaba, a cada momento escuchábamos el chasquido que en el agua producían los cisnes, todo este encanto de la naturaleza mezclado con la profunda melancolía que el instrumento esparcía, tenía suspensos los ánimos de cuantos ahí nos encontrábamos no existíamos en ese momento sino para escuchar, para gemir.

⁴⁴ El narrador describe en estos términos al protagonista: “Luis era un bello mozo, de una palidez marmórea, de una mirada dulce, fascinadora e irresistible, de una sonrisa profundamente amarga, parecía sufrir mucho y así era, su amargura aumentaba diariamente”.

⁴⁵ Al hablar sobre la música Schopenhauer decía que “en ella no encontramos la imitación o reproducción de una Idea de la esencia del mundo; pero es un arte tan grande y admirable, obra tan poderosamente sobre el espíritu del hombre, repercute en él de manera tan potente y magnífica, que puede ser comparada a una lengua universal, cuya claridad y elocuencia superan en el mundo a todos los idiomas de la tierra”, por tanto su influencia estética en el entorno es mayor, y debido a ello, posiblemente, fue el arte predilecto por los escritores decimonónicos para detonar sensaciones en sus personajes (A. SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y representación*, p. 203).

Empero, el deseo vehemente de Luis por conseguir que su obra fuera superior a la de los grandes músicos acrecienta la amargura de su alma, pues nunca se siente a su altura; su infelicidad no llega en forma de tentación carnal, es su propio ideal el que destruirá su genio: “Tenía elementos con los cuales podía ser feliz, amado de todas las mujeres, con riquezas, con nombre, pues era conocido, y sin embargo, su vida no podía ser más amarga, perseguido por la fatal idea de sobreponer su nombre al de los primeros genios”.

Tener los elementos para ser dichoso en el mundo exterior no es suficiente para el artista, que vive de lo que produce en el interior, y ahí es donde radica la mayor tragedia para este personaje. En el relato anterior, para Gustavo el arte muere por la pérdida de su sensibilidad; por el contrario, el caso de Luis es un ejemplo de lo que puede lograr el artista dedicado a su obra, pero, también, de la dificultad de llevar a cabo tal empresa y de cómo, quizá, sólo se alcanza la perfección artística al contraponerse al tiempo-espacio burgués, pues al perder su complementario se vuelve un hecho absoluto. Si lo explicamos en términos de Schopenhauer, la creación del artista de su propia representación de la voluntad (o realidad) a través de medios que se escinden de la razón, lo llevan a desaparecer como ente propio y a interpretar como genio:

La genialidad es la facultad de conducirse como un contemplador, de perderse en la intuición y de emancipar el conocimiento, que originariamente está al servicio de la voluntad, de esta servidumbre, perdiendo de vista sus fines egoístas, así como la propia persona, para convertirse en sujeto puro del conocimiento, en visión transparente del mundo, y esto no de una manera momentánea, sino por tanto tiempo y tan reflexivamente como sea necesario para reproducir el objeto contemplado por un arte superior, para “fijar en pensamientos eternos lo que se mueve vacilante en forma de fenómeno fugitivo.”⁴⁶

Al final Luis logra su consumación estética:

⁴⁶ A. SCHOPENHAUER, *op. cit.*, p. 153.

Esa noche fue la última que el patético lamento, que la sublime inspiración se dejó oír, fue un destello del genio que próximo a morir esparció sus últimos arranques que fueron magistrales, fue como un ave herida que antes de caer describe una parábola, así el genio, antes de morir tendió su vuelo hacia la gloria.

Para lograr esa iniciación estética el personaje cumple con el itinerario descrito por el filósofo alemán: sale de todo orden, pierde la razón y ya no es capaz de comunicarse con la “realidad”:

Luis se había puesto a tocar una melodía de Beethoven, y su idea dominante le hizo gemir, expresó su dolor en la partitura, y fue tan grande, tan intenso que la razón abandonó para siempre su cerebro, fue un supremo esfuerzo que le causó la muerte intelectual, y era bien triste ver a ese genio tendido constantemente, desde ese día, en el césped, sin que quedara de su antiguo talento el más leve rastro, el ideal destruyó al artista.

Como he señalado, quien enuncia el discurso es un amigo del protagonista y a su vez testigo de su pasado; este personaje cobra importancia debido a que:

[...] cumple la función de ser el resguardo del recuerdo, de transmitirlo para asegurar su sobrevivencia, no porque sea depositario de un hecho memorable en sí mismo, sino por la capacidad que tiene para suscitar sentido en este otro lado del puente: en el acto de refiguración en tanto acto que restituye la narración al ‘tiempo del obrar y del padecer’.⁴⁷

Escuchar a Luis en una ocasión se vuelve un acontecimiento imperecedero en la memoria del narrador, y es ahí cuando surge el *cronotopo* artístico, en el cual:

[...] tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo.⁴⁸

Sólo sabemos que los sucesos son del pasado, pero el espacio figura frente a nosotros como si todo sucediese de nuevo; es a través del narrador que podemos tener conciencia del tiempo, aunque sea del interior. La escena descrita como “lo más propio

⁴⁷ M. E. MUNGUÍA ZATARAÍN, “II. Composición artística del cuento”, en *op. cit.*, p. 110.

⁴⁸ M. BAJTÍN, *op. cit.*, pp. 237-238.

para conmover” se ubica en “un pequeño pabellón” de un “bello y poético pueblecillo ***, situado a las afueras de la capital”; es decir, en un lugar lejano de la influencia del *cronotopo* burgués.⁴⁹

A diferencia del relato anterior, en esta historia Luis vive en ese *locus amoenus* interior, de hecho su estadía en el “mundo real” transcurre en una perfecta esfera estética llena de sensaciones. No conforme con estar inmerso en su intimidad, el protagonista parece tener un afán licantrópico internándose más y más en sí mismo, ya que parece preferir las noches para sus interpretaciones, mientras “la luna nos enviaba su palidez”. Y por fin, es en una de esas noches, como si fuera la culminación de todas ellas, cuando da su último concierto: “una noche los vecinos escucharon los más desgarradores lamentos, los sollozos más profundos, momentos después se sorprendían al escuchar el concierto más bello y a la vez el más triste que hasta entonces habían oído”, después del cual reinará un “silencio funeral” en su mansión.

Como puede observarse, a este músico no lo mata nadie; en realidad lo único que influye en su destino es esa comparación obsesiva de sus partituras con las de otros autores, que lo hacen olvidarse de sí mismo, de lo que como individuo puede crear y de lo que como héroe melancólico había alcanzado por medio de una larga iniciación: el ideal, al generar en los otros y, sobre todo en él, la experiencia estética a través del arte.

Me parece que aquí Couto concibe al artista consagrado como un ser inmortal, justificando de esta forma que las nuevas generaciones sigan el camino de los creadores de antaño, quienes, gracias a sus grandes obras, se habían convertido ya en universales del arte. Así mismo, el autor propone que no es deber del nuevo poeta emular todo cuanto hicieron sus antecesores, sino tan sólo tomar de ellos lo que le fuera útil, pero

⁴⁹ El tiempo-espacio burgués equivale al exterior, como ya he dicho; es el mundo moderno al que el artista se tiene que enfrentar, donde lo que cuenta es el capital y lo productivo que se pueda hacer en el menor tiempo posible (*Vid.* “I. LA MODERNIDAD” en el presente estudio).

nunca como un imitador, pues jamás tendría éxito y viviría siempre a la sombra de los grandes maestros.

Quizá este final sea muy trágico para un artista, porque de cierto modo podría disuadirlo de intentar cualquier empresa para llegar al ideal; seguro que será aún más dramático para alguien que vive en el mundo burgués, puesto que no entiende cómo funciona el *cronotopo* íntimo, y verá lo sucedido como una consecuencia lógica para aquel que transgrede el orbe de lo monetario. Para mí el final es la afirmación de cómo el ideal impulsa y deja fuera al artista de toda voluntad o regla social, en la nada, pero a la vez en el todo estético. Ahora bien, el problema de Luis es que no se percata de su éxito debido a que está enfocado en la continua comparación, por ello no se da cuenta de que ésa es la solución al caos y el retorno a la armonía perdida en la era modernizadora. Tal vez, por esta razón los poetas tomaron como héroes modernos a quienes habían sido aislados por su profesión, condición social, estado mental o físico; personas que tampoco pertenecían al mundo burgués y compartían con el artista su marginal forma de vida; allí estarían los criminales, las prostitutas y los locos al estilo de Baudelaire, por ejemplo.⁵⁰

3.3.3. “EDUARDO”⁵¹

En este último relato a estudiar de la selección se nos plantea que las mujeres no son el único medio de corrupción del artista, también está el dinero. Aquí se narra la historia de un joven rico que desea componer una obra maestra, pero antes de lograrlo despilfarra su dinero y pierde sus bienes, sin terminar totalmente su proyecto estético; así, es condenado a entrar al mercado laboral para sobrevivir, y haciendo de la música

⁵⁰ Vid. “2.1 TIEMPO Y ESPACIO DEL MODERNISMO”, en el Capítulo I del presente análisis.

⁵¹ B. COUTO CASTILLO, “Semblanzas artísticas. Eduardo”, en *Diario del Hogar*, t. XII, núm. 282 (10 de agosto de 1893), p. 2.

su instrumento de trabajo. Finalmente, cuando intenta recuperar su vida artística ya es demasiado tarde: el artista ha muerto en él, se ha convertido en un filisteo.

Eduardo, “compositor músico”, goza (al igual que Luis) de lo necesario para ser un gran artista, pero también tiene grandes defectos que le impedirán alcanzar su iniciación estética: “tenía gran talento sólo que descuidaba su arte, por entregarse a su manía de coleccionador, era rico y no se preocupaba por el dinero, así es que no trabajaba, tenía el proyecto de hacer una gran obra, pero nunca empezaba, dejándola siempre para más tarde”.

Este héroe “melancólico” se conforma con tener la apariencia de esteta al disfrutar de una gran colección de pinturas, esculturas y “objetos de arte”, en general. Para su mala fortuna en el mercado todo tiene un precio, él no lo prevee y termina por llenarse de deudas: “se llegó un día en que sus acreedores se trasladaron tranquilamente a su casa de campo acompañados de unos agentes de la justicia y comenzaron a descolgar cuadros, sin hacer el menor caso de Eduardo que no podía impedirlo”.

Al parecer este personaje cree que con adquirir las características de un artista poseerá su vida y su talento; no entiende cómo funciona la sensibilidad estética, pero tampoco aprende el modo de actuar en el mundo mercantil: sólo utiliza el dinero para lo que es, para gastarlo, y no lo acumula como buen burgués. Logra crear una obra de arte, sin embargo, eso no impacta como debería su vida; las consecuencias de sus actos, artísticos y monetarios, aparecen sin que las perciba:

Al poco tiempo se consoló de la pérdida de sus pinturas, y se dedicó nuevamente a gastar viajando, sólo que como ya no poseía sino unas fincas y sus objetos de arte que se hallaban muy lejos de carecer de valor, comenzó a echarse deudas viviendo a lo grande, y trabajando en la música muy rara vez; había comenzado su ópera y salió una obra maestra, se conformó con eso, y no trabajó en mucho tiempo.

Al cabo de tres años se hallaba completamente arruinado, una mañana se trasladó a su casa de campo, única que le quedaba, y tuvo que entregarla por completo a sus acreedores.

Eduardo únicamente recurre al arte cuando queda desamparado, desposeído de sus propiedades y riquezas: “se halló [...] propietario únicamente de su ropa y unas monedas en el bolsillo, entonces pensó en el arte”. Para entretener sus deseos voltea de nuevo la vista hacia la música como posibilidad lúdica gratuita, pero su imperiosa necesidad de capital lo disuade y termina incorporándose a las filas de los “productores” de arte:

Dedicóse a trabajos pequeños, piezas de un valor artístico nulo, y con las cuales en lugar de progresar retrocedía puesto que le embotaban el gusto.

Cada tres días presentaba a una casa editorial un nuevo trabajo, recogía una escasa retribución que al momento gastaba, pues no podía prescindir de sus antiguos hábitos, aunque fuese en menor escala, a consecuencia de esto tenía que hacer un nuevo trabajo, que hacía sin pensar, únicamente por salir del paso, por ganar algo, sin preocuparse en lo más mínimo de su reputación artística, de la que antes era tan delicado.

Su alegría y su buen humor no acababan por esto, muy al contrario, le parecía muy graciosa su posición y se divertía de ella, heme aquí convertido –decía– en fabricante de vals, y mazurcas, yo que me decía todo un artista que no trabajaba por temor de ultrajar al arte; en efecto, no era otra cosa que un mal fabricante de música.

Su iniciación, que pudo ser en un principio estética, termina siendo burguesa como en el caso de Gustavo, personaje del primer cuento examinado; empero, el primero entra en ese espíritu mercantilista con un objetivo específico: ganar dinero para “adquirir” a la mujer amada. Por el contrario, el propósito de Eduardo es el dinero mismo; su tendencia a vivir en la apariencia lo condena a no escapar de ella a través del arte, deviniendo, así, en un traidor entre los artistas y entre los burgueses, pues, también, resulta un advenedizo entre los acumuladores de capital. Cuando por fin se le paga bien por una zarzuela, no la termina a tiempo, por lo que es encarcelado y obligado a concluir la obra musical, la cual es un completo desastre por el nulo empeño que puso en ella.

En el momento en que llega a sus oídos que no se le considera más un artista, decide continuar la ópera que había iniciado tiempo atrás, tras lograr una cierta

estabilidad, pues “heredó una modesta renta”; tal es su propósito en ese momento, pero su problema radica en que se alejó demasiado tiempo de la senda estética: “no podía hacer nada grande, no tenía gusto, careciendo por completo de sentimiento, todas sus antiguas dotes habían muerto”. Eduardo hace objeto de sus reproches a la necesidad, pues por ella había desperdiciado su inspiración: trabajar a destajo como obrero mató al artista en él. Al final el mismo narrador nos da su visión respecto a esta tragedia, que no era exclusiva de Eduardo:

¡Es verdad, cuántos talentos mueren embotados por la terrible e imperiosa necesidad, cuántos de esos seres que se llaman artistas, que debían habitar un mundo poblado únicamente por perfumes y flores, por objetos bellos y sublimes, que no debían estar sometidos a la realidad de esa monótona existencia, mueren careciendo de su sentimiento artístico, la mayor parte de las veces subsiste el hombre ¡ay! Pero desgraciadamente el artista muere, y muere de una manera terrible, abandonado por aquello que ha sido su sueño, la savia de su vida, por aquello para lo que ha vivido, subsiste como un rey destronado, ¡oh! ¡Y es triste, muy triste, descender de ese trono, del trono del arte!

Ahora bien, los espacios descritos en el relato son pocos y, sin embargo, se convierten en ricas fuentes de información sobre el artista; la riqueza en la que vive el personaje es innegable y el espacio en que se mueve no sólo es estético en sí mismo, sino que también está compuesto de elementos perfectos para crear arte:

Era deliciosa esa mansión, reinaba en ella una tranquilidad, un bienestar inexplicable, el silencio, únicamente interrumpido por los árboles que el viento mecía, por el gorjeo de los pajarillos, o el chisporroteo que con sus blancas alas producían los cisnes al mecerse blanda y majestuosamente en el lago, este silencio atraía involuntariamente. En medio de las anchas calzadas del jardín tropezaba a cada momento con hermosas esculturas o artísticos jarrones descansando sobre pedestales de gran valor.

Entre más se acerca la visión hacia el interior más se intensifica la intimidad y el sentido artístico de las cosas que componen ese lugar:

La habitación era de un estilo completamente moderno, su brillante techo de pizarra, resplandecía con el sol, hiriendo la vista, sus grandes ventanas cubiertas de enredaderas que las cubrían hasta la mitad, le daban un aspecto singular. El interior era un verdadero museo, poseía una galería artística en que había lienzos cuyas firmas arrancaban miradas de envidia a más de un rico *amateur*, las antigüedades también abundaban y había una colección de grabados costosísima;

ésta únicamente la tenía Eduardo por imitación, por vanidad, sabía que formaba la delicia de Sardou, y que Edmundo Goncourt los pagaba magnánimamente, y no quiso ser menos, con las pinturas y esculturas no sucedía lo mismo, pues tenía verdadera pasión, y el desprendimiento que usaba para adquirir esas obras fue lo que lo condujo a la ruina.

De pronto en la narración, ese *locus amoenus* artístico es quebrantado por la entrada en estampida del tiempo-espacio externo, cuando los acreedores y agentes “saquean” su casa de campo sin que Eduardo pueda hacer nada al respecto. Al pasar el tiempo (indefinido por su carácter interior) el personaje se sabe arruinado al entregar su última propiedad y al carecer del único espacio íntimo que le quedaba; de esta manera nos es posible ver, literalmente, el umbral en el que se halla, entre el interior y el exterior: “a la puerta de su casa”. Sus deudas lo hacen salir de su concha, ya no tiene nada de especial, es un hombre más intentando ganarse la vida. Para él, el tiempo se vuelve más preciso y cobra mayor relevancia, pues vive bajo el lema de “el tiempo es oro”; a la menor falta a este implícito reglamento temporal –al cual no está acostumbrado– es castigado. De este modo, el *cronotopo* del personaje cambia de manera drástica, pues cuando creaba arte “trabajaba con lentitud, con conciencia”, por el contrario al producir para vender debe laborar a diario, “fustigado por el hambre”.

El fin de este héroe será fracasar en ambas facetas –artística y burguesa–, porque se perdió ante la disyuntiva arte/dinero: el mundo capitalista cambió demasiado rápido su entorno, arrastrándolo de esta manera a incorporarse como artesano al mercado laboral. El problema central de Eduardo es que no completa el camino iniciático hacia ninguno de los dos extremos: no sistematizó ni profesionalizó realmente su arte, pero tampoco buscó la satisfacción en la experiencia estética.

3.4. LA INICIACIÓN CUENTÍSTICA DE BERNARDO COUTO CASTILLO

En esta revisión inicial de la obra coutiana es notorio que la primera etapa creativa fue de experimentación; sus cuentos no tienen una técnica depurada, como es de esperarse en los inicios escriturales de cualquier literato. Pero precisamente por esto, observamos en ellos la búsqueda no sólo de una poética, sino también del propio Couto como escritor. En otras palabras, considero que su anhelo por iniciar en la experiencia estética, tanto al protagonista como al espectador, no excluye la posibilidad de que él también viera reflejado en sus creaciones lo que quería para sí mismo como artista. Los análisis anteriores arrojan luz sobre este hecho, dándonos tres perspectivas diferentes del mismo fenómeno: el artista que pasa por la iniciación estética y fracasa o cree fracasar.

En los relatos Couto Castillo plantea las siguientes fórmulas:

- 1) Artista + amor por una mujer + capital = la muerte del arte.
- 2) Artista + amor al arte + deseo de alcanzar a los grandes = la muerte del artista.
- 3) Artista no consumado + necesidad + capital = arte no nato/es condenado a ser un artesano.

De estas tres se deduce que el capital es el mayor peligro que asecha al sujeto artístico; el dinero puede darle una vida sin carencias, a la vez que corromperlo si se convierte en su único objetivo al crear arte, pues este último se convertiría en un producto más y no en un objeto estético. Por su parte, las mujeres irremediamente llevarán al artista al estado primigenio del hombre, no al equilibrio, sino a la bestialidad con lo cual perderá toda sensibilidad estética. Ella, en suma, desenfoca al poeta de su objetivo debido a su cruel naturaleza que encarna al mundo burgués. Así mismo, a Couto no le parece más envidiable la posición del artista que quiere alcanzar la fama siguiendo al pie de la letra los pasos de los grandes exponentes, ya que la búsqueda de la propia poética debería ser el motor vital de todo creador.

Así, la propuesta de nuestro autor va más allá, deslindándose de estos tres tipos de artistas y cancelar la posibilidad de llegar a ser alguno de ellos en el desarrollo de su quehacer literario, pues sabe que se estaría autocondenando al fracaso. De igual modo, Bernardo Couto logra establecer los rudimentos de su poética ecléctica, con cuya conformación tomará lo que sea útil a sus fines, pero adaptando y logrando un arte único e irrepetible; esta originalidad será la que realmente producirá en el lector la experiencia estética y dejará aquel instante marcado en su memoria. Éste, pues, es el primer acercamiento de Couto con la escritura y en las siguientes etapas será mucho más notorio el desarrollo y replanteamiento de lo que aquí sólo aparece como una simiente.

CAPÍTULO IV UN RAMO DE FLORES ENVENENADAS

4.1. SEGUNDA ÉPOCA CUENTÍSTICA (*ASFÓDELOS*, 1897)

Después del período de ausencia por su mencionado viaje a Europa (1895), Bernardo Couto escribió más relatos, algunos poemas en prosa y un artículo (de 1896 a 1897) en periódicos. Para agosto de 1897 publicó una recopilación de doce cuentos llamada *Asfódelos*.¹ El pequeño volumen contó con doscientas diez páginas y un desconsolador epígrafe,² la edición corrió a cargo de la Tipografía de Eduardo Dublán. Esta colección fue presagiada por Amado Nervo al anunciar que un libro de Couto sería el quinto pétalo de “una rara flor de lis dinástica y heráldica: cinco hojas de un trébol kabalístico”. Los cuatro pétalos ya existentes correspondían a: *Oro y negro* (1897), de Francisco M. Olaguíbel; *El Florilegio* (poemas publicados de 1891 a 1897 y editados en

¹ Para los textos correspondientes a 1896 *vid.* “CAPÍTULO III. EN BUSCA DEL POETA”, de esta tesis. En 1897 Bernardo Couto publicó tres textos en *El Mundo Ilustrado* y dos más en *El Nacional*. Algunos de los textos pertenecientes a *Asfódelos* aparecieron con anterioridad en publicaciones periódicas, yo sólo tengo noticia de ocho de ellos: “La alegría de la muerte”, en *El Mundo*, t. II, núm. 15 (11 de octubre de 1896), p. 232; “Una obsesión”, en *El Mundo*, t. II, núm. 10 (6 de septiembre de 1896), pp. 149-150; “Últimos momentos” –después “Últimas horas”–, en *El Mundo*, t. I, núm. 2 (23 de mayo de 1897), p. 349; “¿Asesino?”, en *El Mundo*, t. II, núm. 17 (25 de octubre de 1896), p. 262; “Cuentos criminales. Blanco y rojo”, en *El Mundo*, t. I, núm. 12 (21 de marzo de 1897), p. 186; “De ‘Los Mosaicos’. Un aprensivo”, en *El Nacional*, t. XIX, año XIX, núm. 45 (22 de agosto de 1896), p. 1; “Cuentos criminales. El derecho de vida”, en *El Mundo*, t. I, núm. 12 (6 de mayo de 1897), p. 331; “A la luz de la luna (pesadilla)” –más tarde “Rayo de luna”–, en *El Nacional*, t. XIX, año XIX, núm. 219 (13 de marzo de 1897), p. 1.

² El epígrafe dice así: “Oh, ¡La Muerte! La muerte soberana, inmediatamente poderosa, una y múltiple, presente, haciendo sentir su imperio a todas horas en todos los lugares, la muerte, sombra de Dios extendiéndose como inmensa bandera, dominando sobre el mundo, sobre los seres y las cosas, rodeando todo, acechando todo y cerrándolo en un círculo cada vez más estrecho. La muerte ¡la sola que verdaderamente existe!”, aparece firmado por B[ernardo]. C[outo]. C[astillo].

forma de libro hasta 1899), de Juan José Tablada; los versos de Balbino Dávalos, y *Claro-oscuro* (1896), de Ciro B. Ceballos.³

El nombre que Couto escogió para su antología no fue fortuito, los asfódelos son plantas poco comunes que no crecen en América y que, sin embargo, nuestro autor pudo aclimatar a nuestras tierras en forma de libro. En la cultura grecorromana estas flores poblaron el Hades de campos por los que, según Homero, paseaban los difuntos;⁴ fueron, así mismo, símbolo de los héroes muertos y, también, se les vio como conjuradoras de malos espíritus.⁵ Con ese título Couto refiere a sus relatos como flores malignas y envenenadas, tal como lo hizo Baudelaire con su compilación poética al titularla *Las flores del mal*. De igual modo, con dicho encabezado el autor mexicano anuncia perfectamente a la serie de personajes mórbidos que pueblan el libro, cuyas acciones más visibles los conducirán hacia la muerte. Sus compañeros de la segunda generación modernista entendieron con claridad este simbolismo, como lo expresaron en algunos párrafos dedicados a la obra tras su publicación en 1897.⁶

Si tomamos en cuenta el trasfondo simbólico inducido por el título es más fácil adentrarnos de nuevo en la dualidad *cronotópica*, de la que ya se habló en el capítulo anterior, para ahora aplicarla a esta etapa, sumergiéndonos en los inmensos interiores que llevarán a los personajes –y a los lectores– por el camino de la iniciación en la experiencia estética.

³ Amado NERVO, “Claro-oscuro de Ciro B. Ceballos”, en *El Mundo Ilustrado*, t. I, núm. 1 (3 de enero de 1897), p. 3.

⁴ Cf. HOMERO, “Canto XI”, en *Odisea*, pp. 201-219.

⁵ Cf. Udo BECKER, “Asfódelo”, en *Enciclopedia de los símbolos*, p. 37.

⁶ Rubén M. Campos y Ciro B. Ceballos escribieron cada uno, en octubre de 1897, un artículo titulado “Asfódelos”, donde hablaron sobre el tomo publicado por Couto. Para Rubén M. Campos: “Es un libro malsano *Asfódelos* y también un libro consolador... Yo, que medito solitario y hastiado que todo es fatal, hallo este libro bienhechor./ Para otros temperamentos no lo será, ya lo he dicho. Pero para mí, este haz de *Asfódelos* envenenados, me embriaga con el sopor de la muerte. Me produce una soñolencia exquisita, me entristece con la pensativa tristeza de las cosas sin alma que esplenden al sol, a mí, panteísta, a mí, apasionado amateur de los nacarados cuerpos desnudos de mujeres en flor, y me adormece cantándome la balada de la muerte, porque después de haber apurado todos los placeres no queda más que soñar en la contemplación de las cosas bellas... y morir!” (R. M. CAMPOS, “Asfódelos de Bernardo Couto Castillo”, en *El Nacional*, año XX, t. XX, 24 de octubre de 1897, p. 2).

Al igual que en el tercer capítulo, en el presente haré una revisión de tres cuentos con el objetivo de estudiar los aspectos que resalté inicialmente. En la mayoría de los textos de *Asfódelos*, si no es que en todos, se pueden encontrar estos puntos de interés para la investigación, pero debido al espacio y lo significativo de la muestra he decidido tomar los siguientes: “¿Asesino?”, “Blanco y rojo” y “Rayo de luna”, los cuales a mi parecer representan mejor la poética de Couto Castillo.

4.1.1 “¿ASESINO?”⁷

Quinto relato de la colección, en él se narra la historia de un “¿asesino?” que cuenta a sus amigos cómo cometió, hace algún tiempo, el hermoso crimen, el primero, el único e inigualable, de una pequeña niña.

El cuento inicia a manera de un *exempla*, con el protagonista que relata sus hazañas después de regresar de un gran viaje: “Silvestre Abad, asesino, narraba a sus amigos algunas de sus proezas”.⁸ Sin embargo, tal héroe se pierde entre la multitud, por ello se vuelve necesario presentarlo, decir quién es: no aparece como un ser bello o hercúleo, ni se le puede comparar con el estereotipo de héroe melancólico, descrito en el apartado anterior; él es más bien grotesco: “feo de una fealdad horripilante”. El personaje se acerca a la figura del antihéroe, en la medida en que no realiza acciones positivas y sufre el desprecio de todos: “¿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”.⁹ Su figura corresponde bastante bien con los tipos que Ciro B. Ceballos identificó en *Asfódelos*:

Los documentos varoniles de que se sirve el incipiente artista, están modelados con la arcilla de la tierra, dijérase que son figuras de Felicien Rops, desprendidas de un claro-oscuro y animadas con el verbo maldito del pecado.

⁷ B. COUTO CASTILLO, “Asesino?”, en *Asfódelos*, pp. 79-90.

⁸ *Ibidem*, p. 81.

⁹ *Ibid.*, p. 82.

Entre la muchedumbre que hormiguea por la ciudad corrompida, encuentra fácilmente al hombre encanallado, que ostenta en su faz trastornada por la desesperación, todas las rebeliones de la omnipotencia: lo sigue pacientemente, lo atisba, lo asedia, lo espía, y luego, sin temblar ni estremecerse llega a las misteriosas callejuelas donde el malvado revuelca furiosamente sus miserias; allí empapa sus pinceles en los coágulos de sangre, y bosqueja entre tornasolaciones de verdines y cobaltos, sepias y aguasfuertes, que, como las de Edgar Poe, quebrantan los nervios, porque son sugestivas y hacen surgir los espectros de la sombra.¹⁰

A pesar de su apariencia, Silvestre Abad comparte algunos rasgos con el *flâneur* que, como describió Baudelaire, se paseaba entre la multitud como un criminal que se escondía entre la gente para evitar ser atrapado: ésa es la única forma que encuentra de incorporarse al entramado social.¹¹ La interrogación del título nos deja entrever un doble fondo, “¿Asesino?”, no será más que la posibilidad de llamarlo “héroe” o, si se quiere repetir el acento en la duda, “¿héroe?”.

El protagonista narra su camino rumbo a su primera víctima, a la cual busca fustigado por las necesidades físicas: “Me sentía muy cansado, muy cansado y con hambre; me acerqué al farol esperando al primer transeúnte para asesinarlo, para robarlo y comer algo”. Nunca ha poseído nada en el mundo, ni fortuna, ni familia, ni dinero, ni siquiera un objeto bello:

Otros tenían casas, buenas comidas, calor en las frías noches; otros tenían familia, esposa, hijos; yo no tenían en el mundo ni madre, ni hermanos, ni amigos; al entrar en los pueblos, los perros se lanzaban sobre mí para morderme y los niños huían al verme; a mí me faltaba todo, nunca había conocido un placer y mis manos nunca habían tocado un objeto hermoso.¹²

La búsqueda de Silvestre Abad comienza por esta penuria, pero termina convirtiéndose en una iniciación hacia lo estético: al deambular por las calles de la ciudad, desesperado, de pronto llega hasta él una hermosa melodía y súbitamente sus necesidades cambian, su actitud ahora es la de un infante que está abierto al mundo

¹⁰ Ciro B. CEBALLOS, “*Asfódelos*. Bernardo Couto Castillo”, en *El Nacional*, año XIX, t. XIX (27 de junio de 1897), p. 2.

¹¹ Cf. Walter BENJAMIN, “El «*Flâneur*»”, en *Poesía y capitalismo*, pp. 55-61, *vid.* también el apartado “2. EL POETA”, en “CAPÍTULO II” de esta tesis.

¹² B. COUTO CASTILLO, *op. cit.*, pp. 83-84.

sensorial;¹³ por ello, sólo bajo esa especie de trance, puede hallar a la víctima perfecta que satisfará sus carencias estéticas: “una niña”.

La elección de esta figura infantil no es fortuita, puesto que, como bien apunta Erika Bornay, “la imagen de la mujer-niña, cuyo cuerpo, seguramente por la ausencia de curvas acentuadas y de vello púbico, resultaba menos «obsceno», más tranquilizador, y menos exigente, que el de la mujer madura”.¹⁴ En otras palabras, este tipo es el único remanente de la mujer vista como algo bello e ideal: su pureza le concede o devuelve esas cualidades ausentes ya en la *femme fatale*, a la que sustituye en este cuento cotidiano.

De vuelta en el relato, al final Silvestre Abad logra apoderarse de la pequeña, la toma del cuello y la estruja cuanto puede, pues recuerda que ese placer no es cotidiano; ese pobre ser muere entre sus manos, mientras el asesino extrae las últimas gotas de placer que le proporciona. Así, nuestro héroe obtiene de la pequeña el laurel que lo hace, al igual que a sus escuchas criminales, un iniciado: la experiencia estética ya no se ciñe al espacio artístico, sale a la calle, a lo “cotidiano”, aunque su efecto aún sea marginal.

El *cronotopo* de esta narración enfatiza el aspecto íntimo del personaje, que nos conduce a través del recuerdo a un instante que marcó su vida; un hecho que permanece en su memoria por ser único e irrepetible:¹⁵ “Ha sido una sola vez, una sola, cuando yo he gozado al matar... y eso fue tan rápido, tan breve, que a veces creo haber soñado. Yo era entonces muy joven y nunca había matado”.¹⁶

¹³ Vid. “2.1. TIEMPO Y ESPACIO DEL MODERNISMO” del primer capítulo de la presente tesis.

¹⁴ Erika BORNAY, *Las hijas de Lilith*, p. 144.

¹⁵ No debemos dejar de lado la importancia de la memoria, que es parte de la herencia que dejó la estructura del cuento tradicional y que Couto recupera para activar el tiempo de la intimidad: “La memoria que activa el cuento no es una masa informe y unívoca, es vigente, renovada y siempre renovable en los nuevos contextos en los que vuelve a darse el acto de la enunciación” (Martha Elena MUNGUÍA ZATARAÍN, “II. Composición artística del cuento”, en *Elementos de poética histórica*, p. 110).

¹⁶ B. COUTO CASTILLO, *op. cit.*, p. 81.

Conforme avanza en su caminata y en la narración, recuerda, significativamente, que atardeció en su exhausta jornada, sugiriendo que, después de tantas vejaciones, este héroe va a sufrir una transformación como el día: debe renacer para regenerarse y pasar por la experiencia estética.¹⁷ De este modo, una vez que oscurece, el viaje continúa en el interior del personaje; se pueden advertir las profundidades de su alma: allí dentro ya no importa la fidelidad descriptiva con respecto a la realidad externa. El asesino no ve con la “claridad” de sus ojos, sino con la dispersión del pensamiento; por ello, el paisaje se convierte en una inmensidad inabarcable. El personaje sólo puede narrar sus impresiones sin detalles, lo cual permite al lector adentrarse en aquella “inmensidad íntima”:¹⁸ “Ese día era ya tarde. El campo se extendía a mi alrededor grande, inmenso, lleno de árboles, de plantas y de espigas, exuberante de vida, proclamando la abundancia y la riqueza”.¹⁹

El espacio corresponde al bosque ancestral, mítico y mágico de las leyendas, recurrente en los cuentos tradicionales; aquél en el que el héroe se internaba para iniciarse, hacerse hombre o combatir a un monstruo.²⁰ Sin embargo, en el relato ya no desempeña esa función; aquí el protagonista no se interesa en su entorno, lo importante se encuentra dentro de sí mismo, por eso, entre más se mueve Silvestre, sus recuerdos se tornan más difusos y se hunde, junto con el receptor, en sus pensamientos: “Después, no recuerdo con precisión lo que pasó ni dónde fue. Sí, creo haber andado mucho y haberme tendido muy cansado en una calle del pueblo donde todos dormían”.²¹ El

¹⁷ Como indica Eliade al respecto: “El mundo entero, simbólicamente, regresa, con el neófito, a la Noche cósmica, para poder ser creado de nuevo, es decir, para poder ser regenerado” (Mircea ELIADE, “Muerte e iniciación”, en *Lo sagrado y lo profano*, p. 164).

¹⁸ Bachelard nos habla sobre este tipo de espacio como una categoría filosófica del ensueño y continúa describiéndolo de la siguiente manera: “Esta ‘inmensidad’ nace de un cuerpo de impresiones que no proceden realmente de las informaciones del geógrafo. No hace falta pasar mucho tiempo en el bosque para experimentar la impresión siempre un poco angustiada de que nos ‘hundimos’ en un mundo sin límite” (Gaston BACHELARD, “VII. La inmensidad íntima”, en *La poética del espacio*, p. 222).

¹⁹ B. COUTO, *op. cit.*, p. 82.

²⁰ Cf. G. BACHELARD, *op. cit.*, p. 226.

²¹ B. COUTO CASTILLO, *op. cit.*, pp. 82-83.

mundo exterior sólo existe por contraposición y el tiempo parece detenerse en ese único instante que se vuelve eterno. El escenario que se presenta es pequeño y se convierte en el enfoque exacto de lo que el narrador desea mostrarnos: “Una calle angosta, silenciosa y alumbrada por un farol pendiente de un alambre”;²² ésas son las coordenadas espacio-temporales precisas: una noche en una calle iluminada por un farol. Para Bachelard,

En esas dos unidades de la noche y de la luz se encuentra la doble eternidad del bien y del mal.

[...]

La noche y la luz no se evocan por su extensión, por su infinito, sino por su unidad. La noche no es un espacio. Es una amenaza de eternidad. Noche y luz son instantes inmóviles, instantes oscuros o luminosos, alegres o tristes, oscuros y luminosos, alegres y tristes.²³

El narrador llega al fin de su metamorfosis en ese umbral dicotómico, el cual trasciende y pasa a otro nivel al inicio de la música, que se transforma en el mejor catalizador para sumergirse en lo que realmente le importa: el plano estético donde la moral se trastoca al lado contrario: lo inmoral. “Hasta a 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”.²⁴ La imagen de Silvestre Abad niño es una llamada de atención, trae hasta nosotros aquella forma de mirar novedosa, que aún no se contamina con las representaciones del exterior, y sólo conoce a través de sus sentidos.²⁵

Pero su viaje no termina todavía; no estamos lo suficientemente adentro, así que se nos sumerge más a través de la narración: “Yo escuchaba, escuchaba con delicia [...] y seguía escuchando y pensaba en mil cosas, olvidándome de mi hambre y de mis

²² *Ibidem*, p. 83.

²³ G. BACHELARD, “Instante poético e instante metafísico”, en *La intuición del instante*, pp. 95-96.

²⁴ B. COUTO CASTILLO, *op. cit.*, p. 84.

²⁵ Recordemos la cita de Baudelaire en un apartado anterior sobre el artista enfermo equiparado con la inocencia del niño (*vid. supra* apartado “2.1 TIEMPO Y ESPACIO DEL MODERNISMO” del presente trabajo).

deseos criminales”.²⁶ Con claridad el protagonista deja de lado sus deseos de sangre porque está más allá, es un ser amoral que ha entrado en el éxtasis musical, del que hablaba Baudelaire al referirse a la obra de Wagner:

Desde los primeros compases, el alma del piadoso solitario que espera el vaso sagrado *se sumerge en los espacios infinitos*. Y ve formarse poco a poco una aparición extraña, que adquiere cuerpo y rostro. Esta aparición se precisa más y *el tropel milagroso de los ángeles*, portando en su centro la copa sagrada, pasa ante él. El santo cortejo se aproxima, el corazón del elegido de Dios se exalta poco a poco, se ensancha, se dilata; inefables aspiraciones se despiertan en él; *cede a una beatitud creciente*, encontrándose cada vez más cerca de *la luminosa aparición*, y cuando por fin el Santo Grial mismo aparece en medio del cortejo sagrado, *se abisma en una adoración estática, como si el mundo entero hubiera súbitamente desaparecido*.²⁷

Si a esto sumamos lo dicho por Schopenhauer sobre la música, citado en el capítulo previo, ésta aparece como el mejor introductor de sensaciones y estados “interiorizadores”. En tal punto es importante recordar las ideas de dicho filósofo alemán sobre la vida, la cual creía llena de representaciones y de voluntades que eran comunes a hombres y animales. La voluntad de vivir ejercida por todas las criaturas hace que entren en conflicto, es decir, al ser entes aparienciales se encuentran condenados inevitablemente a la violencia. La única solución radica en renunciar a las apariencias por medio del arte y la contemplación estética, que equivaldría a un misticismo sin dios.²⁸ Por ello, que la música escinda al asesino de la “realidad” donde todos los demás viven parece bastante lógico; así, su objeto estético, la niña, no tiene más remedio que ser introducida por medio de un portal a ese microcosmos, donde no será reconocida hasta sumergirse totalmente en él: “Una puerta se abrió, vi avanzar un bulto pequeño que cuando estuvo cerca de mí reconocí ser una niña; en sus manos llevaba un cesto y avanzaba lentamente, sin miedo, como una inocente sin noción del

²⁶ B. COUTO CASTILLO, *op. cit.*, p. 84.

²⁷ Charles BAUDELAIRE, “xxx. Richard Wagner y *Tannhauser*, en París”, en *El arte romántico*, p. 232.

²⁸ Cf. Arthur SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y representación*, pp. 19-30.

peligro”.²⁹ Este personaje se transmuta en la pequeña Caperucita Roja que se interna en el bosque “interior” para jamás regresar.³⁰

Ahora bien, el narrador tiene cautivo el oído del lector y, de un momento a otro, se apodera de su vista y tacto al enfocar con la maravillosa luz del farol el tierno cuello infantil: “La luz del farol daba sobre su cuello, un pequeño cuello muy blanco, muy suave y muy fino”;³¹ ése es el reflector que enfoca nuestra atención hacia los sentidos de Silvestre: su hambre física desaparece en cuanto escucha las primeras notas musicales, que provocan en él inéditas necesidades, ahora estéticas, que lo alejan de las apariencias en las que no caerá de nuevo.

Mis pies me llevaron a ella instintivamente, volvió el rostro, quise sonreír, pero cuando yo sonrío resulta un gesto más que repugnante hace mi fealdad. Comprendí esto, pero a pesar de mis esfuerzos, no pude alejarme. Sentía deseos de tocarla, de sentir el contacto de sus bracitos, de tenerla un momento como si fuera mía y la levanté en mis brazos.³²

La inmensidad erigida por el personaje y el binomio noche/luz hacen grandilocuente el momento: lo bello es hermoso, mientras que lo feo es horrible. Silvestre es “feo, de una fealdad horripilante”, y de la niña se dice: “¡Qué hermosa, qué blanca, blanca como la luz, como las flores!”. Todo se vuelve absolutamente inigualable, tal es el motivo por el que no deja que la oportunidad de tener una experiencia estética se escape:

¡Iba a dejarla, a dejarla quedando triste como nunca!
¡Jamás podría acariciar un niño! Iba a dejarla, pero la luz del farol dio de lleno sobre su cuello blando y fino; experimenté entonces deseos de estrecharla, de tocarla y sentir una vez más el contacto de su suavísima piel.³³

²⁹ B. COUTO CASTILLO, *op. cit.*, pp. 84-85.

³⁰ Cf. Joseph CAMPBELL, “El rescate del mundo exterior”, en *El héroe de las mil caras...*, pp. 191-200.

³¹ *Ibidem*, p. 85.

³² *Idem*.

³³ *Ibid.*, p. 86.

Mientras más describe el narrador, el lector percibe con mayor detalle el espacio íntimo, que al parecer se impondrá sobre el mundo real, del que se defiende ferozmente. El personaje sigue su travesía y tiene que cumplir su misión, llevar a término su hazaña, para lo cual no debe escaparse el objeto estético de sus manos, pues con él se iría toda posibilidad de huir del exterior. Así, extrae de la pequeña toda la belleza; el asesino se convierte en un vampiro de sensaciones, atrapando el instante y sus impresiones en la memoria, en donde nada caduca:

Desde entonces he sentido muchos deseos, mil veces he querido apoderarme de algo; pero nunca la tentación ha sido tan fuerte, tan imperiosa, tan irresistible como aquel día. No pudiendo dominarme, cedí y la acaricié, sintiendo extraño placer al pasar varias veces mi mano áspera y callosa por su cuellito terso como un guante.³⁴

La mano callosa del narrador es una pista más de que sus sentidos estaban gastados por el uso rudimentario que les daba; su percepción estética resulta burda e insaciable por no ser alimentada constantemente, ese apetito de criatura recién nacida se sustenta con la vida de la niña: nadie más podrá gozar de ese placer único. Al detenerse la música, Silvestre vuelve de golpe a la realidad en la que él no es poseedor de belleza y sí un ser con necesidades físicas que saciar:

La música cesó, oí el ruido de una puerta al abrirse y tuve miedo o más bien sentí tener que dejar a la niña; ¡ese cuellito blanco! ¡esa suavidad bajo mis dedos! ¡ese placer! Tener que dejarlos para huir, para continuar la marcha, el mendigar y nada recibir... y al mismo tiempo continuaba oprimiendo, continuaba oprimiendo el cutis sintiendo contra mi pecho los golpes arrebatados de su corazón...³⁵

De nuevo el mundo exterior invade el interior del personaje, unos pasos se aproximan más y más: “¡Los pasos se acercaban, iban ya a sorprenderme, a encerrarme para siempre en una prisión sin que pudiera volver a sentir ese goce!”. Y antes de ser alcanzado, escapa para contar el gran éxito que tuvo en su iniciación estética.

³⁴ B. COUTO CASTILLO, *op. cit.*, pp. 86-87.

³⁵ *Ibidem*, p. 88.

Recapitulando, es posible afirmar que en el relato el personaje se encuentra a punto de doblegarse en su travesía, pues el mundo exterior lo tiene agobiado y, justo antes de caer, el mundo interior lo libera. Este hecho tiene diferentes realizaciones en el cuento tradicional, donde el mundo interno atrapa al héroe e impide que se desarrolle, y, finalmente, es rescatado por el mundo exterior. Como se vio, en el caso de “¿Asesino?” la música dispara la introspección, después se abre una puerta, que, en vez de sacarlo de ese estado, introduce a otro personaje, que ya no es la Caperucita salvada por el cazador: esta niña se metamorfosea en el salvavidas interior de Silvestre Abad, el motor estético de la obra, por ello él nunca regresa al bosque.³⁶ El espacio y el tiempo se funden en la impresión de ese instante, el cuento se vuelve intemporal y termina en un ciclo: “apretando siempre, siempre”.³⁷

En el momento en que la música termina y se abre otra puerta, su mundo interno se ve profanado, huye a toda costa del lugar real, pero en su interior ha conseguido el vellocino de oro y ha regresado victorioso a contarlo a sus iguales. Ahora sabe, y allí radica la propuesta de Couto, que ese instante no se repetirá jamás, pero también se ha dado cuenta de que la memoria lo hace imperecedero y repetible en toda su perfección cada vez que lo recuerde, trasmutándolo de esa manera en algo eterno.

4.1.2. “BLANCO Y ROJO”³⁸

Sexto cuento del volumen, en él se rescata el manuscrito que guarda la historia de un criminal, Alfonso Castro, un hombre ávido de sensaciones, a quien procesan por el crimen de saciarlas asesinando a una mujer en pro de su beneficio estético.

La estructura de esta narración difiere de las anteriores; no comienza como los relatos tradicionales, ha tomado una nueva forma, como bien indica Nil Santiáñez:

³⁶ Cf. Joseph CAMPBELL, “El rescate del mundo exterior”, en *op. cit.* pp. 191-200.

³⁷ B. COUTO CASTILLO, *op. cit.*, p. 90.

³⁸ B. COUTO CASTILLO, “Blanco y rojo”, en *Asfódelos*, pp. 91-112.

En los últimos quince años del siglo XIX, la narrativa experimentó un giro hacia la interioridad. Esa mirada interior se dio en diversos niveles de la obra literaria, y el más notable, por lo visible, se halla en la marcada preferencia por los narradores autodiegéticos.³⁹

Esto quiere decir que la estructura del texto coutiano apunta hacia la autobiografía, como ya se esbozaba en los relatos anteriores: en la primera etapa ya partían de una sola historia, y en “¿Asesino?”, Silvestre Abad relata su propia aventura. Bernardo Couto Castillo da un gran paso al tomar el género autobiográfico para desarrollar su pieza. Pese a esta nueva característica, su héroe sigue el mismo camino de Silvestre Abad: Alfonso Castro pasa de ser un deseoso de impresiones (“Nací inquieto, de una inquietud alarmante, con avidez por ver todo, conocer todo y de saciarme de todo”),⁴⁰ a un hastiado al no lograr saciar éstas (“Como era natural, cada vez fui siendo más difícil en mis elecciones y cada vez tenía que buscar impresiones más difíciles”),⁴¹ hasta llegar a la iniciación máxima y transformarse en un héroe moderno (“plenamente he confesado mi crimen y sus móviles”).⁴²

Cuando el personaje alcanza ese estado deja testimonio de ello en su relato; no teme la mano de la justicia, pues ha conseguido su “objeto”; se sabe transgresor y se siente cómodo en esa posición: “¡Un loco, evidentemente no lo soy! Pienso, discuro, y obro como el común de los mortales, mejor muchas veces. Soy un enfermo, no lo niego, un enfermo sí, pero enfermo de refinamientos, un sediento de sensaciones nuevas”.⁴³

Alfonso Castro está predestinado a su titánica tarea:

Cuando pienso en mi crimen, veo que necesariamente debía yo llegar a él; era un predestinado, estaba marcado para seguir esa ruta, no en las mismas condiciones que otros muchos, pero más evidentemente quizás. Enumerar todas las crisis, todas las transformaciones de alma por las que he pasado, será prolijo; sin embargo, ciertos hechos, algunos accidentes de mi vida me vienen involuntariamente a la memoria.⁴⁴

³⁹ Nil SANTIÁÑEZ, “El héroe decadente”, en *Investigaciones literarias...*, p. 248.

⁴⁰ B. COUTO CASTILLO, *op. cit.*, p. 98.

⁴¹ *Ibidem*, p. 100.

⁴² *Ibid.*, p. 96.

⁴³ *Ibid.*, p. 97.

⁴⁴ *Ib.*, p. 98.

En ese camino, sus modelos a seguir no son los héroes y maestros antiguos, sino figuras modernas que viven en los lindes sociales al igual que él:

Los asesinos célebres, los seres horripilantes, los *diabólicos*, me seducían. Soñaba con personajes como los de Poe, como los de Barbey d'Aureville; me extasiaba con los cuentos de este maestro y particularmente con aquel en que dos esposos riñen y mutuamente se arrojan, se abofetean, con el corazón despedazado y sangriento aún del hijo; soñaba con los seres demoníacos que Baudelaire hubiera podido crear, los buscaba complicados como algunos de Bourget y refinados como los de d'Annunzio.⁴⁵

El protagonista se autodefine y, como ya he dicho, pasa por varias etapas, hasta llegar a la culminación de su obra. En su primer período satisface su hambre sensual a través de la literatura:

Crecí solo, entregado a las fantasías de mi capricho que en mis primeros años me llevó a la lectura, entregándome a ella golosamente; devoraba hojas, rellenaba mi cerebro de ideas opuestas, verdaderas o falsas, razonables o absurdas, dejando que dentro de mí se fundieran a su antojo tan opuestos manjares. Me complacían, sin embargo, los libros extraños, los enfermizos, libros que me turbaban, y que helando mi corazón, marchitando mis sentimientos, halagaban mi imaginación despertando mis sentidos a goces raras veces naturales.⁴⁶

Es el sujeto ideal y sensible que existe fuera de la voluntad y de la representación: “En realidad, en mí jamás hubo energía ni voluntad algunas; no hubo sino impresiones”.⁴⁷ Su larga aventura por alimentar sus deseos lo conduce, en segunda instancia, a experimentar todos los excesos: “a meses de orgía desenfadada, de fiebres de placer, meses durante los cuales me consumía en las locuras más imbéciles y arriesgadas”.⁴⁸ A estas experiencias, le siguió una búsqueda religiosa carente de frutos por antiestética y poco veraz:

[...] en mis desvaríos y en mi eterno rebuscar sensaciones, me arrojaban a las plantas de una imagen y me hacían matar los días escuchando repiques, gemidos de órganos y murmullos de oraciones, con tan mala suerte que siempre, cuando más

⁴⁵ B. COUTO CASTILLO., p. 103.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 98-99.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 99.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 100.

seriamente esperaba creer y estar en camino de encontrar la felicidad, una frase ridícula oída en un sermón, el rostro hipócrita, bestialmente vulgar, de una beata, o los defectos artísticos de una pintura, me expulsaban de ahí lanzándome en búsqueda de *otra cosa*.⁴⁹

Por último, la pasión amorosa aparece como único objetivo, pero como ése no es el fin de su iniciación, el hecho resulta insuficiente: “fueron caprichos amorosos... sin amor, pasiones que yo pretendía tener, cuya pequeña llama hacía inútilmente por inflamar”.⁵⁰ Así, Alfonso Castro ya no corresponde al héroe del primer romanticismo, aquel apasionado entregado al amor con desenfreno, ahora es el hastiado. Ante el desencanto, el arte aparece como el último medio que puede devolverle su tranquilidad al colmar sus ansias sensoriales; empero, al confrontar sus múltiples obras con las de los grandes artistas, cae decepcionado: “había estudiado a fondo a los grandes maestros, y la comparación entre ellos y lo que yo podía producir, me asqueaban de mí mismo”.⁵¹

Ahora bien, como he dicho, la mujer ya no representa el fin último del héroe melancólico; así, Alfonso no pretende vivir a su merced, por el contrario, las féminas huyen de este hombre hiperestesiado: “las mujeres no podían soportarme tres días por mis exigencias”.⁵²

Ceballos hace una gran descripción de las mujeres y las relaciones amorosas presentadas en los relatos de *Asfódelos*:

¡Sus mujeres son del gran mundo, seductoras, elegantes, depravadas e insensibles como la histeria; las veo pasear su aristocrática languidez por las terrazas de Niza o Baden-Baden, admirables en su hastío de reinas, cubiertas de sedas y diamantes, lívidas cual monjas bizantinas, llevando un ramillete de violetas de Parma en la mano, y seguidas de un cortejo de petimetres con mono y polainas de paño claro...! ¡Como las Bashkirtself y Duplessis...!

¡Sus amores semejan odios, sus ternuras son traiciones, sus sonrisas son dañinas, sus besos son mortales, sus lágrimas son gotas de agua tofana, sus venganzas horripilan, sus espasmos asesinan...!⁵³

⁴⁹ *Ib.*, pp. 100-101.

⁵⁰ B. COUTO CASTILLO, p. 101.

⁵¹ *Ibidem*, p. 102.

⁵² *Ibid.*, pp. 102-103.

⁵³ C. B. CEBALLOS, *op. cit.*, p. 2.

Durante la gran búsqueda y viaje personal que este criminal se ha autoimpuesto, encuentra, precisamente, a una fémina con esas características, es decir a una *femme fatale*: “una mujer alta, algo delgada, de andar muy lánguido y con la palidez de una margarita. En sus ojos había algo de intensamente dominante que envolvía y subyugaba”.⁵⁴ Justo cuando parece que el héroe va a ceder ante la malvada diosa, salva su persona con una pequeña lucubración: un poema aclara y confirma su objetivo; en un momento, ella pasa de *femme fatale* a *femme fragile*, de victimaria a víctima:

Había en ella y en todo cuanto la rodeaba algo tan raro, tan misterioso, que yo no podía explicar ni comprender, y que me aterrorizaba al mismo tiempo que me atraía; era la sola gente ante la cual me sintiera temblar; la angustia, la comprensión que yo sentía cuando sus ojos se clavaban en mí, a nada es comparable. Su voz me alteraba, me sacaba fuera de mí; tenía tonos únicos, indefinibles y a veces –era también una adoradora de Baudelaire– cuando leía los versos del más inquietante de todos los poetas, yo sentía pasando por mi cuerpo algo como un soplo helado; existe una estrofa al final del soneto «*Le Revenant*», que nunca podré olvidar, y que siempre resonará fría, salmodiando:

«*Comme d'autres par la tendresse,
sur ta vie et sur ta jeunesse,
moi je veux régner par l'effroi*».⁵⁵

Esta frase se transforma en el hechizo protector que lo deja terminar su iniciación, tras su entrada en la guarida femenina donde idea cuál será el fin de su presa, una muerte estética: “Instantáneamente, de un golpe, una idea fantástica se fijó en mi cabeza; vi a esa mujer blanca, desnuda, extendida en ese mismo diván; la vi plástica, pictórica, escultural, un himno de la forma; la vi ir palideciendo lenta, muy lentamente, el fuego de su mirada vacilando en los ojos, y la idea de mi crimen nació”.⁵⁶

Por fin, el héroe podrá culminar su contemplación estética y su búsqueda de sensaciones; de este modo, de *femme fragile* transforma a su víctima en una sibila, en una vidente que será el oráculo indicándole el camino hacia el arte supremo:

⁵⁴ B. COUTO CASTILLO, *op. cit.*, p. 104.

⁵⁵ *Ibidem*, pp. 104-105, las cursivas son mías. “Tal los otros por la ternura, / yo, en tu vida y tu juventud, / quiero reinar por el terror” (C. BAUDELAIRE, “El aparecido”, en *Las flores del mal*, p. 275).

⁵⁶ *Ibid.*, p. 110.

Con la idea fija ya de realizar mi deseo, la inicié en los goces del éter, la vi cadavérica, sintiendo su cuerpo volatilizado, inmensamente ligero, no teniendo dentro de sí, más que un pequeño reflejo de vida, refugiado en el cerebro, iluminando el pensamiento, haciéndolo ver y sobre todo discernir con gran superioridad, dándole la clarividencia.⁵⁷

Prácticamente crucifica a esa mujer, le hace heridas en las manos que pronto parecen multiplicarse en cinco, como estigmas, por las cuales exhala sangre hasta llevarla a la muerte: la más estética de todas, la única que reivindicará el camino del pecador; el sacrificio que le dará el título de iniciado a Alfonso Castro:

Una tarde, cuando dormía sin sentirse criatura humana, cuando invadida por profundo sueño, vagaba en algún paraíso artificial, mi bisturí rasgó prontamente sus puños, la sangre afluyó tiñendo las ropas que torpemente le arrancaba y por completo la extendí desnuda en el diván.

La sangre brotaba por palpitaciones, corría en hilos bañando la mano, goteando de los cinco dedos, como de cinco heridas, rápida negruzca.⁵⁸

Cuando llega al culmen de su obra el asesino evoca de nuevo su fórmula mágica: “*Sur ta vie et sur ta jeunesse, / moi je veux regner par l’effroi*”. Se ha adueñado del título de héroe, de esteta y contemplador, ante la nueva música que había compuesto a la manera de Gautier: “Y yo quedaba inmóvil, extasiado, ante aquella palidez, ante aquella sinfonía en Blanco y Rojo”.⁵⁹

En cuanto al tiempo/espacio que rige el cuento, todo ha pasado ya para cuando el lector comienza a enterarse de lo sucedido, pero el protagonista descubre la única manera de subsistir después de la muerte, de hacer repetible su acto. Él no podrá

⁵⁷ *Ib.*, pp. 110-111.

⁵⁸ B. COUTO CASTILLO, *op. cit.*, p. 111.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 112. Aludo al poema titulado “Sinfonía en Blanco Mayor”, porque me parece que es una de las influencias del autor, quien hace uso del concepto del “arte por el arte”. En este poema Gautier describe a la mujer mítica e inalcanzable, “En las leyendas del Norte, alzando/ su cuello níveo como el jazmín,/ nadan mujeres-cisnes cantando/ sobre las aguas del viejo Rhin”, y de los deseos del poeta por amarla y darle color a esa hermosa melodía, trocirla humana: “Bajo del hielo donde reposa/ ¡Oh! ¡quién la hiciera sentir amor!/ Quién diera un vago tono de rosa/ a su implacable y etéreo albor!”. Este anhelo, quizá frustrado para el poeta francés, fue logrado por Bernardo Couto, quien seguramente conocía la “Sinfonía”. El texto fue traducido poéticamente por Albino Dávalos, ésta es la versión que cito (B. DÁVALOS, “Sinfonía en blanco mayor. *In memoriam Theophili poetae*”, en *El Nacional*, año XX, t. XX, 18 de julio de 1897, p. 2). El texto apareció también con días de diferencia en *El Mundo* (B. DÁVALOS, “*In memoriam Theophili poetae*”, en *El Mundo*, t. II, núm. 4, 25 de julio de 1897, p. 68) Más tarde, esta misma traducción fue publicada en la *Revista Moderna* (Teophile GAUTIER, “Sinfonía en Blanco Mayor”, en *Revista Moderna*, año I, núm. 8, 15 de noviembre de 1898, pp. 124-125).

rememorarlos, pero hará que todo aquél que lea su diario, reviva su iniciación; aquellos momentos únicos en que consiguió la culminación estética.

La sociedad lo juzga desde el mundo exterior, su propio defensor quiere alegar locura para que se le perdone el crimen, así en cualquiera de los dos casos aparecería y moriría como un aislado social, un artista condenado a vivir en la marginalidad por su contraparte capitalista.

[...] en la conciencia de esas gentes se necesita estar irremediablemente loco para cometer un crimen como el mío: 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.⁶⁰

Para nuestro héroe su “fechoría” tiene un trasfondo totalmente lógico y razonable dentro de su mundo; por eso se hace responsable, defiende lo que es y su obra; así mismo, especifica su enfermedad: no es un fallo de razón, sino un enfermo “sediento de sensaciones nuevas”. Para demostrarnos que el estado mental insano sólo es percibido desde afuera, el personaje nos interna en sus recuerdos a través de algunos síntomas de su “padecimiento”, cuya cura sólo podrá descubrir en las profundidades de su ser.

Cuando comprende que únicamente en él mismo encontrará la satisfacción, busca los medios para provocar el trance por medio del cual pueda tener acceso al mundo de sensaciones que le es negado en el mundo exterior: “Llegué a comprenderlo y procuré buscarlas, encontrarlas en todos lados y a cualquier precio, como busca el morfinomaniaco la morfina y el borracho el alcohol. Fue mi vicio y fue mi placer”.⁶¹

⁶⁰ B. COUTO CASTILLO, *op. cit.*, p. 95.

⁶¹ *Ibidem*, p. 100. Recordemos aquí la fascinación que los autores decimonónicos sintieron por los estados inducidos a través de las drogas.

La literatura se convierte en una gran fuerza que alimenta su mente, sus ideales son los descritos en los libros de aquellos escritores con los que comparte la segregadora violencia de los actos artísticos. Sus lecturas acentúan en él la visión del hiperestesiado, Antonio Castro no pisa en el mundo “real” y todo le parece posible: el criminal ya no se encuentra en ningún lugar, sino dentro de él mismo: “En tal estado, nervioso y excitable como nunca”. Una vez más los detalles desdibujados permiten acotar su *cronotopo* interno: “un día, en un prado”. Y sólo ahí es donde puede hallar a la mujer ideal que llene el hueco estético y sensorial de su vida.

Como dije líneas arriba, este personaje no es atrapado en la red de la fatal Lilith; se escapa de ella porque, en realidad, nunca le da acceso a su interior; siempre la elude a través de su conjuro mágico, “*Sur ta vie et sur ta jeunesse, / moi je veux regner par l’effroi*”, con el que profana el templo de la diosa. Ahora, el espacio de ella también es idealmente estético, ecléctico y cosmopolita, sobre todo en cuanto a técnicas artísticas; al menos el narrador lo describe como una galería llena de reliquias y obras de arte, a la que pronto su dueña se asimilará:

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 Rosseti; por 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.

Junto al piano cubierto de rico tapiz bordado con oro, bajo un busto en tierra cocida del monarca de Bayreut, del dios del Teatro Ideal, todas sus obras: el fugitivo *Lohengrin*, el errante *Tanhaiuser*, las *Valkirias* libertadoras, los irónicos *Maestros cantores*, la idílica epopeya de *Tristan e Iseult*, las tinieblas del *Crepúsculo de los Dioses* y el esplendor del *Oro del Rhin*.⁶²

Cuando Alfonso trata de conocer la nacionalidad de esta lánguida mujer, no lo logra puesto que hablaba en varios idiomas y parece originaria de varios países:

⁶² B. COUTO CASTILLO, *op. cit.*, pp. 107-109.

La nacionalidad de mi original amiga me era perfectamente desconocida [...]. Hablaba correctamente, sin acento ninguno el español; cantaba el alemán y el italiano como una Florentina o una hija de Hanover; su lengua favorita era el francés y su tipo se prestaba a todas las suposiciones. Unas veces la creía húngara; polonesa o eslava, otras; francesa o alemana.⁶³

Es lógico que esto le sucediera, el eterno femenino es el mismo en todas partes, y la representación de la mujer devoradora de hombres no resulta exclusiva de ningún sitio; además, la diosa parece tan etérea que no pertenece a este mundo o, si queremos otra perspectiva, se antoja tan artificial que ya no pertenece a ninguna cultura: se ha construido a sí misma y, por tal motivo, es más sensual, más sugestiva.

Cuando el precavido héroe entra sin tiento a la casa de su víctima, en breve el detonante de su inspiración se presenta; ahí está la música de Wagner, que, como indiqué, Baudelaire señalara como un medio para internarse en el vasto mundo interior:

Desde los primeros compases, los nervios vibran al unísono de la melodía; toda la carne que posee el poder de recordar, se hecha a temblar. Cualquier cerebro bien conformado lleva en sí dos infinitos reconoce inmediatamente a la mitad de sí mismo. A las titilaciones satánicas de un amor vago, pronto suceden transportes, turbaciones, gritos de victoria, gemidos de gratitud y, después, aullidos de ferocidad, reproches de víctima y hosannas de impíos sacrificadores, como si la barbarie hubiera siempre de ocupar un lugar en el drama del amor y el gozo carnal hubiera de conducir, por una lógica satánica ineluctable, a las delicias del crimen.⁶⁴

La música lo hunde en aquella realidad dominada por su propio ser, “Un día, después que la música de Wagner hubo caído severa, sugestiva y torturante sobre nosotros”,⁶⁵ dejándole ver la escena perfecta y plástica de lo que será su crimen estético. En su *cronotopo* tal delito no es una transgresión, pues las leyes del hombre no lo rigen, y es justamente la oscuridad de la noche la que lo invita a que regrese a su subconsciente para planear y visualizar entre sueños su gran obra. Una vez más la dicotomía luz-oscuridad acerca los límites entre el bien y el mal:

⁶³ B. COUTO CASTILLO, *op. cit.*, pp. 107-109.

⁶⁴ Charles BAUDELAIRE, “xxx. Richard Wagner y *Tannhauser*, en París”, en *El arte romántico*, p. 244. *Vid. supra* la cita del mismo texto en el análisis anterior.

⁶⁵ B. COUTO CASTILLO, *op. cit.*, p. 109.

En la noche no pude expulsarla un momento, no pensé en las consecuencias lo que en ningún caso me hubiera detenido, y la palabra crimen la tuve por completo olvidada. Para mí aquello no era sino un goce supremo, un exquisitismo como nunca me lo había pagado; pertinaz, imborrable, me aparecía ella en la obscuridad, blanca, desnuda, plástica, un himno de las formas; veía sobre el Paros de su cuerpo las líneas azuladas de sus venas y al extremo de ellas un ancho hilo saliendo, un arroyuelo rojo cada vez más vivo, más cruel, mientras más tenue y más suave era la palidez de las carnes.⁶⁶

Para hacer su tarea más fácil Alfonso Castro induce con drogas los efectos de su interior en la mujer, y mientras ella está en un “Paraíso artificial”, el tiempo se detiene, dejando emerger con todo su esplendor la imagen completamente efectista de la marmórea fémina desangrándose, cada vez más lejana de la vida “real”. Él tiene el mejor puesto en el teatro individual: es un *voyeur* que se extasía con mirar las intimidades de la muerte de alguien más, se regodea ante la transmutación de la mujer en arte, en el ansiado ideal:

Yo la veía vaciarse, las venas se aclaraban, eran abandonadas por el carmín; sus labios sobre todo, se tornaron lívidos mientras la sangre seguía corriendo y extendiéndose como un tapiz. Ella palidecía, palidecía como yo lo había soñado, tan tenue, tan suavemente como cruel era la huída del rojo.⁶⁷

Con este sacrificio, el protagonista soluciona también el conflicto tiempo-espacio, pues le da a la fugacidad del instante lo imperecedero de la obra estética; en otras palabras, hace de lo efímero algo eterno; así el asesinato de la mujer sucede en pro de sacralizar el arte en el mencionado misticismo sin dios. Como plantea Bataille al hablar sobre el erotismo y el sacrificio:

En el sacrificio, no solamente hay desnudamiento, sino que además se da muerte a la víctima (y, si el objeto del sacrificio no es un ser vivo, de alguna manera se lo destruye). La víctima muere, y entonces los asistentes participan de un elemento que esa muerte les revela. Este elemento podemos llamarlo, con los historiadores de las religiones, lo *sagrado*. Lo sagrado es justamente la continuidad del ser revelada a quienes prestan atención, en un rito solemne, a la muerte de un ser discontinuo. Hay, como consecuencia de la muerte violenta, una ruptura de la

⁶⁶ B. COUTO CASTILLO, *op. cit.*, p. 110.

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 111-112.

discontinuidad de un ser; lo que subsiste y que, en el silencio que cae, experimentan los espíritus ansiosos, es la *continuidad* del ser, a la cual se devuelve a la víctima.⁶⁸

El héroe ya conocía el sendero de la iniciación cuando encuentra el culmen: ya había contemplado, leído y escuchado obras artísticas, pero su último acto lo lleva a la cima: a ser creador mediante dos vías, la acción y la escritura, a través de la cual preserva sus pinceladas para siempre. La lección de Alfonso Castro es no temerle a la mujer y al mundo del capital que ella representa; recuérdese que él, incluso, logra dominar a la temida *femme fatale*. Más aún, advierte y con él Couto, que mientras el artista es vulnerable en el *cronotopo* exterior, dentro de sus relaciones espaciotemporales se vuelve invencible: al someter las fuerzas más bestiales y extremas vence el miedo a ser castrado emocional y estéticamente.

4.1.3. “RAYO DE LUNA”⁶⁹

Penúltimo texto de *Asfódelos*, en este relato se narra la historia de un hombre que es encerrado en un manicomio debido a las visiones que tiene por la noche. Dicho personaje es testigo de la aparición de una etérea mujer sobre su lecho, suceso que él mismo estima irreal; al compartirlo con los otros, la narración anuncia su locura.

A simple vista el relato podría parecerse anómalo en comparación con los antes estudiados, ya que éste no es contado por nadie externo a la situación o descrito a través de algún medio (carta, libro, relato, etc.), ni ha pasado demasiado tiempo desde que sucedió. Por el contrario, lo narra su propio protagonista, que comienza su historia *in media res*. El protagonista asume al lector como un cómplice y lo integra a lo sucedido como su conciencia e interlocutor, pues, tomando en cuenta que es un “loco” quien habla, sus confesiones se pueden leer desde tres perspectivas: la del médico que escucha

⁶⁸ Georges BATAILLE, “Introducción” a *El Erotismo*, p. 27.

⁶⁹ B. COUTO CASTILLO, “Rayo de luna”, en *Asfódelos*, pp. 177-190.

y evalúa la locura del interlocutor; la de otro interno que comprende el estado mental de su compañero y lo valora de igual a igual; o, por último, la de él mismo que habla con su conciencia y se autoconviene de que todos los hechos pasados fueron ciertos y repasa cada detalle en busca de comprensión.

“Rayo de luna” guarda algunas similitudes con “El cuervo” de Poe, donde se exploran los sentimientos de un hombre solitario encerrado en su estudio durante una noche extraña. Mientras recuerda a su amada muerta, una misteriosa ave parece responder a todas sus interrogantes sobre el más allá al graznar: “*nevermore*”. Sin embargo, Couto no sigue totalmente a su fuente o modelo, ya que, aun cuando en este caso tenemos también a un sujeto que se confina a su recámara durante la noche, las impresiones que tiene son de otro tipo y la respuesta que recibirá a la gran incógnita de lo desconocido será el silencio, por parte de la aparición, y la reclusión en una institución mental, por sus congéneres.

Ante tal circunstancia, el sujeto de la iniciación parece resistirse; es capaz de dilucidar lo que pasa a su alrededor durante la noche, pero, lo que percibe contradice las leyes del mundo “real”, rechaza las visiones; esto último, paradójicamente se convierte en el motivo de su expulsión de ese orbe, pues sus experiencias no son veraces para él, así, sin querer, se transmuta en un aislado social, en un loco: “todo mi síntoma, toda mi locura es declarar lo que he visto e insistir”.⁷⁰ El protagonista está predestinado a percibir tal tipo de fenómenos, es decir, a descubrir en lo incomprensible, lo estético.

Pese a lo anterior, el personaje fracasa por no estar imbuido en el uso de sus dones naturales; en otras palabras, es tan profano a la experiencia estética como lo sería cualquiera, incluso podría parecernos un burgués; a pesar de ello, la musa se presenta

⁷⁰ B. COUTO CASTILLO, *op. cit.*, p. 179.

ante él como si tratara de mostrarle su destino: una sibila que le indica qué hacer, pero él aún no está listo, no comprende el mensaje:

Entonces, ¡ah! Lo que entonces pasó, cómo describirlo, cómo expresar lo que yo sentí, el espanto que me causó escuchar un suspiro muy lento, muy prolongado, muy largo. Si no hubiese estado en mi lecho, seguramente me hubiera desplomado, de tal manera me sacudía y temblaba; pero mayor fue mi espanto y más grande mi angustia cuando al volver el rostro –no sé cómo tuve valor– vi, ahí, extendida sobre el edredón rojo, una forma blanca, una forma de mujer a quien los rayos de la niña bañaban.⁷¹

La lívida imagen nace frente a él, como si fuera la obra de arte creada por Alfonso Castro, personaje de “Blanco y rojo”; la mujer no parece humana y cobra vida en cuanto él la contempla, con suspiros anuncia su llegada: “La mujer había abierto los ojos y me miraba fijamente, aunque con indiferencia; parecía ver y no mirar; en su expresión había tristeza, una gran tristeza, y su palidez era grande, tan grande como debía ser la mía”.⁷²

Para su mala fortuna, este héroe no ha pasado por las etapas de iniciación necesarias para acceder a la experiencia estética. Aunque parece que en “Rayo de luna” Couto sigue la idea de Hoffmann, de que de los sueños viene la inspiración y el arte:

Para Hoffmann, el sueño y la poesía están en relaciones estrechísimas, pues la poesía es, según él, la forma superior de esa misma revelación de las potencias ocultas, manifestadas por el sueño, por las apariciones y por los fenómenos anormales de toda especie. Todas esas son máscaras diversas tras las cuales hay que descubrir el rostro mismo de la poesía.⁷³

Ese duermevela donde le sucede todo al protagonista es un *cronotopo* que la sociedad desconoce o segrega; en él se encierra al hombre que trata de ver otra realidad, se le juzga loco y se le envía a “un hospital de alienados”; ahí se descubre la historia y, como ya se había dicho, nuestro héroe es un predestinado, sensible a la noche y su belleza, en la que comenzó a ocurrirle todo:

⁷¹ B. COUTO CASTILLO, *op. cit.*, p. 185.

⁷² *Ibidem*, p. 186.

⁷³ Albert BÉGUIN, “xv. El lirio y la serpiente”, *El alma romántica y el sueño...*, p. 373.

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, me es hoy odiosa. Todo ruido, todo movimiento, las carreras de un ratón, el aleteo de una mosca, una puerta crujiendo, un soplo de viento, los gritos dolorosos o desesperados de los locos, todo me causa sobresalto y me inspira angustia por ello creo que *ella* vuelve.⁷⁴

El personaje pasa de manera intempestiva de una realidad a otra y se queda entre ambas, no distingue la diferencia entre el día y la noche. Sus sentidos quedan amplificadas, se convierte en un hiperestesiado sin desearlo y recibe una sobredosis de esteticismo. Pierde la conciencia temporal, y el tiempo parece detenerse en esa angustiante situación. El personaje quiere explicarlo todo con la razón, pero se le escapa de las manos y sólo puede medir el mundo a través de sus sensaciones: “¿Cuánto tiempo ha pasado? No lo sé, ¿ni quién lo sabrá jamás? Nada sé, nada puedo explicar sino que aquello ha sucedido y me ha dejado una impresión inolvidable que probablemente me conducirá a la locura”.⁷⁵

Pese a que el tiempo-espacio de la experiencia aparece difusa en sus recuerdos, el protagonista recuerda con exactitud cuándo empezó todo, justo en el umbral de la intimidad. De nuevo aparece el binomio luz/oscuridad que le da un sentido aún más profundo a ese instante en el que pasa de su habitación a la inmensidad interior:

Era en la noche, en Diciembre. Yo había trabajado muchas horas y al fin la fatiga me rendía. Todo estaba en silencio: un silencio de tumba; todo estaba oscuro: una oscuridad de muerte, y sólo la luz amarillenta de mi pequeña lámpara hacía brillar el papel. A un lado, el reloj latía contando la marcha del tiempo y llenándome de alegría. Dentro de mí todo estaba también en calma; sólo mi corazón, los latidos de mi corazón respondían como un eco al *tic-tac* de la pequeña máquina.⁷⁶

⁷⁴ B. COUTO CASTILLO, *op. cit.*, pp. 179-180.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 180.

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 180-181.

Su corazón sigue momentos antes el ritmo marcado por las arbitrarias medidas humanas; el reloj lleva de la mano sus latidos pero, cuando apaga la luz, se sumerge involuntariamente en otro tiempo y se cuestiona sobre su existencia:

[...] Un terror estúpido de lo misterioso se apoderó de mí: el silencio, la noche, la obscuridad, ¿es que acaso no eran la muerte? ¿Vivía yo? ¿Existía el movimiento, la luz, los hombres? ¿No vivía tan solo en un sueño? Yo mismo reí de mis necias preguntas y escuché... nada, un silencio completo.⁷⁷

Al límite de la desesperación nota la luna que ilumina todo y lo tranquiliza, empero no sabe que ésta es un signo más de aquel orbe misterioso: es el símbolo de la diosa antigua que se siente atraída por la oscuridad; ella cubre con su luz el entorno y hace aún más inmenso aquel bosque mítico, que él contempla desde la ventana que los separa. Con esta última acción le da cabida a la figura femenina en su mundo:

Mi angustia iba creciendo, cuando la luna salió, y una luz clara, tranquila, llenó mi cuarto; los rayos más brillantes, caían sobre un gran edredón rojo que en mi sueño había dejado caer y que extendido parecía recibir el sueño de la luminosa, vieja de muchos siglos.

Por la ventana veía brillar miles de astros que dejaban caer sobre la tierra su ceniza de oro, la nieve brillaba como inmenso manto de plata; en los árboles, sobre sus ramas erizadas y secas, reposaba algo como inmensas boas transparentes. Yo me sentía alegre, contemplé largo rato el rostro de la luna, recorrí las estrellas, y nuevamente enamorado de la noche, volví a la tranquilidad.⁷⁸

El héroe se sabe un “lunático”, aunque desconoce cuáles son las causas para que el astro nocturno tenga tales efectos en él; la noche, por su parte, le da cualidades superiores, al permitirle estar en contacto con su interior:

A la tranquilidad no [volví], porque ignoro la influencia que sobre mí operan las bellas noches; el caso es que por completo me cambian; siento mi cuerpo más ligero, mi inteligencia más alerta, mis sentidos y mis deseos más despiertos, y al mismo tiempo curiosidades pueriles.⁷⁹

⁷⁷ B. COUTO CASTILLO, *op. cit.*, p. 180.

⁷⁸ *Ibidem.*, pp. 182-183.

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 183-184.

Justo cuando comienza a imaginar las cosas que pueden existir en otros mundos, le surgen deseos de salir a la noche y de “amar bajo la radiosa claridad de la luna”; ése es el instante en el que deja la puerta abierta para que la luna entre como rayos de luz y se transmute en aquello que pidió con ahínco. En ese momento, siente horror al notar a la figura lunar en su edredón; el tiempo se suspende ante aquella aparición, ya no son el reloj o el corazón quienes miden la vida, sino los sonidos que emite esa mujer: “ese suspiro duró una eternidad para mí”.

La diosa comprende el desatino de presentarse ante un profano; lo mira a los ojos, y él no la reconoce, la teme; no tiene tanta inspiración como ella creía, por lo que termina retirándose, saliendo del espacio del narrador: “Se levantó; yo la sentí, yo vi su manto blanco ir a la ventana; luego nada, silencio, obscuridad y terror, un gran terror en mi alma”.⁸⁰ La confusión de realidades sigue vigente: cuando la mujer se reincorpora a la inmensidad, permite que el protagonista regrese a su habitación; él ignora la diferencia y, al salir del trance, suplica ayuda al mundo exterior:

Sin saber por qué impulso llevado, salté del lecho, grité con todas mis fuerzas, con mis fuerzas antes muertas, y las gentes de la casa acudieron en tropel, mirándome asombradas.

Hice recorrer toda la casa, escudriñé mi ventana colocada a gran altura; todo, todo estaba cerrado, nadie podía haber pasado por ahí, ¡nadie, nadie, nadie!⁸¹

Este hombre escapa incluso de su habitación, el espacio cerrado no le da confianza y, al volver a él, con el apoyo del día, no le queda más que notar los vestigios de aquella realidad trastocada:

Al fin el día llegó, yo lo esperaba como se espera la salvación; con él me llegó la tranquilidad; pensé en un sueño, en una alucinación y volví a mi cuarto.

Lo primero que a mis ojos saltó fue el edredón rojo extendido... el edredón rojo que conservaba las señales del cuerpo reclinado sobre él y que los rayos de la luna habían bañado.⁸²

⁸⁰ B. COUTO CASTILLO, *op. cit.*, p. 188.

⁸¹ *Ibidem*, p. 89.

⁸² *Ibid.*, pp. 189-190.

Su reacción lo convierte en un loco; él niega estar demente y tiene razón, no lo está, solamente estuvo en contacto con una realidad que no comprenden los que no conocen la experiencia estética; él se expresa desde un espacio aislado en el que no cabe un juicio moral, pues se mueve con la lógica de ese pequeño lugar; es decir, este héroe no tiene que viajar por el mundo en busca de su propia odisea, logra hacer su viaje en una esfera reducida para la “realidad”, pero sumamente profunda para el individuo: su inmenso mundo interior.

Me parece que la propuesta de Couto en el relato es 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: aquel misticismo sin dios, al que antes me referí. Así mismo, aventuro que el autor formula que para recorrer el camino de la iniciación estética no es necesario el exterior, basta con el *cronotopo* interior.

4.2. LA POÉTICA COUTIANA

Al hacer el recuento de estos análisis notamos que Couto le da prioridad al *cronotopo* íntimo, pues lo importante no está fuera de los protagonistas, sino dentro de ellos: sus experiencias más intensas se dan en el mundo interno. Ahora bien, lo trascendente de estos relatos no es lo que se dice textualmente, sino los guiños⁸³ que el autor da a su lector: el título “¿Asesino?”; la justicia humana enjuiciando al esteta Alfonso Castro; e, incluso, la locura imputada a los últimos dos personajes.

De las narraciones anteriores podemos deducir las fórmulas siguientes, que muestran como esquema las propuestas coutianas:

⁸³ Utilizo este vocablo en su tercera acepción: “Mensaje implícito” (*Diccionario de la Lengua Española*, p. 797).

- | | | | | | | |
|---------------------|---|----------------|---|--------------------|---|--|
| 1) Silvestre Abad | + | Espacio íntimo | + | Objeto estético | = | Experiencia estética |
| Necesidad física | | Música | | Niña | | Crimen |
| 2) Alfonso Castro | + | Espacio íntimo | + | Objeto estético | = | Experiencia estética |
| Necesidad sensorial | | Música | | Mujer artificial | | Crimen |
| 3) No iniciado | + | Espacio íntimo | + | Objeto estético | = | Experiencia estética |
| Amante de la noche | | Sueño | | Mujer sobrenatural | | (No buscada
ni comprendida)
fallida/Locura |

De tales sumatorias se concluye que llegar a la experiencia estética significa salir del orden social; vivir como un criminal o un loco pareciera estar en el mismo nivel de ser un esteta o un artista, ya que en ambos casos la hipersensibilidad los escinde de la vida burguesa. No buscan la riqueza con su profesión, pues algunos de estos personajes ni siquiera la tienen; al contrario, encuentran el placer y la felicidad en aquello que la sociedad considera la perdición y el fracaso. Como ya se dijo arriba, el espacio es cada vez más íntimo y los detonantes que los llevan a esa realidad son sublimes (la música y el sueño); de igual forma, cada individuo parte de una necesidad o gusto que lo lleva a buscar su satisfacción a través de medios sobrehumanos, sacrificios que darán a su vida una motivación eterna.

Así pues, Couto logra darle solución al espacio limitado del artista haciendo uso de tipos que ya no pertenecen a esa esfera. En sus textos busca generar un gran efecto al estilo de Poe, pero a la vez incluye experiencias estéticas y tópicos como los de Baudelaire, entre otros. A ello agrega, además, un toque personal al destacar sus intereses y presentar algunas soluciones a problemas como el tiempo-espacio moderno: en su obra la temporalidad que importa es la del instante y el espacio privilegiado será el interior; justo en ese cuadrante se halla el objeto artístico y surge la experiencia estética que, por ser inmoral, se troca en estos casos en criminal o desquiciada, pues sale del orden racional tan sobrevaluado en el entorno burgués positivista del momento.

Ahora bien, esta experiencia se presenta como un hecho totalmente perecedero; por ello el escritor propone como principal vía para preservarlo la escritura, convirtiendo ésta en un medio de iniciación para todos cuantos quieran o puedan entender el mensaje estético: la plasmación del recuerdo posibilitará que el acto se repita cada vez que sea narrado, sin perder detalle, ni perfección, transformándose en el ideal que se reanuda una y otra vez con la misma intensidad y sin corrupción. El proceso textual de la recreación es más perfecto que llevar a cabo de nuevo una misma acción –asesinar de nuevo, volver a escuchar una melodía o soñar–, pues si se intenta recrear el hecho en la “realidad” el individuo tendrá que enfrentarse contra la voluntad de ese *cronotopo* externo; mientras que al hacer uso de la memoria todo sucederá como lo recuerda el personaje –o lo lee el interlocutor– pues será renovada la experiencia en el mundo interior, donde el tiempo y el espacio son inamovibles.

Al final, la creación, con sus propias normas, representa la restauración de un mundo caótico, que emerge del orbe estético para unirse a la vida llevándola a un nuevo equilibrio, el del arte. Por ello, las referencias espacio-temporales de los relatos ya no corresponden a la “realidad”, remiten a sí mismos y a su propio orden: su lógica responde en su interior de manera impresiva e instantánea.

CAPÍTULO V
BERNARDO COUTO CASTILLO
¿MUERTO DEMASIADO PRONTO PARA PODER JUZGARLO?

5.1. ÚLTIMA ETAPA CREATIVA (1897-1901)

A partir de la publicación de *Asfódelos* (1897), la poética de Couto Castillo parece más consolidada ya que establece su propuesta y la lleva a cabo a través de sus relatos; inclusive su pertenencia a las filas de la segunda generación modernista se hizo más evidente debido a su constante participación en la *Revista Moderna*, órgano difusor del grupo antes mencionado en el cual colaboraron importantes escritores nacionales y extranjeros.¹ De hecho nuestro autor fungió, hasta su muerte, como el cuentista oficial de la *Revista*, pues fue el único que se dedicó a este género en exclusiva y colmó sus páginas con sus creaciones.

Los textos a tratar en este último capítulo serán: “Celos póstumos”, de noviembre de 1898; “El poseído”, de febrero de 1900, y “A unos ojos”, de mayo de 1900. En ellos, se percibe con claridad la evolución del trabajo de Couto, quien seguía utilizando algunos elementos de los antes analizados, pero también introduciría un cambio de perspectiva, como se verá más adelante. No analizaré ningún texto de 1899 ni de 1901 porque, en general, corresponden a las fechas en que el autor creó sus relatos sobre “Pierrot”, los cuales, a mi parecer, merecerían un estudio aparte debido a la gran cohesión y unidad que mantienen entre sí.²

¹ Vid. Héctor VALDÉS, “Estudio preliminar” a *Índice de la “Revista Moderna”*, pp. 9-79. Vid. también “2.2. EL MODERNISMO EN MÉXICO”, en “CAPÍTULO II”, de la presente tesis.

² Desde 1898 Couto publicó en la *Revista Moderna*: diecisiete relatos: “El último amante”, año I, núm. 2 (15 de agosto de 1898), pp. 24-25; “¡Mujer! ¿Qué hay de común entre tú y yo?”, año I, núm. 4 (15 de

5.1.1. “CELOS PÓSTUMOS”³

Este relato cuenta la historia de un hombre que con su amada gusta de regocijarse en el cementerio delante de las tumbas; el protagonista posee un cráneo humano como adorno en su escritorio, frente al que han sucedido escenas amorosas; éste pronto, reclamará a los amantes su desconsideración y el derecho que tuvo en vida sobre aquel cuerpo femenino, recordándole al personaje que algún día morirá como él.

La historia comienza con el relato de un joven, quien cuenta lo que le aconteció una noche en su recámara. Aparentemente, este sujeto carece de interlocutor, ya que no se refiere a nadie en particular; esto lleva a la conclusión de que se dirige de manera directa al lector: “Esa noche, al entrar en mi cuarto, todo cansado y taciturno, sentí un extraño estremecimiento al ver el cráneo que luce sobre mi mesa el brillo de su marfil y la avidez de sus ojos ausentes”.⁴

Este sujeto dirige sus reflexiones y angustias hacia su posible receptor, busca una respuesta a lo que vio y escuchó en algún momento; para su sorpresa, será aquel

septiembre de 1898), p. 58; “Celos póstumos”, año I, núm. 7 (1º de noviembre de 1898), pp. 107-108; “El agua”, año I, núm. 8 (15 de noviembre de 1898), pp. 125-127; “Las nupcias de Pierrot”, año II, núm. 1 (1º de enero de 1899), pp. 12-13; “El jardín muerto (Matinales)”, año II, núm. 7 (julio de 1899), p. 214; “Una pasión de ciego”, año II, núm. 8 (agosto de 1899), pp. 236-239; “La alegría de la muerte (Del libro ‘Asfódelos’)”, año II, núm. 10 (octubre de 1899), pp. 295-297; “El gesto de Pierrot”, año II, núm. 11 (noviembre de 1899), pp. 324-326; “Un recuerdo”, año III, núm. 3 (2ª quincena de febrero de 1900), pp. 38, 39, 42; “El poseído”, año III, núm. 4 (2ª quincena de febrero de 1900), p. 57; “A unos ojos”, año III, núm. 10 (2ª quincena de mayo de 1900), p. 146; “La primera lágrima”, año III, núm. 16 (2ª quincena de agosto de 1900), pp. 246-247; “Caprichos de Pierrot”, año III, núm. 19 (1ª quincena de octubre de 1900), pp. 299-303; “Pierrot sepulturero”, año IV, núm. 9 (1ª quincena de mayo de 1901), pp. 142-144; y, “Una obsesión”, año IV, núm. 10 (2ª quincena de mayo de 1901), pp. 159-161 (estos últimos fueron publicados de manera póstuma). Cuatro traducciones: “Walt Whitman”, de B. H. Gausseron, año II, núm. 10 (octubre de 1899), pp. 290-293; “Miss Alicia” por el conde Villiers de L’IsleAdam, año III, núm. 2 (2ª quincena de enero de 1900), p. 20; “Historia de niño” del Barón Grivot de Francourt, año III, núm. 2 (2ª quincena de enero de 1900) pp. 30-32; y “Esperanzas negras” de Octave Mirbeau, año III, núm. 17 (1ª quincena de septiembre de 1900) pp. 271-272. Y un “Homenaje a la Sra. Juana González de Valenzuela”, año II, núm. 3 (agosto de 1899), p. 256. En cuanto a la serie de narraciones que tratan sobre la figura de Pierrot en su mayoría aparecieron en la publicación antes citada de junio de 1898 a la 1ª quincena de mayo de 1901, a excepción de dos: “Pierrot y sus gatos”, en *El Mundo*, t. I, núm. 24 (12 de junio de 1898), p. 468; y, “Pierrot enamorado de la Gloria. Cuento en cuatro escenas”, el cual ya había aparecido en *El Nacional*, t. XX, año XX, núm. 31 (5 de agosto de 1898), p. 1, en la sección de “Cuentos Mexicanos”, para después ser integrado en la antología que llevó el mismo nombre (Bernardo COUTO CASTILLO, “Pierrot enamorado de la Gloria. Cuento en cuatro escenas”, en *Cuentos Mexicanos*, pp. 201-210).

³ Bernardo COUTO CASTILLO, “Celos póstumos”, en *Revista Moderna*, año I, núm. 7 (1º de noviembre de 1898), pp. 107-108.

⁴ B. COUTO CASTILLO, *op. cit.*, p. 107. La siguiente nota aparecerá hasta que cite la parte del texto ubicada en la página 108.

cráneo “sin vida” quien responda a sus interrogantes; así, cede la voz narradora para traer al presente de la enunciación el pasado de aquel “ser”.

El protagonista ya no pasa por la iniciación para alcanzar la experiencia estética, sino que troca esa búsqueda por la del erotismo y lo sobrenatural. Cabe señalar que en esta nueva etapa de la cuentística coutiana lo erótico aparecerá como equivalente de lo estético. Como vimos desde el análisis de “Blanco y rojo”, la mujer deja de representar un peligro en la vida del héroe, pues ya ha logrado transformarla en una obra de arte; a través de esa transmutación el hombre devuelve la belleza al cuerpo femenino, al cual convierte en un instrumento que le permitirá alcanzar la experiencia estética por medio de su sacrificio. La importancia de esta nueva conquista del personaje masculino sobre la *femme fatale* radica tanto en la posesión de ese ser tan temido (en el sentido tradicional sería la muerte del monstruo), como en todo lo que ella simbolizaba en la época moderna –capital, burguesía, mundo “real”, etcétera.⁵

En este cuento Couto ya no necesita describir a sus personajes; ellos ya no son el centro de atención, porque para esas alturas, la genealogía de sus héroes ya estaba bastante delimitada y fijada en el imaginario de sus posibles lectores. En ese sentido, valdría la pena recordar que, como indica Ana Laura Zavala Díaz,

[...] en las letras mexicanas este autor fue quizás quien explotó con mayor fortuna las posibilidades simbólicas del héroe decadente, el cual le confirió un espectro más amplio de acción, pues a sus personajes circunscritos a la esfera de la labor intelectual, aunó una serie de presencias de filiación indeterminada, cuyo común denominador consistió en un mismo ideario antiburgués; entre ellas destacan [...] la de los bohemios y los *dandys*.⁶

Desde ese punto de vista, el protagonista de “Celos póstumos” se encuentra en busca de nuevas sensaciones que lo satisfagan, pues amar a una bella mujer en su alcoba ya no es suficiente; por ello, tiene que llevar su experiencia al límite, realizándola en un

⁵ Vid. “4. 1. 2. ‘Blanco y rojo’”, en el presente trabajo.

⁶ Ana Laura ZAVALA DÍAZ, “IV. De hiperestesiados, vírgenes y monstruos...”, en *Lo bello es siempre extraño*’...”, p. 146.

lugar nada común: el cementerio. El personaje femenino en realidad complementa los deseos del personaje y el cuadro de estremecimientos por el que éste pasa; de cierta forma, son protagonistas muy cercanos a los de “Blanco y rojo”, ambos imbuidos en su intimidad.

Gracias a lo anterior, el narrador puede retomar de inmediato los paisajes usados en otros relatos y describir las sensaciones de sus actores. El *cronotopo* que impera en el relato nuevamente es el interior, que es representado primero por la recámara del personaje donde realiza sus encuentros eróticos y siente la mirada del cráneo sobre sí. Después, tratando de saciar su sed sensorial, el protagonista se traslada a un cementerio, en el que abandona su microuniverso íntimo y atraviesa el umbral de otro mundo, también cerrado, pero fuera de sí mismo. Así, el héroe y su pareja se transforman en un par de profanadores; bajo la luna decreciente invaden el espacio de los muertos: “Lacios y habiendo llegado al límite de los placeres, sedientos de nuevas sensaciones que somos incapaces ya de encontrar en nosotros mismos, ideamos amarnos a la luz moribunda de un cuarto menguante y a la fosforescencia morbosa de un cementerio”.

De su tiempo-espacio pasajero se transportan al “eterno” de lo no vivo, cuando traspasan el portal de aquel lugar donde el tiempo parece cancelado por la muerte; entre las calaveras, que durante siglos han simbolizado en el arte la fugacidad de la vida humana, logran que lo discontinuo de sus actos aparezca como duradero y continuo bajo la débil luz de una linterna; liberando, de ese modo, un mundo pletórico de complementarios:⁷ muerte-vida, luz-oscuridad, fugaz-eterno, placer-dolor, silencio-ruido.

La reja giró extrañamente, extrañamente dejó escapar un chirrido en el que había algo de dolor, en el que había algo de ironía. Los cráneos que en el osario

⁷ Respecto a esto Bataille nos dice: “Los seres discontinuos que son los hombres se esfuerzan en perseverar en la discontinuidad. Pero la muerte, al menos la contemplación de la muerte, los devuelve a la experiencia de la continuidad” (Georges BATAILLE, “Capítulo VII. Matar y sacrificar”, en *El erotismo*, pp. 87-88).

ruedan polvosos y olvidados, parecían dilatar sus vacías órbitas para mirarme. El *solo* de las ramas y las hojas al chocar, y los aullidos de los perros que la noche, hicieron coro a nuestros besos profanadores.

Muchas veces, cuando triste y solitariamente nuestros pasos resonaban en la arena, creímos oír algo como entrecortados murmullos, algo como lamentos que se esfuerzan por salir de ahogadas gargantas. Muchas veces, cuando nuestras bocas iban a juntarse, algo pasó como un soplo frío, apartándonos, y cuando sentados sobre el mármol de una tumba nos volvíamos bruscamente aterrorizados por algún rumor, la luz de una linterna que de un árbol pendía hizo enfriarse la sangre en nuestras venas, pues al pronto nos aparecía como inmenso ojo vigilador.

Toda la escena sucede entre las sombras de los árboles que recuerdan al lector aquel profundo y ancestral bosque donde sucede la iniciación y del que se habló en el capítulo anterior. Cuando termina el protagonista de contarnos aquellas tormentosas aventuras, nos devuelve a esa noche en la que ha regresado por fin a su cama lleno de angustia, perdido entre la oscuridad que ha dejado la luna al ocultarse. Él permanece atento a las luminescencias que expelen tanto el cementerio como el cráneo en su cuarto; fija su vista en este último, esperando una respuesta del mundo eterno a sus súplicas mundanas:

Todo lleno aún de los temores de la noche, creyendo sentir a cada rato la fría impresión de soledad que sentía cuando el cuerno lunar se ocultaba bajo una nube y en el cementerio brillaba la fosforescencia salida del osario, todo lleno aún de agitación y de temores, me arrojé en el lecho sin desvestir, y como otras noches, mis ojos fueron a la mancha blanca del cráneo, esperando que diera alguna respuesta a mi incurable hastío, alguna palabra de solución a mi existencia sin objeto.

Esta vez el personaje no sólo se interna en el mundo íntimo, a través de su recámara y del cementerio, sino que pretende dejar abiertas las puertas de su interior para permitir que el cosmos interno escape hacia el exterior; esto es posible gracias a la intervención de la mujer, que simboliza la “realidad” y, a la vez, es el vínculo del poeta con ésta;⁸ por ese medio, “contaminará” al mundo externo con sus visiones y la

⁸ Esta relación entre el mundo “real”, la mujer y la muerte será tratada con más detalle en el siguiente apartado.

transmutará en el lugar perfecto para las aventuras estéticas y sensoriales de los héroes coutianos.

De vuelta al relato, de pronto, aquel cráneo vacío responde a las palabras del héroe, reclamándole que haya profanado su descanso y robado a aquella mujer que le perteneció en vida; la escena se vuelve un cuadro representativo del *memento mori*:⁹ es la imagen del joven que se encuentra frente a un cráneo, el cual le recuerda que la muerte llegará a él y a su amada, como a todos:

Entonces, de encima de mi mesa, de encima de mi mesa donde posaba el cráneo, partieron estas palabras:

¡Insensato! no sólo robas a los muertos lo que fue suyo, sino que también vas a su morada, a su morada que debía ser de paz, y turbas su silencio con tus frases y hace estremecerse lo que en ellos queda de vida con tus besos, ostentando ante sus pobres restos tu juventud y tu descaro.

[...]

Yo la inquietaba, ¡oh! ¡sí! ¡lo pertinaz de mi mirada sin ojos la inquietaba, lo pertinaz de la mirada en que tantas veces se vio! ¡Ah! ¡No pensaba que tal vez su cráneo luciría algún día sobre una mesa; que dentro de sí lleva el esqueleto que le causa espanto y que algún día desnudo como el mío, dormirá a solas en la estrecha cama, teniendo por único calor el del gusano, y por única blandura las tablas húmedas de un medio podrido ataúd!

La calavera en la que algún día se posó la inteligencia y la razón, no hace más que añorar el tiempo en el que disfrutaba de aquella mujer; así, poco a poco, describe lo que sintió, dejando ver, oír, sentir, oler y degustar su recuerdo al lector:

La mujer que en tus profanadoras excursiones te acompaña, la que tantas veces he visto dormir en ese lecho, fue mía, mía por derechos sagrados, mía, porque la amé y porque me amaba. Las palabras que hoy te dice, las que en el silencio de la noche te hacen regocijar, mil veces las murmuró también al oído que ya no tengo; sus labios, sus labios perfumados de placer y de deseo se posaron en los míos prestándoles su calor, y los átomos de vida y de recuerdo que esparcidos quedan en mi desenterrado cráneo, se han estremecido de celos y de rabia al ver en otro las caricias que fueron mías.

¡Tus labios calientes y rosados, como los tuve yo, han sido intrusos; la han besado en mis sitios predilectos, en los míos, en los hechos exclusivamente para los labios que yo tuve! ¡Tus dedos la han estrechado tal cual yo la estrechaba y la han envuelto tus brazos y se han perdido en la cascada odorante de sus cabellos, tal cual los míos la envolvieron y se perdieron!

⁹ Frase latina cuyo significado es “recuerda que morirás” en la literatura y en el arte, en general, es un tópico que trata sobre la fugacidad de la vida humana.

Y así continúa la lamentación de aquel muerto, que primero reclama aquello que jamás estará en sus manos de nuevo y, después, rememora esa prisión eterna, la tumba, de la que ha sido extraído tan sólo para sufrir más. La aparición del cráneo en el espacio íntimo del protagonista no es más que una grieta hacia el pasado que converge en el presente y presagia el porvenir del asustado protagonista; los recuerdos del cráneo aunados a los suyos transforman el instante en un remolino, donde confluyen todos los tiempos: el pasado del cráneo (a través de la memoria), lo sucedido al héroe en el presente, y el futuro que este último vislumbra en su “interlocutor” (la muerte).

Presenciar las quejas del cráneo provoca en el protagonista una impresión tan fuerte que lo deja afectado para siempre, con la idea del *memento mori* retumbando en su cabeza:

¡Mañana estarás muerto, y ante tu cráneo pasearán a la mujer que hoy amas, y ante ti la besarán y te harán desesperadamente envidiar lo que ya no tienes, lo que ya nunca más podrás tener!

No pude más: Fui al cráneo y lo arrojé al suelo, donde se hizo mil pedazos.

¡Y desde entonces no conozco la calma, ni sé a dónde ir con los pedazos de ese cráneo, porque ni el mar es demasiado profundo ni demasiada honda la tierra para suficientemente tragar los restos de ese cráneo celoso!

Porque no puedo volver a besarla sin sentir frío, sin sentir entre nosotros las astillas de ese cráneo celoso.¹⁰

La ruptura del cráneo, aventura, simboliza la negación total del personaje de aceptar el pasado, que representa la calavera; el terror que le producen sus palabras y recuerdos no es más el miedo a ser castrado, sino a vivir lo mismo que le aconteció a su antecesor y quedar atrapado en un hecho pretérito que se repite sin fin, sólo que con diferentes actores.

La trama de “Celos póstumos” parece remitir, nuevamente, a “El cuervo” de Poe, en la medida que Couto desarrolla el tópico de la muerte y de la fugacidad de la

¹⁰ B. COUTO CASTILLO, *op. cit.*, p. 108.

vida de forma parecida al norteamericano; así mismo, como se observa, utiliza el tema del *spleen* en el sentido explorado por Baudelaire. Ambas coordenadas intertextuales se cruzan creando un nuevo efecto, sorprendente y simbólico: no sólo a través de la concurrencia temporal a la que ya me referí, sino también de la presencia de un cráneo parlante. En cuanto al este último elemento, si Poe puso una y otra vez “*Nevermore*” en voz de un “ser no racional capaz de hablar”,¹¹ Couto va más allá al darle la palabra a un cráneo, fuente en vida de sabiduría, experiencias y sensaciones, para que repita hasta el cansancio lo pasajero de las impresiones humanas. Lo anterior complementa y amplifica su significado cuando el autor utiliza la imagen del cráneo, también, como una representación de todos los hombres (Adán) y a la mujer como objeto del amor-deseo por toda la eternidad (Eva-Lilith); tema explotado anteriormente por Baudelaire en uno de sus poemas, donde una calavera se queja de los juegos crueles del amor.¹²

Ahora bien, considero que es la presencia de la muerte la que hace imperecedero el instante vivido por este personaje, pues el tiempo en ella es *continuum*, es decir, es un estado permanente, que no cambia ni se altera. Por su parte, el cráneo que le anuncia su futuro es, a su vez, un medio a través del cual el personaje perpetuará su experiencia al tener acceso al mundo de los muertos. Por medio del relato parece inducirse, de esa forma, la idea de que la humanidad entera está expuesta a la traición y a las insatisfacciones; cada individuo queda condenado a repetir ese mismo círculo vicioso, un ciclo colmado de experiencias parecidas, en el cual sólo lo femenino aparece como eterno. El peligro de repetirse estará siempre latente para el héroe, incluso en los momentos en que busca colmar su sed de sensaciones; así, tomar la decisión sobre el

¹¹ Edgar Allan POE, *La filosofía de la composición*, p. 63.

¹² “Oigo al cráneo en cada burbuja/ que gime y que ruega: / — «¿Este juego cruel y ridículo/ cuándo acabará?/ ¡Pues lo que tu boca feroz/ en el aire esparce,/ monstruo asesino, es mi cerebro,/ mi sangre y mi carne!»” (Charles BAUDELAIRE, “El amor y el cráneo”, en *Las flores del mal*, pp. 452-453).

destino propio es la opción que se da en el cuento; romper la calavera significará, en mi opinión, una negación a seguir la tradición ancestral.¹³

Resulta importante destacar que, pese a que el relato mantiene varias de las características de la etapa previa (el narrador está en primera persona, los hechos narrados son del pasado, todo sucede en el *cronotopo* interior, el disfrute de las sensaciones tiene gran importancia), la iniciación estética por las vías experimentadas ha quedado atrás. Couto construye en este nuevo ciclo narrativo personajes se enfocan más en la experiencia amorosa. Como ya se dijo, en estas historias, por un lado, el erotismo se presenta como otra faceta de lo estético, y, por el otro, la mujer deja el papel amenazante de la *femme fatale*, para tomar el de puente entre el protagonista y la experiencia, entre el mundo y el arte. En suma, la fémina se convierte en un símbolo del vínculo del personaje con lo erótico y, por tanto, con lo estético hasta el fin de los tiempos, pero también en un portal para imponer su mirada íntima sobre la cotidianidad.

5.1.2. “EL POSEÍDO”¹⁴

Este cuento encierra el testimonio de un hombre cadavérico que se encuentra con un conocido, al cual cuenta todo lo que ha pasado en su vida; en particular, le narra cómo ha sido presa del “encanto” femenino, objeto de su furia y deseo, que lo conducirá, finalmente, al abismo de la muerte envuelto en sus brazos y cabellos. El protagonista se sabe hechizado, pero no puede hacer nada en contra de ese gran poder, por lo que su decisión es procurar aquello que le da placer y dolor al mismo tiempo.

¹³ Cf. Octavio PAZ, “La tradición de la ruptura”, en *Los hijos del limo*, pp. 331-345.

¹⁴ Bernardo COUTO CASTILLO, “El poseído”, en *Revista Moderna*, año III, núm. 4 (2ª quincena de febrero de 1900), p. 57. Todas las citas posteriores pertenecen a este texto que consta de una página, por lo tanto no repetiré más la referencia.

Al igual que en el relato precedente, en éste los personajes tampoco necesitan ser presentados, simplemente dan el uno con el otro. El primero aparece como el narrador que vive en la “realidad”; el otro surge ante él como un “enfermo”:

Cuando se acercó a hablarme estaba exageradamente pálido. Su rostro desencajado, amarillento, lucía perfectamente los trazos de los huesos, su mirada opaca y deslucida veía constantemente a lo lejano: había en sus ojos reflejos singulares, expresiones donde claramente se comprendía que esa mirada distinguía ya las fronteras de la locura.

Tal descripción es totalmente compatible con la del héroe moderno, presentada en el capítulo anterior; sin embargo, difiere de ésta en que sus acciones van más allá del interior: la “calle” será el mejor lugar para que este hombre deambule en búsqueda del objeto de su placer, la erótica fémina. Mientras su amigo se queda extrañado al mirarlo, él explica de dónde proviene su “desventura”; no trata de justificarse ante su escucha, más bien está ávido por contarle todos sus deleites, pues, después de todo, es un héroe predestinado al goce estético/erótico:

— «¡Qué quieres! –me decía– el secreto de mi desgracia (que tantas venturas, sin embargo, me ha causado) está en mi sangre, en mi nacimiento. Mi abuelo murió al salir de la casa de una mujer, mi padre se arruinó física y pecuniariamente por ellas; yo, en lugar de heredar el cansancio de sus excesos, heredé la exhuberancia de los dos. Desde muy temprano extraordinariamente me turbó toda aproximación femenil. En la calle yo no tenía ojos sino para ellas, y al encontrarme cerca de alguna sentía un malestar singular. ¡Verlas, adivinar sus formas al través de las telas, la blancura de sus gargantas, la suavidad que yo soñaba cuando mis manos acariciaran su piel, la redondez de sus senos y caderas, la ondulación del muslo, la esfumada línea que termina en un frágil y bien vestido pie! Dominios eran todos estos de mis noches y de mis pensamientos.

La *femme fatale*, la mujer bien formada y voluptuosa, será no sólo la “perdición” del poseído, sino también su fin último: “¡La mujer, glorificación de la carne, mi sola dominadora, y ahora comienzo a temerla, comienzo a verle no sé qué de diabólico y maldito, siento miedo, y sin embargo, no puedo huirle me tiene entre sus garras, su

imagen se ha hecho la soberana de mi pensamiento!”.¹⁵ Así, el personaje parecerá envuelto en las zarpas de esa fatídica bestia, condenado a ser su esclavo y a morir por ella; empero, como se vio anteriormente a propósito del relato “Blanco y rojo”, los protagonistas coutianos resultan victoriosos en la batalla de dominación contra la figura femenina:

Volví a ella al día siguiente, volví diariamente y desde entonces estoy hechizado, subyugado, plenamente vencido por la mujer. Cualquiera y cualquier hora me es buena. Las veo siempre distintas, como si siempre algo nuevo fueran a revelarme; las deseo locamente, ¡ah! viejo amigo, tú no conoces un tormento y una delicia igual. Las he tenido en mis brazos, o mejor dicho, me han tenido en los suyos –como tiene la ola al náufrago–, a todas horas y en todos lugares. Las he amado de todas cuantas maneras se les puede amar: «son el animal inseparable, hecho para producir delicia hasta la muerte, para deliciosamente conducir hasta la muerte».

Frente a ese peligro el hombre no retrocede, sabe hasta dónde lleva el camino y se mantiene en él hasta el final. Comparando las representaciones de la mujer en los relatos del autor de las etapas previas, se observa que en este caso la figura masculina no intenta huir de su contraparte femenina; por el contrario, la fémina, de manera contradictoria, pero complementaria, ayudará al héroe a cumplir con su objetivo supremo, como en el cuento “Blanco y rojo”: la experiencia estética/erótica. Ella será el abismo y, a la vez, el puente que lo llevará al placer, a la muerte, a la unión de los contrarios y, por lo tanto, a la continuidad, a la eternidad:

¿Conoces algo –continué– más suave y satinado, más dulce, más agradable al tacto que la carne perfumada? ¿Sabes un placer comparable, para las manos, como el perderse en las ondulaciones de una cabellera larga? ¿Conoces abrazo más potente y más enervador que el de ella cuando se estremece y gime, y pierde la fijeza de la mirada?

¡Ah! ¡Amigo mío, yo estoy poseído, irremisiblemente poseído, he temblado de terror y de delicia, me he sentido debilitado, agotado, devorado, me he sentido morir, he deseado morir, pero en un espasmo!

¹⁵ Para ver el concepto de *femme fatale*, vid. “A) EL HÉROE/LA DIOSA”, en “Capítulo IV”, en la presente tesis.

De tal manera, el instante erótico se equipara con la experiencia mortuoria, que, según Bataille, transforma por un momento a los sujetos discontinuos en imperecederos: “del mismo modo que la violencia de la muerte derriba entera y definitivamente el edificio de la vida, la violencia sexual derriba en un punto, durante un tiempo, la estructura de ese edificio”.¹⁶ Entre los embriagadores brazos y las oscuras guedejas de la *femme fatale*, el protagonista hallará la saciedad de sus deseos estéticos y eróticos.¹⁷ Según mencioné en el análisis precedente, Couto utiliza como nuevo vehículo de lo estético al erotismo, sólo que en este ejemplo lleva tal motivo al extremo, pues el personaje no busca un instante en el cual tener sensaciones únicas, más bien trata de conseguir a toda costa llenarse de experiencias eróticas.

Con respecto al *cronotopo*, en la narración se parte de un encuentro, un momento casual en el mundo “real”, que lleva a uno de los personajes a la evocación y recuento de instantes íntimos e imperecederos en su memoria. Sumergido en su conciencia relata a su amigo las noches dedicadas a pensar en la voluptuosidad femenina que, más tarde, logra poseer. Significativamente, sus aventuras ocurren siempre al atardecer, en ese umbral hacia el interior y lo oculto al que Couto recurrió desde sus primeras etapas creativas; empero, aquí el protagonista ya no depende del elemento musical como detonador de tales impresiones; así, parece que la distancia entre el mundo erótico/estético y el “real” se ha acortado tanto que el héroe tiene acceso directo a la experiencia:¹⁸ “Un día –era al caer de la tarde– mis manos temblorosas y torpes, rodearon un talle de mujer, mis labios se posaron ávidos, se posaron

¹⁶ G. BATAILLE, “Los elementos fundamentales de la experiencia interior del erotismo”, en *op. cit.*, pp. 109-113; *loc. cit.*, p. 113.

¹⁷ Es importante resaltar que desde la Antigüedad, el cabello de la mujer ha representado la naturaleza, la potencia sexual y la sensualidad desatadas (cf. Erika BORNAY, “Simbología”, en *La cabellera femenina*, pp. 37-87; *vid.* también Margo GLANTZ, *De la amorosa inclinación a enredarse en cabellos*, pp. 17-39). La referencia obligada en la literatura finisecular del XIX es el poema en prosa de Baudelaire titulado: “Un hemisferio en una cabellera” (Charles BAUDELAIRE, “Un hemisferio en una cabellera”, en *Pequeños poemas en prosa*, pp. 77-78).

¹⁸ Con respecto a la dicotomía “luz-oscuridad”, *vid.* “¿Asesino?”, en “Capítulo IV”, de esta tesis.

rabiosamente sobre una nuca y lentamente, con precauciones infinitas, fui descubriendo lo que desde tiempo atrás ansiaba”.

El autor no necesita explicar ya el camino que seguirá su personaje, como se dijo antes; ahora sólo se autorrefiere al introducir los *cronotopos* interiores a través de marcadores establecidos ya en su poética; de ese modo, enseguida, “la luz de una lamparilla” enfocará la atención del lector hacia la visión estética, invitación sensorial que recuerda “el farol” de la narración “¿Asesino?”: “La luz de una lamparilla roja cayó sobre dos níveas pomos de carne brotando de entre encajes, y muchas, muchas veces besé con unción las dos flores rosadas que, como puntas de escudos, se erguían. Mis sueños se realizaron”.

Una vez más el espacio interior del personaje se desborda e inunda los universos ajenos, tanto el de la “realidad” que encarna el escucha como el del interior femenino, por medio de aquello que se imagina, es decir, de lo creado por la mente del “enfermo”. En el relato es posible identificar una manera más de transgredir el orden –la voluntad para Schopenhauer– que rige la “realidad”, adaptándola a las necesidades y fines eróticos/estéticos del héroe coutiano:

[.....] la convulsión erótica: libera unos órganos pletóricos cuyos juegos se realizan a ciegas, más allá de la voluntad reflexiva de los amantes. A esa voluntad reflexiva la suceden los movimientos animales de esos órganos hinchados de sangre. Una violencia, que la razón deja de controlar, anima a esos órganos, los hace tender al estallido y súbitamente estalla la alegría de los corazones al dejarse llevar por el rebasamiento de esa tormenta. El movimiento de la *carne* excede un límite en ausencia de la voluntad.¹⁹

Gracias a la narración del sujeto, su escucha observa cómo todo ese torrente de sensaciones invade el entorno, al avivarse la mirada del “poseído” que devora “cuanta mujer pasaba”. Para el protagonista, la muerte ritual o el acto sexual aparecen como la única acción digna de repetirse, contarse y conservar en la memoria:

¹⁹ G. BATAILLE, “La carne en el sacrificio y en el amor”, en *op. cit.*, pp. 96-98, *loc. cit.* p. 97.

Infinidad de veces, en los supremos momentos he visto la muerte cercándome y sentido su ala; mi ardor nunca ha sido tan excitado como en esos momentos. El espanto la ansiedad, el deseo de una última caricia incomparable me ha latigado y me ha procurado la excelsa voluptuosidad: amar, amar furiosamente en los límites de la vida, entrar en la muerte desfalleciendo aún de satisfacción, llevar en sus manos, el molde de las líneas, el calor del cuerpo amado, el sabor de sus besos, la visión de sus labios rojos y abiertos como una herida bebiendo mi aliento, el rumor de sus clamores agradecidos, el canto de sus suspiros; ¿y qué mortaja más hermosa que sus cabellos envolviéndote?

En un instante, el interés del personaje por reafirmar la experiencia erótica lo lleva tras una figura femenina que pasa junto a ellos; a su amigo no le queda más que verlo partir, “yendo en pos de la gloriosa forma de esa cadera”.

En el cuento, Bernardo Couto Castillo predispone al lector, a través del título – “El poseído”–, a creer que el protagonista estará inmerso en una especie de trance bajo el yugo femenino, hipótesis que se reafirma con la aparición de la *femme fatale*. Sin embargo, por el enfrentamiento de realidades –íntima y exterior– representado a partir del encuentro de estos dos personajes opuestos, el receptor asume que la resolución del conflicto va más allá de la relación con la figura femenina. Con dicho artificio, el cuentista nos indica el camino que sigue su poética: lo importante para él será sumergirnos en la visión íntima, en la perspectiva del héroe. Por ello, cuando el poseído comienza su relato no parte de la “realidad”, sino que convierte su narración en un hecho autoreferencial regido por sus propias reglas y emanado de aquel mundo donde él ha decidido aventurarse y permanecer.

Como puede apreciarse, Couto enfrenta el espacio exterior “real” con el interior “subjetivo”, buscando que el segundo contamine al primero; por ese medio, para él, se impondrían las leyes del microcosmos íntimo del personaje por unos momentos, y justo en ese vértice espacio-temporal la experiencia erótica/estética narrada aparecería en todo su esplendor, provocando en el protagonista y en el escucha/lector el deseo de permanecer ahí por siempre. Tal es el nuevo enfoque de la narrativa coutiana: el interior

del héroe se desborda e infecta el exterior, aunque, al mismo tiempo, lleva parte de él dentro de sí. Así mismo, en esta etapa creativa el autor usa a la mujer como puente entre ambos mundos. En esa línea, ya no es el objetivo del texto narrar la iniciación del héroe en la experiencia estética, porque éste ya es un iniciado; ahora, lo importante es que logre un vínculo con la esfera exterior por medio del erotismo, es decir, a través de la presencia femenina; su destino no será más quedarse en el interior para disfrutar de sus impresiones y revelaciones, sino salir a la “realidad”, tomar de ella lo que le sirva y generar la experiencia estética; y, a partir de ello, infectar también el entorno con su visión íntima, profundamente sensorial e impresionista.

5.1.3. “A UNOS OJOS”²⁰

Al presente relato lo precede un epígrafe de Mallarmé: “*Tes yeux seulement demeurent. Ils ne veulent pas partir, Ils ne sont jamais partis encore*”. Este fragmento es parte de la traducción que el autor galo hizo del poema en prosa de Poe, titulado “*To Helen*”.²¹ El hecho de que Couto no usara el texto en su idioma original puede deberse a dos razones: que éste no fuera asequible, editorialmente hablando, o que nuestro autor lo empleara en francés con toda intención, pues así daría a su texto un sesgo cosmopolita y, a la vez, cumpliría con el afán ecléctico de los modernistas: contendría en esos versos el ingenio norteamericano y la capacidad poética de Mallarmé. Pareciera que Couto plasmó en este cuento una continuación a la trama poética de Poe al aludir la permanencia de los ojos femeninos –de Helena– en su propio texto; la versión del autor mexicano traslada aquel

²⁰ Bernardo COUTO CASTILLO, “A unos ojos”, en *Revista Moderna*, año III, núm. 10 (2ª quincena de mayo de 1900), p. 146.

²¹ B. COUTO CASTILLO, *Ibidem*, p. 146. El autor consigna su cita como: “Mallarmé «*Les Poemes d'Edgard Poe*»”. “*Only thine eyes remained./ They World not go –they never yet have gone*” / “Sólo tus ojos se quedaron./ No quisieron irse; aún no se han ido” (Edgar Allan POE, “*To Helen*”/“*A Helena*”, en *Poesía completa*, pp. 244-249; *loc. cit.* 246-247).

mundo planteado por el norteamericano a su propio universo estético, en el cual cobra sentido y cambia de significado.

La composición de Poe versa sobre el encuentro, en un “jardín encantado”, del yo poético con una mujer lunar y etérea, quien desaparece al apagarse el astro femenino y de la que sólo permanece la luz de sus ojos. Al encabezar con dicho texto su historia, Couto da al lector un antecedente de lo que la voz narrativa contará, así como un indicio de la situación que quiere plantear:

[...] el brillo perlado de la luna;
los taludes musgosos y los senderos serpenteantes,
las flores felices y los árboles atribulados
ya no se veían; los mismos aromas de las rosas
murieron en brazos de los aires adoradores.
Todo, todo expiró salvo tú, salvo menos que tú;
salvo sólo la divina luz de tus ojos,
salvo únicamente la luz de tus alzados ojos.²²

Así, “A unos ojos” es la historia de un viajero que, mientras recorre una oscura senda, escucha una voz que constantemente lo incita a seguir su camino y a no escapar. El personaje, por su parte, permanece solitario en todo momento, embebido en sus pensamientos, pero, cuando aparecen frente a él dos astros, detiene un momento su marcha y se queda extasiado ante tal suceso.

El narrador del relato parece extraño si lo comparamos con los usados por Couto desde *Asfódelos*, donde generalmente encontramos textos en primera persona o contados por testigos de los hechos; aquí, quien relata lo hace desde una tercera persona omnisciente, alejándose así del sujeto de la obra: “Cuando el recién llegado iba a ponerse en marcha, oyó una voz que le decía”.

Al igual que los dos protagonistas anteriores, el “viajador” no emprende la marcha hacia la iniciación estética, sino que continúa los pasos posteriores a ella; en este momento del proceso ya ha sido absorbido por su intimidad y vive inmerso en un

²² E. A. POE, *op. cit.*, 247.

instante eterno y sin salida; aquí, por primera vez, el *cronotopo* interior se revela ante el personaje, y el lector, como algo negativo.

El protagonista pertenece a la estirpe de los héroes coutianos desencantados de la vida; empero no es un lunático ni un poseso, simplemente sigue una visión que lo tiene en una especie de limbo, producto de permanecer demasiado tiempo en su interior. Su sino está marcado, y esto le impide actuar más allá de la voz que resuena en su cabeza sin descanso. Ensimismado, se resigna a arrastrarse como un alma en pena:

Viajador que en mal día llegaste y al pie de la ruta estás: si acaso engañoso fuego se levanta y brilla un instante. No mires el fuego, viajador, no ha surgido para alumbrarte, y en vano es que a su fulgor te acojas. Tu destino está escrito: si quieres en tu desgracia ser feliz, sigue adelante.

El *cronotopo* en el que vive se percibe como imperecedero e inexistente; un *continuum* interno que le pesa y lo atormenta; un bosque tan íntimo que los árboles han sido suprimidos; una noche eterna en la que él no domina. Su único objetivo: el final, pues ya todo lo estético ha perdido su efecto revelador y pasa frente a sus ojos sin ser percibido: “Y el viajador caminó muchos días oscuros como noches y sin sentir otra cosa que el cansancio; ignorando toda belleza, marchó siempre inclinado, deseando sólo llegar”.

Aquella voz que lo atormenta retumba en su cabeza para condenarlo al oscuro sendero por el que viaja; ella describe su fortuna como la de Orfeo bajando a los infiernos por las cavernas sin poder mirar atrás, sin un amor que lo espere, pero, a la vez, libre de la perdición que representaron los brazos femeninos en la poética moderna:

Viajador que al pie de la ruta estás: puedes, sin embargo, considerarte feliz en tu desgracia; a tu paso nada encontrarás que te detenga; ningunos brazos se abrirán amantes para ligarte, y una vez llegado, el peso de tu carga te aplastará, sin que tu obscurecida mirada se vuelva desconsolada hacia atrás.

De pronto, la luz que proyectan dos astros introduce en la historia una visión que se enfoca, nuevamente, hacia los contrarios: luz-oscuridad, bien-mal, etcétera.²³ Esa luminosidad brinda esperanza al desamparado, pues pareciera aclarar sus pensamientos y obligarlo a detener sus pasos:

Pero he aquí que en la mitad de su camino, en lo alto del cielo, aparecieron dos puntos brillantes. Al principio lo deslumbraron; pero bien pronto te pareció muy tibia y muy límpida su luz. El camino no fue como antes negro. El viajador se detuvo, y volviendo el rostro hacia atrás, sólo vio la negra ruta en la que quedaban largas, interminables, las huellas de dos pasos, siempre iguales, siempre pesados, arrastrándose siempre. El viajador levantó los ojos y más blanca y hermosa le pareció la luz de los dos astros.

Como a Silvestre Abad, el viajador contempla bajo una luz, en este caso astral, el satélite femenino por excelencia, la luna; sin embargo, la situación de aquel asesino era diferente: mientras que el primero entra en el *cronotopo* interior para vivir la experiencia estética, el viajero sale al *cronotopo* exterior, donde renueva las posibilidades estéticas que en el mundo íntimo se han agotado:

Luego paseó su vista fuera de la ruta. A sus pies, sobre un lago, la luna se mecía, balsa plateada de la tranquilidad y del reposo. ¡Ah! –dijo él– ¡qué mejor ventura que descansar blandamente a la orilla de ese lago, donde la luna duerme, balsa de la tranquilidad! ¡Qué mayor encanto que oír el rumor pausado de esas aguas, el rumor donde no hay arrebatos ni lobregueces! y ¡qué felicidad más grande que ver siempre la claridad de esos dos astros aparecidos para alumbrar mi camino[,] aparecidos para alumbrar mi camino cuando ya mi espíritu desfallecía en las tinieblas de esa noche sin fin en la que caminaba.

Ante el embeleso del viajero, la lejana voz lo llama a recapacitar y dejar de lado a aquellos “dos puntos brillantes” que sólo empañan su vista. Da la impresión de que, esas palabras vienen del oscuro interior; son, por decirlo de otro modo, el eco de su “conciencia” que invita al héroe a no sucumbir ante los encantos del mundo femenino que se halla afuera, en la “realidad”; representan, para mí, las resonancias temerosas de un ser que no sabe controlar a la temida *femme fatale*. No obstante la advertencia, el

²³ Vid. apartado “4.2.1. ‘¿Asesino?’”, en “Capítulo IV”, de esta tesis.

“viajador” decide finalmente huir, pero no de la presencia femenina, sino de aquella tenebrosa voz, y ése es justo el mensaje del relato:

Pero una voz, la voz lóbrega que en el fondo de todo ser duerme, la que domina, la que espanta, la que grita con todas las fuerzas que al ánimo le faltan, dijo:

Pobre viajero, negro viajero, pertinaz viajero, recuerda que tu destino es seguir, seguir por el monótono camino hasta llegar arriba y caer aplastado por el peso que cargas. Pobre viajero, pertinaz viajero; esos dos astros sólo te harán ver la belleza de un paisaje que más dura y más densa hará la noche de tu camino. Ese lago tentador sólo es un sueño; la luna que en él flota, se fundirá; todo ello es un espejismo brotado para atormentar tu marcha de mañana; desconfía, desconfía tristemente, enlutado viajador; esa tranquilidad tan sólo es aparente, un viento puede soplar, las aguas se agitarán, la voz suave será rugido. Si un viento contrario sopla, tú, pobre pasajero enlutado, serás envuelto y arrollado.

El agua es un elemento importante en la estructura y significado del cuento, pues aventuro que el reflejo de la luna proyectado en ella simboliza la “realidad”, la cual llama al personaje a contemplarla desde la íntima profundidad donde se encuentra; este elemento contrapone lo perecedero de la vida (la aparición de la luna) con la eternidad de la muerte (la senda del viajero), cuestionando el estado del personaje que se halla inmerso en sí mismo, pues, aun cuando vive en un estado imperecedero, no existe en él una experiencia estética que lo justifique. Si recordamos la significación dada por Couto al *cronotopo* interior, entonces resulta evidente que el personaje estaría en vías de transformarse en un ser continuo, objetivo axial del héroe en su etapa narrativa anterior. En esa lógica, la voz, advierte al personaje de no seguir a esos engañosos astros, que solamente lo conducirán al mortal abismo de la “realidad” y lo discontinuo.²⁴

Esos dos astros aparecidos en la negrura de tu noche, son fuegos fatuos; las alas de dos cuervos se abrieron como párpados para dejarlo ver; no los mires viajero, no los mires porque te arrastrarán para hundirte en la fría, en la honda, en la poblada huesa de la desventura.

A propósito de la narrativa de Poe, Gastón Bachelard interpreta la imagen del agua sin movimiento en la obra del norteamericano como la representación de la muerte que llega a sus personajes, pero también como la vía por medio de la cual ellos ingresan

²⁴ Cf. G. BACHELARD, “II. Las aguas profundas...”, en *El agua y los sueños*, pp. 74-110.

a su interior. Así, el agua aparece en Poe como el espejo frente a Alicia; en el caso de Couto, por el contrario, su protagonista no está viendo desde fuera, sino desde adentro, de allí que el universo contemplado no sea el íntimo, sino el exterior. La añoranza del mundo “real” resulta en la fórmula opuesta del apartado previo, cuyo contenido se resume en una frase: “El rescate del mundo interior”. Aquí, parecería que las necesidades de los personajes coutianos han cambiado, pues, al menos en este relato, para el “viajador” ya no es suficiente sumergirse en sí mismo.

Por ello resulta tan significativo que el viajero se encuentra dominado por aquellos ojos que personifican lo femenino, lo cual en el universo de Couto equivale, así mismo, al mundo material, a lo bello, a lo estético, pero también, en esta etapa creativa, a lo erótico. Así, el personaje se convence de que al seguirlos todo estará mejor, como si a partir de su influencia su vida cobrara un nuevo significado:

Y una vez decía en él, al tiempo que más claros brillaban los dos astros: «Te engañan: tu destino no es tan cruel; mírame bien, mira este fuego, dime si hay algo mejor que la limpidez de su brillo! Yo alumbraré tu camino, yo iré siempre resplandeciente para ti, y cuando la carga sea muy dura, recrearte en mi feérica claridad te será dulce.

Y el enlutado, el pertinaz viajero, quiso levantarse sin poder lograrlo: el peso era muy grande y muy dulce el reposo, muy densa la negrura de su ruta y muy limpio el brillo de los dos astros.

Al igual que en el caso de “El poseído”, nuestro héroe no es obligado por la presencia femenina a convertirse en un eterno seguidor suyo; él decide contemplar y adorar a toda costa a los dos astros en una búsqueda personal. Si bien está condenado a seguir una senda interior, opta también por admirar de vez en cuando el exterior que le proporciona cierto placer y hace más llevadera su existencia. Al final, el personaje, como la figura del poeta, deja de maldecir el exterior o de evitarlo, pues no pretende vivir bajo sus reglas, sino extraer de él la belleza y las experiencias que le sirvan para completar su nuevo objetivo estético/erótico. Aquí considero que Bernardo Couto Castillo cuestiona la viabilidad de vivir solamente en el *cronotopo* interior, condición

que a la larga, pareciera resultar tan perjudicial como fuera, en la etapa creativa primigenia del autor, el mundo burgués.

ENVÍO

Ya seáis ojos de desventura, fuegos fatuos que el vuelo de dos cuervos descubrió,
ya límpido feérico brillo hecho para alumbrar mi ruta, os digo:

—Sed benditos porque yo os amo.

Aunado a lo previo considero que en este último relato se presentan las características del héroe coutiano llevadas al límite, es decir, 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. En esa línea, la revelación del cuento es la necesidad de lograr un equilibrio entre los *cronotopos* (interior/exterior); el personaje descubre, de esta forma, que para hacer más corta su senda debe mirar allá afuera. De tal suerte que, el objetivo de su recorrido no es llegar al final del camino, sino más bien resguardar las vivencias obtenidas de su contacto con ese orbe ajeno que, sin embargo, lo extasía. Aquellos dos astros y la luna, símbolos de lo femenino en la historia, son precisamente los puentes a través de los cuales Couto Castillo une ambos *cronotopos*. Con ello, nuestro autor reafirma lo que ya había hecho en otros relatos y anula las posibilidades extremas, como la cancelación absoluta del universo externo al artista. Más aún, tal vez, intenta reflexionar y comunicar a sus compañeros artistas que no se puede vivir para siempre en la torre de marfil, pues de ella no se extraen experiencias memorables.

Al final, me parece que cobra sentido que el narrador no sea el protagonista, de tal manera se convierte en un relato ejemplar, cuya conclusión no es manipulada por la voz del personaje, sino que responde a las acciones expuestas en el relato.

5.2. EL ÚLTIMO REVÉS COUTIANO

Después de los análisis preliminares considero que una vez consolidadas sus ideas poéticas y sus estrategias creativas desde la salida a la luz de su libro *Asfódelos*, Bernardo Couto Castillo ya no necesitó explicar, ni a sí mismo ni a su público, qué sendero tomaría para el desarrollo de sus historias: sus protagonistas ya no buscaban justificar su estada en los relatos ni presentarse como nuevos actores en escena, ya que el autor había dejado claras sus características y conducta en la etapa previa.

Ahora bien, el tema de los cuentos de esta última fase creativa tuvo la clara intención de afectar la sensibilidad de sus receptores, produciendo en ellos un efecto de horror contemplativo, al convertir lo irreal, la lujuria y lo tenebroso en una obra de arte.

En cuanto a la relación tiempo-espacio sufrió también una transformación, como se puntualizó anteriormente, pues, pese a que Couto siguió privilegiando el *cronotopo* interior, los personajes ya no tienen que ir en busca de la intimidad donde se produce la experiencia estética; ahora, el mundo interno ha ido ganando terreno hasta desbordarse al exterior de los sujetos. De este modo, sus nuevas creaciones tratan de un mundo trastocado, invadido por aquel alucinógeno destilado del individuo estético que no requiere más distinguir ambos orbes (interior-exterior); en otras palabras, sus personajes son seres esquizofrénicos que viven en el mundo “real” contaminado con su intimidad. Una vuelta de tuerca a dicha propuesta se presenta en el último relato, donde se sugiere la posibilidad de que un mundo exclusivamente interior puede corromperse por la falta de “cruzamiento”. El autor parece formular, en suma, que, así como el personaje afecta su entorno, éste debe permitir la entrada de la “realidad” para alimentarse y enriquecerse.

De acuerdo con lo expuesto, los relatos de dicha etapa coutiana se esquematizarían de la siguiente manera, siguiendo los criterios de los dos análisis anteriores:

Héroe	+	Espacio íntimo	+	Objeto estético	=	Experiencia estética/erótica
Cementerio/cuarto				Mujer/Eterno femenino		Pierde la diferencia entre interior/exterior

Héroe	+	Espacio íntimo	+	Objeto estético	=	Experiencia estética/erótica
Poseído		Cuerpo femenino		Mujer		Logra desbordar el interior

Héroe	+	Espacio íntimo	+	Objeto estético	=	Experiencia estética/erótica
Viajador		Ruta oscura (totalmente aislado)		Dos astros/Luna Presencia femenina		Los recursos del interior se agotaron; es necesario acudir al exterior

Como se desprende de tales fórmulas, Couto no da por sentado que el mundo interior sea el único en el que el artista puede generar un hecho estético. En estos últimos relatos, el autor sugiere al poeta que evite el extremo de aislarse en sí mismo. Aun cuando la sociedad moderna ya lo ha sentenciado a viajar solo por la senda artística, su obligación será tomar del mundo lo que quede de poético y devolverlo al lector por medio de la escritura. Finalmente, enfrentarse a sus mayores temores y usarlos en su beneficio creativo es la suma de todas las recomendaciones acumuladas por Bernardo Couto Castillo en sus narraciones.

CONCLUSIONES

El mundo moderno trajo consigo algo más que tecnología y avance (la modernización), los conflictos sociales y culturales le siguieron los pasos de cerca, ya que, por un lado, la abrupta movilización del campo a las ciudades no permitió la completa familiarización con el ambiente citadino por parte del campesinado; por el otro, la especialización de las labores provocó en los individuos una relación parcial con su trabajo y lo separó de aquella identificación que mantenía con respecto a los oficios.

No obstante, el hombre no sólo tuvo que adaptarse a su nuevo entorno urbano y a las recién creadas actividades, sino también a las exigencias del nuevo regidor del tiempo: el mercado. La producción y el dinero giraban alrededor de ese orden; todo debía ser cada vez más rápido para satisfacer las necesidades de éste y de su gran representante, el dueño de fábricas y empresas, el burgués.

A su vez, el arte también fue tocado por la modernidad: el artista tuvo que especializarse y, en muchas ocasiones, para sobrevivir, crear al gusto y estilo de la creciente burguesía. Pese a lo anterior, los autores lograron sacar partido de esa era tan turbulenta, poblando sus obras con el desencanto que trajo el orden moderno; en otras palabras, desarrollaron una postura ambivalente, pues si bien fueron deslumbrados por las obras de la modernización, también se sintieron en el desamparo al no encontrar un lugar en ese nuevo sistema social.

En cuanto a la situación mexicana, es posible trasladar por completo lo sucedido en Europa, ya que el contexto es muy diferente, pero sí se puede reflexionar sobre lo

que pasó cuando se trató de injertar la modernización en México. Durante el último tercio del siglo XIX, el país intentó insertarse en ese movimiento mundial, sin embargo, aquello resultó en suma difícil en la medida en que aún no conseguía una estabilidad como estado independiente. Aquí la modernidad comenzó a manifestarse a través de las corrientes de pensamiento importadas a nuestras tierras –en este caso el positivismo–, y del desarrollo industrial, cuyos recursos provenían principalmente de la inversión extranjera.

Los escritores mexicanos se enfrentaron a tal situación de diferentes maneras a lo largo del tiempo; al inicio, vieron como una solución a los conflictos causados por la modernidad la promoción de los valores nacionales en la población, principalmente a través de la educación y la literatura; luego, vino una transición en la cual un sector literario se escindió poco a poco de esta labor sociopolítica y trató de dar un nuevo aliento a las letras mexicanas.

La aparición de Gutiérrez Nájera en las filas literarias durante aquella época permite notar el cambio de papel que el poeta tuvo en México durante esa centuria. Como es sabido, él hizo de su arte una profesión, a la vez que promovió la creación de una literatura moderna y cosmopolita. Así, Gutiérrez Nájera simboliza la dualidad del escritor moderno, por un lado, preocupado aún por hacer crítica social, como lo demuestran sus crónicas y artículos, y, por el otro, interesado en la tarea de crear una literatura “propia”, como él mismo la llamó, que se alimentara de todas las fuentes posibles. Esto devendría, más tarde, en una fuente de inspiración para los modernistas de la segunda generación; ellos también tomaron a la literatura europea, y en especial la francesa, como un ejemplo a seguir; empero, no buscaron sólo imitarla, sino más bien hacer suyo el espíritu moderno que ésta emanaba.

Dichos artistas modernistas vieron en las publicaciones periódicas un medio para subsistir y dar a conocer sus creaciones; durante aquella época la *Revista Azul* y la *Revista Moderna* fueron los faros difusores de la nueva poética, donde se incluyeron múltiples trabajos, en verso y prosa, de varios autores modernos nacionales y extranjeros.

Precisamente, Bernardo Couto Castillo se afilió a la propuesta modernista durante aquel momento; en de sus cuentos propuso una respuesta a las preocupaciones de los artistas en el incipiente mundo modernizado. Cada una de sus etapas creativas responde a tal inquietud, que manifestó en el desarrollo de su carrera literaria. De manera general, podemos ver cómo la reflexión sobre el tiempo, el espacio y la experiencia estética se convierte en un *continuum* dentro de su obra.

En una revisión de sus ciclos narrativos puede notarse cómo en un primer momento sus personajes principales son artistas (músicos, dramaturgos, pintores, escultores, poetas, etc.) en la búsqueda de la perfección del arte. En ese arduo camino hacia su iniciación estética, estos héroes viven amenazados por los terribles peligros que representaban el mundo burgués: el dinero y la *femme fatale*. Couto Castillo establece el espacio íntimo como el ideal para impulsar la sensibilidad estética y el instante como el único tiempo en el cual puede surgir la experiencia única, coordinadas que conforman lo que he denominado el *cronotopo* interior. Tal propuesta espacio-temporal, permite al autor evitar la influencia del *cronotopo* del capitalismo, desligando así “el arte por el arte” de “el tiempo es dinero”.

En la segunda etapa, su cuentística se encuentra más consolidada; el tema de la iniciación en la experiencia estética cobra mayor importancia, y lo que antes era un peligro (véase sobre todo el caso de la mujer) se transforma en un medio para la consecución de lo bello; sus personajes ya no son sólo artistas, ahora también los

marginados sociales, los criminales y los alienados mentales se unen a sus historias: seres confinados fuera del orden burgués al igual que los escritores, “héroes” modernos al estilo de los de Baudelaire.

Tales figuras, al igual que los personajes de su primera etapa, son hiperestesiados que, en la búsqueda de saciar su sed de experiencias nuevas, cometerán crímenes simbólicos. En ellos, lo sórdido muchas veces nubla la visión del receptor, provocando una primera lectura efectista; sin embargo, al profundizar el análisis se devela el mensaje estético que estos relatos contienen. Así, Couto logra que la iniciación en la experiencia estética se dé en dos momentos: primero durante la narración a través del personajes, y después en el receptor de la historia que aprenderá a interpretar los mensajes cifrados del autor.

La muerte y la oscuridad cobran mayor importancia en esta fase de la escritura coutiana, ya que disparan el imperio del tiempo y del espacio íntimos en los que cada sensación se transmuta en algo perfecto y eterno, en el sentido expuesto por Baudelaire: “Nada [es] más cosmopolita que lo eterno”.¹ Por ello, la importancia de narrar un asesinato no radica en el hecho ni en la violencia por sí mismos, sino en la transgresión de las reglas establecidas por el orden burgués. De tal forma, el autor le da una lógica propia al orbe íntimo de sus relatos, un *cronotopo* donde el caos que reina en el exterior (el mundo modernizado/burgués) se suprime para establecer un nuevo orden interior (el mundo estético/simbólico), que actúa en armonía consigo mismo y no depende de su antagonista.

El *cronotopo* creado por nuestro autor desde sus primeros relatos conquista en esta etapa el orbe externo y da poder a sus protagonistas contra los antiguos temores del

¹ Charles BAUDELAIRE, “xxx. Richard Wagner y *Tannhauser* en París“, en *El arte romántico*, p. 249.

héroe melancólico; logra, en otras palabras, someter a la *femme fatale*, prescindir de los bienes materiales y de las necesidades mundanas.

La tercera etapa mantiene el contenido característico de la poética coutiana, sin embargo el sujeto se adentra cada vez más en el universo íntimo hasta aparecer como un habitante exclusivo de ese reino; su objetivo ahora es amplificar el espectro de acción del interior hacia el exterior; esto es, que no pretende sólo imbuirse en sí mismo, sino contaminar a toda costa aquel mundo que le es ajeno.

Una clara diferencia con las etapas anteriores es que sus héroes no van más tras la iniciación estética, pues ya son iniciados. Así, Couto crea el mismo tipo de personajes y, por tanto, no se molesta en describirlos, pues pertenecen a un ideario estético ya establecido y conocido por los lectores de la época.

Ahora bien, en estas narraciones el erotismo jugará un papel importante en la vida de sus protagonistas al ser equiparado con la experiencia estética; lo anterior se debe a que la mujer ya no juega un papel amenazante, sino de trofeo o conquista del mundo burgués. Couto devuelve con ello la belleza a la figura femenina, transformándola en “plástica, pictórica, escultural, un himno de la forma” desde su libro *Asfódelos* (1897).² De ahí se deduce que: conquistar el erotismo femenino equivale a alcanzar la experiencia estética.

En suma, mientras la primera época cuentística del autor apuntaba hacia la iniciación de los personajes en el campo estético; la segunda se convirtió en la máxima expresión de ese fin, con el que, incluso, se formula una solución al problema del tiempo moderno:³ el orden del mundo se restaura al trasladar sus historias al *cronotopo* interior en ambas etapas, pues ahí el tiempo es imperecedero, casi estático. En cambio,

² Bernardo COUTO CASTILLO, “Blanco y rojo”, en *Asfódelos*, p. 109.

³ Este problema devino de la escisión por parte del hombre moderno del cíclico tiempo sagrado, sintiéndose atrapado por un tiempo recto y continuo que lo llevaría a su extinción, por ello recuperar el instante a través de varios medios como la memoria se convierten en una solución a este gran conflicto.

en la última fase creativa, Couto cuestiona la conveniencia de vivir en una esfera exclusivamente íntima, donde no se puede extraer la belleza de nada; por ello, sus personajes se aferran a un atisbo de realidad a través de la mujer, convirtiéndola en el centro estético y erótico del relato. La última propuesta de Bernardo Couto quedó inconclusa, debido a su súbita muerte; ni siquiera en su último relato, a pesar de los extremos que toca, se ve que lleve sus nuevos tópicos a la máxima expresión como lo hizo en *Asfódelos*. Pese a todo, los relatos de Couto son perlas contenidas en un collar que, al cerrarse intenta dar solución a los problemas del poeta frente a la convulsa modernidad. De ese modo, en sus narraciones aparece un nuevo mundo donde el artista puede crear obras de arte y vivir en un mundo estetizado, artificial e íntimo.

Finalmente, me parece importante destacar que a través de este acercamiento a la obra de Bernardo Couto Castillo, he podido demostrar que en sus cuentos existe algo más que un reflejo autobiográfico. La leyenda negra que se ciñe sobre este autor decimonónico ha perdurado durante poco más de un siglo y, a pesar de que no resto importancia a esa perspectiva –gracias a la cual el público en general se acerca a su obra–, mi interés va más allá de ella. Al dejar de lado los juicios críticos anteriores, logré dilucidar los fines estéticos de Bernardo Couto Castillo y mostrar, no sólo, que su obra sí plantea un proyecto de escritura, sino que también su poética responde de manera coherente al contexto que lo rodeó, y su trabajo evolucionó en muy poco tiempo con cambios de perspectiva notorios.

Me parece que lo anterior es un fundamento lo suficientemente fuerte para desaparecer la imagen del joven bohemio, decadente, precoz y “malogrado” y otorgarle su justo lugar en la historia literaria de México; reconocerlo, en fin, como un

profesional de la escritura que buscó un fin a través de ella, tal como lo vislumbró Juan Sánchez Azcona a la muerte de Couto:

Pero nótese bien una cualidad de que carecen las creaciones de *malogrados* de otras generaciones literarias: en la obra de Couto Castillo, hay una personalidad artística, definida con relativa precisión, fiel a determinados cánones de Belleza, sobria en sí misma, cual conviene al arte mayor[,] y abstracto en arte, cual conviene al poeta artista.⁴

⁴ Juan SÁNCHEZ AZCONA, “Bernardo Couto Castillo”, en *El Universal*, ano xv, núm. 82 (7 de agosto de 1901), p. 2.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA DIRECTA

- COUTO CASTILLO, Bernardo, "El agua", en *Revista Moderna*, año I, núm. 8 (15 de noviembre de 1898), pp. 125-127
- _____, "La alegría de la muerte", en *El Mundo*, t. II, núm. 15 (11 de octubre de 1896), p. 232.
- _____, "La alegría de la muerte (Del libro 'Asfódelos')", en *Revista Moderna*, año II, núm. 10 (octubre de 1899), pp. 295-297.
- _____, *Asfódelos*. México, Eduardo Dublán Impresor, 1897.
- _____, "¿Asesino?", en *El Mundo*, t. II, núm. 17 (25 de octubre de 1896) p. 262.
- _____, "Caprichos de Pierrot", en *Revista Moderna*, año III, núm. 19 (1ª quincena de octubre de 1900), pp. 299-303
- _____, "Celos póstumos", en *Revista Moderna*, año I, núm. 7 (1º de noviembre de 1898), pp. 107-108.
- _____, "Cleopatra", en *Revista Azul*, t. V, núm. 22 (27 de septiembre de 1896), pp.345-346.
- _____, *Cuentos completos*. Compilado por Ángel Muñoz Fernández. México, Factoría Ediciones, 2001 (La serpiente emplumada, 25).
- _____, "Cuentos criminales. El derecho de vida", en *El Mundo*, t. I, núm. 12, (6 de mayo de 1897), p. 331.
- _____, "Cuentos criminales. Blanco y rojo", en *El Mundo*, t. I, núm. 12 (21 de marzo de 1897), p. 186.
- _____, "Francisco M. de Olaguíbel. Oro y negro", en *El Mundo*, t. I, núm. 19 (9 de mayo de 1897), p. 305.
- _____, "El gesto de Pierrot", en *Revista Moderna*, año II, núm. 11 (noviembre de 1899), pp. 324-326.
- _____, "Homenaje a la Sra. Juana González de Valenzuela", en *Revista Moderna*, año II, núm. 3 (agosto de 1899), p. 256.
- _____, "El jardín muerto (Matinales)", en *Revista Moderna*, año II, núm. 7 (julio de 1899), p. 214.
- _____, "A la luz de la luna (pesadilla)", en *El Nacional*, t. XIX, año XIX, núm. 219 (13 de marzo de 1897), p. 1.
- _____, "De 'Los Mosaicos'. Un aprensivo", en *El Nacional*, t. XIX, año XIX, núm. 45 (22 de agosto de 1896), p. 1.
- _____, "De 'Los Mosaicos'. Día brumoso (Monólogo de Triste)", en *El Nacional*, t. XIX, año XIX, núm. 57 (5 de septiembre de 1896), p. 1.
- _____, "De 'Los Mosaicos'. Horas de fiebre", en *El Nacional*, t. XIX, año XIX, núm. 39 (14 de agosto de 1896), p. 1.
- _____, "De 'Los Mosaicos'. Las madonas artificiales", en *Revista Azul*, t. V, núm. 18 (30 de agosto de 1896), pp. 280-282.

- _____, “De ‘Los Mosaicos’. Un aprensivo”, en *El Nacional*, t. XIX, año XIX, núm. 45 (22 de agosto de 1896), p. 1.
- _____, “¡Mujer! ¿Qué hay de común entre tú y yo?”, en *Revista Moderna*, año I, núm. 4 (15 de septiembre de 1898), p. 58.
- _____, “Las nupcias de Pierrot”, en *Revista Azul*, año II, núm. 1 (1º de enero de 1899), pp. 12-13.
- _____, “Una obsesión”, en *El Mundo*, t. II, núm. 10 (6 de septiembre de 1896), p. 149-150.
- _____, “Una obsesión”, en *Revista Azul*, año IV, núm. 10 (2ª quincena de mayo de 1901), pp. 159-161.
- _____, “Una pasión de ciego”, en *Revista Azul*, año II, núm. 8 (agosto de 1899), pp. 236-239.
- _____, “Pierrot enamorado de la Gloria. Cuento en cuatro escenas”, en *El Nacional*, t. XX, año XX, núm. 31 (5 de agosto de 1898), p. 1.
- _____, “Pierrot sepulturero”, *Revista Azul*, año IV, núm. 9 (1ª quincena de mayo de 1901), pp. 142-144.
- _____, “Pierrot y sus gatos”, *El Mundo*, t. I, núm. 24 (12 de junio de 1898), p. 468.
- _____, “Poemas locos. La canción del ajenjo”, en *El Mundo*, t. II, núm. 13, (27 de septiembre de 1896) p. 199.
- _____, “Poemas locos. La canción del ajenjo”, en *Revista Azul*, t. V, núm. 5 (31 de mayo de 1896), pp. 77-78.
- _____, “El poseído”, en *Revista Moderna*, año III, núm. 4 (2ª quincena de febrero de 1900), p. 57.
- _____, “La primera lágrima”, en *Revista Moderna*, año III, núm. 16 (2ª quincena de agosto de 1900), pp. 246-247.
- _____, “Un recuerdo”, en *Revista Moderna*, año III, núm. 3 (2ª quincena de febrero de 1900), pp. 38, 39, 42.
- _____, “Un retrato (De los ‘Mosaicos’)", en *El Mundo*, t. II, núm. 12 (20 de septiembre de 1896), p. 183.
- _____, “Semblanzas artísticas. El ideal”, en *Diario del Hogar*, año XII, núm. 276 (3 de agosto de 1893), p. 2.
- _____, “Semblanzas artísticas. Eduardo”, en *Diario del Hogar*, t. XII, núm. 282 (10 de agosto de 1893), p. 2.
- _____, “Semblanzas artísticas. Entre el arte y el amor”, en *Diario del Hogar*, año XII, núm. 258 (13 de julio de 1893), p. 2.
- _____, “Semblanzas artísticas. El último pincel”, en *Diario del Hogar*, t. XII, núm. 252, 6 de julio de 1893, p. 2.
- _____, “El último amante”, en *Revista Moderna*, año I, núm. 2 (15 de agosto de 1898), pp. 24-25.
- _____, “Últimos momentos”, en *El Mundo*, t. I, núm. 2 (23 de mayo de 1897), p. 349.
- _____, “A unos ojos”, en *Revista Moderna*, año III, núm. 10 (2ª quincena de mayo de 1900), p. 146.
- _____, “La vida de un artista”, en *Diario del Hogar*, año XII, núm. 240, 22 de junio de 1893, p. 2
- GRIVOT DE FRANCOURT, Barón, “Historia de niño”, traducción de Bernardo Couto Castillo, en *Revista Moderna*, año III, núm. 2 (2ª quincena de enero de 1900) pp. 30-32.

GAUSSERON, B. H, “Walt Witman”, traducción de Bernardo Couto Castillo, en *Revista Moderna*, año II, núm. 10 (octubre de 1899), pp. 290-293.

L’ISLE ADAM, Villiers “Miss Alicia”, traducción de Bernardo Couto Castilo, en *Revista Moderna*, año III, núm. 2 (2^a quincena de enero de 1900), p. 20.

MIRBEAU, Octave, “Esperanzas negras”, traducción de Bernardo Couto Castillo, en *Revista Moderna*, año III, núm. 17 (1^a quincena de septiembre de 1900) pp. 271-272.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA INDIRECTA

- ALTAMIRANO, Ignacio Manuel, *Obras completas XII. Escritos de literatura y arte 1*. Selección y notas de José Luis Martínez. México, Secretaría de Educación Pública, 1988.
- _____, *Obras completas XX. Diarios* prólogo y notas de Catalina Sierra Casasús, México, Dirección General de Publicaciones y Medios de la Secretaría de Educación Pública, 1992.
- AZNAR SOLER, Manuel, *Bohemia y literatura (De Bécquer al modernismo)*. Editores Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes. Salamanca, Secretaría de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1993 (Serie: Filosofía y Letras, 146).
- BACHELARD, Gaston, *El agua y los sueños*. Traducción de Ida Vitale. México, Fondo de Cultura Económica, 1997 (Breviarios, 279).
- _____, *La intuición del instante*. Seguido de “Introducción poética de Bachelard” por Jean Lescure. Traducción de Jorge Ferreiro. México, Fondo de Cultura Económica, 1987 (Breviarios, 435).
- _____, *La poética del espacio*. Traducción de Ernestina de Champourcin. México, Fondo de Cultura Económica, 1975 (Breviarios, 183).
- BAJTÍN, Mijail, *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Traducción de Helena S. Kriukova y Vicente Cazarra. Madrid, Taurus, 1975 (Teoría y Crítica Literaria. Persiles, 194).
- BATAILLE, Georges, *El erotismo*. Traducción Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin. México, Tusquets Editores, 2003 (Ensayo, 34).
- BAUDELAIRE, Charles, *El arte romántico*. Edición completa. Traducción y notas de Carlos Pert. Madrid, Ediciones FELMAR, 1977 (La Fontana Mayor, 16).
- _____, *Diarios íntimos*. México, Premià Editora, 1990 (La Nave de los Locos).
- _____, *Las flores del mal*. Edición bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo. Madrid, Cátedra, 2004 (Letras Universales, 149).
- _____, *Obras*. Estudio preliminar, traducción, noticia histórica y notas de Nydia Lamarque. México, Aguilar, 1961.
- _____, *Pequeños poemas en prosa*. Introducción, cronología, bibliografía y notas de A. Verjat Massmann. Barcelona, BOSCH, 1987 (Icaria Literaria, 29).
- _____, *Pequeños poemas en prosa. Críticas de arte*. Madrid, Editorial Espasa Calpe, 2001 (Colección Centenario II).
- _____, *El pintor de la vida moderna*. Prólogo de Antonio Pizza. Traducción de Alcira Saavedra. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1995 (Colección de Arquitectura, 30).
- BAZANT, Mílada, “Capítulo VII. La capacitación del adulto al servicio de la paz y del progreso 1876-1910”, en *Historia de la alfabetización y la educación para adultos en México*, Tomo 2. “De Juárez al Cardenismo. La búsqueda de una

- educación popular”. México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional para la Educación de los Adultos, El Colegio de México, 1980, pp. 241-288.
- _____, “Lecturas del Porfiriato”, en *Historia de la lectura en México. Seminario de historia de la educación en México*. México, El Colegio de México, 1997, pp. 205-242.
- BECKER, Udo, *Enciclopedia de los símbolos*. Traducción de J. A. Bravo. México, Editorial Océano de México, 2001.
- BÉGUIN, Albert, *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Traducción de Mario Monforte Toledo. Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1994 (Lengua y Estudios Literarios).
- BENJAMIN, Walter, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Prólogo y traducción de Jesús Aguirre. Madrid, Taurus, 1980.
- BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Traducción de Andrea Vidales Moral. México, Siglo XXI Editores, 2001 (Teoría), 386 pp.
- BERMÚDEZ DE BRAUNS, María Teresa, “Capítulo II. Una población instruida base de la sobrevivencia nacional 1857-1876”, en *Historia de la alfabetización y la educación para adultos en México*, Tomo 2. “De Juárez al Cardenismo. La búsqueda de una educación popular”. México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional para la Educación de los Adultos, El Colegio de México, 1980, p. 184-239.
- BORNAY, Erika, *La cabellera femenina*. Madrid, Cátedra, 1994 (Ensayos Arte), 194 pp.
- _____, *Las hijas de Lilith*. Madrid, Cátedra, 1998 (Ensayos Arte), 404 pp.
- BURGOS, Fernando, *La novela moderna hispanoamericana*. 2ª edición. Madrid, Editorial Orígenes, 1990.
- CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo. Vanguardia. Decadencia. Kitsch. Posmodernismo*. Traducción María Teresa Berguistáin. Madrid, Tecnos, 1991 (Colección Metrópolis).
- CAMPOS, Rubén M., “Asfódelos de Bernardo Couto Castillo”, en *El Nacional*, año XX, t. XX (24 de octubre de 1897), p. 2
- _____, *El Bar. La vida literaria de México en 1900*, prólogo Serge I. Zaïtzeff. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones, Coordinación de Humanidades, 1996 (Al Siglo XIX. Ida y Regreso).
- CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México, FCE, 2001 (Biblioteca de Psicología, Psiquiatría y Psicoanálisis), 372 pp.
- CEBALLOS, Ciro B., “Asfódelos. Bernardo Couto Castillo”, en *El Nacional*, año XIX, t. XIX (27 de junio de 1897), p. 2.
- _____, *En Turania. Retratos literarios para una galería del modernismo mexicano*. Edición crítica e índices de Luz América Viveros Anaya. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006 (Tesis de maestría).
- CHAVEZ, José Ricardo, *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Filológicas, 1997 (Cuadernos del Seminario de Poética, 17).
- CLARK DE LARA, Belem, *Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1998 (Ediciones Especiales, 9).

- CLARK DE LARA, Belem y Ana Laura Zavala Díaz, *La construcción del Modernismo (Antología)*. Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 2002 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 137).
- DÁVALOS, Balbino, “*In memoriam Theophili poetae*”, en *El Mundo*, t. II, núm. 4 (25 de julio de 1897), p. 68.
- _____, “*Sinfonía en blanco mayor. In memoriam Theophili poetae*”, en *El Nacional*, año XX, t. XX (18 de julio de 1897), p. 2.
- _____, *Diccionario de la Lengua Española*, 22ª edición. Madrid, Real Academia Española, 2001.
- DUMAS, Alexandre, *Les trois mousquetaires. Vingt ans après*. Edición presentada y anotada por Gilbert Sigaux. Mónaco, Editions Gallimard, 1962 (Bibliothèque de la Pléiade, 159).
- _____, *La educación en la historia de México*. Introducción y selección de Josefina Zoraida Vázquez. México. El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 1996 (Lecturas de «Historia Mexicana», 7).
- ELIADE, Mircea, *Aspectos del mito*. España, Paidós, 2000 (Orientalia, 69), 174 pp.
- _____, *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*, 2ª edición. Traducción Carmen Castro. Madrid, Taurus, 1974 (Ensayistas, 1).
- _____, *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, Editorial Labor, 1985 (Labor/ Punto Omega, 2).
- ESCALANTE PALMA, Pedro, “Bernardo Couto Castillo”, en *El Universal*, 16 de mayo de 1901, p. 1.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza, 1996 (Alianza Diccionarios).
- FRANCO, Jean, *La cultura moderna en América Latina*. México, Grijalbo, 1985 (Enlace).
- GAUTIER, “*Sinfonía en Blanco Mayor*”, en *Revista Moderna*, año I, núm. 8 (15 de noviembre de 1898), pp. 124-25.
- GONZÁLEZ, José Luis, “El liberalismo triunfante”, en *Historia general de México*, México, El Colegio de México, Harla, 1988, 2: 897-1015.
- GONZÁLEZ NAVARRO, Moisés, *Historia moderna de México. El porfiriato. La vida social*. Coordinada por Daniel Cosío Villegas. México/Buenos Aires, Editorial Hermes, 1985.
- _____, *Sociedad y cultura en el Porfiriato*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994 (Cien de México).
- GUTIÉRREZ GIRADOT, Rafael, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2004 (Tierra Firme).
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, *Divagaciones y fantasías*. Selección, estudio preliminar y Notas de Boyd G. Carter. México, Secretaría de Educación Pública, 1974 (SEP Setentas, 157).
- _____, *Obras I. Crítica literaria. Ideas y temas literarios. Literatura mexicana* Investigación y recopilación de E. K. Mapes. Edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez. Introducción de Porfirio Martínez Peñaloza, índices de Yolanda Bache Cortés y Belem Clark de Lara México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1995 (Nueva Biblioteca Mexicana, 4).
- _____, *Obras XII. Narrativa, II Relatos (1877-1894)*. Edición crítica e introducción Alicia Bustos Trejo y Ana Elena Díaz Alejo, notas Alicia Bustos Trejo, índices Ana Elena Díaz Alejo. México, Universidad Nacional Autónoma

- de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2001 (Nueva Biblioteca Mexicana, 133).
- _____, *Obras XIII. Meditaciones políticas (1877-1894)*. Introducción, notas e índices Belem Clark de Lara, edición de Yolanda Bache Cortés y Belem Clark de Lara. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2000 (Nueva Biblioteca Mexicana, 143).
- HALE, Charles A., *La transformación del liberalismo en México a fines del siglo XIX*. Traducción de Purificación Jiménez. México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Historia de la alfabetización y la educación de adultos en México*. Tomo 2. “De Juárez al Cardenismo. LA búsqueda de una educación popular”. México, Secretaría de Educación Pública, INEA, El Colegio de México, 1980.
- Historia de la lectura en México. Seminario de historia de la educación en México*. México, El Colegio de México, 1997.
- HOMERO, *Odisea*. Edición de José Luis Calvo. México, Red Editorial Iberoamericana, 1992 (Letras Universales, 62).
- HUGO, Víctor, *Manifiesto romántico*. Barcelona, Ediciones Península, 1971 (Ediciones de Bolsillo, 159).
- JIMÉNEZ MOERENO, W. y A. García Ruiz, *Historia de México. Una síntesis*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1970 (Serie Historia, VII).
- LARA VELÁZQUEZ, Esperanza, *Catálogo de los artículos de José Juan Tablada en publicaciones periódicas (1891-1945)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1995 (Colección Bibliothemerografía Mexicana, 1).
- LEAL, Luis, *El cuento mexicano. De los orígenes al modernismo*. Selección y presentación de Luis Leal. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966 (Serie del Nuevo Mundo).
- LOWE, M. Donald, *Historia de la percepción burguesa*. Traducción de Juan José Utrilla. México, Fondo de Cultura Económica, 1986 (Breviarios, 430).
- La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*. Organización y presentación Jorge Ruedas de la Serna. Colaboradores: Margarita Alegría de la Colina, Leticia Algaba, Belem Clark de Lara, Víctor Díaz Arciniega, David Bradley, Crow Vaughan, Lilia Granillo Vázquez, Rosaura Hernández Monroy, et al. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones, Coordinación de Humanidades, 1996 (Al Siglo XIX. Ida y Regreso).
- MARTÍNEZ JIMÉNEZ, “La educación elemental en el Porfiriato”, en *La educación en la historia de México*. Introducción y selección de Josefina Zoraida Vázquez. México. El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 1996 (Lecturas de «Historia Mexicana», 7), pp. 105-143.
- MEYER-MINNEMANN, Klaus, *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. Traducción de Alberto Vital Díaz. México, Fondo de Cultura Económica, 1997 (Lengua y Estudios Literarios).
- MUNGUÍA ZATARAÍN, Martha Elena, *Elementos de poética histórica. El cuento hispanoamericano*. México, El Colegio de México, 2000 (Serie Estudios de Lingüística y Literatura, XLVI).
- MUÑOZ, Antonio, “Notas sobre los rasgos formales del cuento modernista”, en Pupo Walter director, *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Madrid, Castalia, 1973, pp. 50-63.

- NERVO, Amado, “Claro-oscuro de Ciro B. Ceballos”, en *El Mundo Ilustrado*, t. I, núm. I (3 de enero de 1897), p. 3.
- _____, “Los modernistas mexicanos. Réplica”, en *El mundo*, t. IV, núm. 394 (2 de enero de 1898) [s. p.].
- NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pensamiento*. Madrid, Alianza, 1979 (Libro de bolsillo, 456).
- _____, *La gaya ciencia*, México, EDAMEX, 1983.
- OROZCO Y BERRA, Manuel, *Historia de la Ciudad de México. Desde su fundación hasta 1854*. Selección de artículos de Manuel Orozco y Berra publicados en el *Diccionario Universal de Historia y Geografía* (1854), preparada por el Seminario de Historia Urbana del Departamento de Investigaciones Históricas del INAH. México, SEP, 1973 (SEP Setentas).
- PACHECO, José Emilio, *Antología del modernismo (1884-1921)*. México, 2ª edición. Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Ediciones Era, 1999 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 90-91).
- PAZ, Octavio, *Cuadrivio: Dario, López Velarde, Pessoa, Cernuda*. Barcelona, Seix Barral, 1991.
- _____, *Los hijos del limo (Del romantiucismo a la vanguardia)*, en *Obras Completas I*. México, Círculo de Lectores, Fondo de Cultura Económica, 2003 (Letras Mexicanas).
- PERA, Cristóbal, *Modernistas en París en la prosa hispanoamericana*. Berlín, Meter Lang, 1997 (Perspectivas Hispánicas).
- PÉRUS, Françoise, *Literatura y sociedad en América Latina: El modernismo*. La Habana, Casa de las Américas, 1976.
- PHILLIPS, Allen W., “Bernardo Couto Castillo y la *Revista Moderna*”, en *Texto crítico*, 1982, núms. 24 -25, pp. 66-96.
- _____, “Rubén Darío y sus juicios sobre el modernismo”, en *Revista Iberoamericana*, 1959, núm. 47, pp. 41-64.
- PICÓN GARFIELD, Evelyn e Iván A. Schulman, «*Las entrañas del vacío. Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*. México, Ediciones Cuentos Americanos, 1984
- PINEDA FRANCO, Adela, “El cosmopolitismo de la *Revista Moderna* (1898-1911): una vocación porfiriana”, en *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. Volumen II. Publicaciones periódicas y otros impresos. Edición de Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 2005 (Al Siglo XIX. Ida y Regreso), pp. 223-238.
- POE, Edgar Allan, *Cuentos, 1-2*. Traducción de Julio Cortázar. Madrid, Alianza Editorial, 2001 (El Libro de Bolsillo, Literatura, L 5506-L5507)
- _____, *El cuervo. The raven. Filosofía de la composición*. Con la primera versión de 1892 y la quinta versión de 1945 de Enrique González Martínez, traducciones al francés de Charles Baudelaire y Stéphane Mallarmé. Edición a cargo de Salvador Elizondo y Victor Manuel Mendiola. México, Colegio Nacional/Ediciones Tucán de Virginia, 1998.
- _____, *Poesía completa*. Edición bilingüe. Traducción de María Condor y Gustavo Falaquera. Madrid, Ediciones Hiparión, 2005 (Poesía Hiparión, 370).
- PRAZ, Mario, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Traducción de Jorge Cruz. Caracas, Monte Ávila Editores, 1969 (Colección Prisma).
- PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*. México, Colofón, 1999.

- QUINCEY, Thomas De, *Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes y otras obras selectas*. Prólogo, traducción y notas de José Rafael Hernández Arias. Madrid, Valdemar, 2004 (Letras Clásicas, 4).
- RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire al surrealismo*. México, FCE, 2002 (Lengua y Estudios Literarios).
- RAMA, Ángel, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984.
- _____, *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. V. II. Publicaciones periódicas y otros impresos. Edición de Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 2005 (Al Siglo XIX. Ida y Regreso).
- ROUGEMONT, Denis de, *Amor y occidente*. Traducción de Ramón Xirau. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001 (Cien del Mundo).
- SALADO ÁLVAREZ, Victoriano, *Antología de crítica literaria*. Prólogo y notas de Porfirio Martínez Peñaloza, vol. 1. México, JUS, 1969. pp. 9-17.
- SÁNCHEZ AZCONA, Jesús, “Bernardo Couto Castillo”, en *El Universal*, año XV, núm. 82 (7 de agosto de 1901), p. 2.
- SANTIÁÑEZ, Nil, *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*. Barcelona, Crítica, 2002 (Letras de Humanidad).
- SARMIENTO, Domingo Faustino, *Viajes por Europa, África i América*. Edición crítica Javier Fernández Coordinador. México, ALLCAXXX, UNESCO, BPA, EUSP, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica, Universidad Nacional Autónoma de México, INCP, 1996 (Colección Archivos, 27).
- SCHOPENHAUER, Aturo, *El amor, las mujeres y la muerte*. México, Ediciones Coyoacán, 2003 (Filosofía. Diálogo Abierto, 48).
- _____, *El mundo como voluntad y representación*, traducción de Eduardo Ovejero y Maury. México, Editorial Porrúa, 1999 (“Sepan cuántos...”, 419).
- S. f., “Federico Nietzsche”, en *Revista Moderna*, año III, núm. 2 (2ª quincena de 1900), p.19
- SOMOLINOS P., Juan, *La “Belle Époque” en México*. México, SEP, 1971 (SEP Setentas, 13).
- SONTAG, Susan, *La enfermedad y sus metáforas y El suda y sus metáforas*. Traducción de Mario Muchnik. Madrid, Taurus, 1996 (Pensamiento).
- STAPLES, Anne, “La lectura y los lectores en los primeros años de la vida independiente”, en *Historia de la lectura en México. Seminario de historia de la educación en México*. México, El Colegio de México, 1997, pp. 94-126.
- TABLADA, José Juan, *La feria de la vida*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991 (Lecturas Mexicanas. Tercera Serie, 22).
- _____, *Las sombras largas*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991 (Lecturas Mexicanas. Tercera Serie, 52).
- _____, *Obras completas V. Crítica literaria*. Edición, selección y prólogo de Adriana Sandoval. Recopilación de Esperanza Lara Velázquez, Adriana Sandoval y Esther Hernández Palacios, notas de Juan Carlos Hernández Vera, Rosalina Reyes y Adriana Sandoval. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1994 (Nueva Biblioteca Mexicana, 122).
- TOLLINCHI, Esteban, *Romanticismo y modernidad*. Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX. República Dominicana, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989.

- TORRI, Julio, *La "Revista Moderna de México". Discurso de ingreso en la Academia Mexicana de la Lengua correspondiente a la Española*. México, JUS, 1954, pp. 5-25.
- UGARTE, Manuel, "Los escritores", en *Revista Moderna. Arte y ciencia*, año III, núm. 12 (2ª quincena de junio de 1900), pp. 183-184.
- VALDÉS, Héctor, "Estudio preliminar", a *Índice de la "Revista Moderna"*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones, 1967, pp. 9-79.
- VALENZUELA, Jesús E., *Mis recuerdos. Manojos de rimas*. Prólogo, edición y notas de Vicente Quitarte. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001 (Memorias Mexicanas)
- VARRÓN, Marco Terencio, *De lengua latina*. Barcelona, Anthropos, Ministerio de Educación y Ciencia, 1990 (Textos y Documentos. Clásicos del Pensamiento y de las Ciencias, 6).
- ZAVALA DÍAZ, Ana Laura, "*Lo bello siempre extraño*": *hacia una revisión del cuento modernista de tendencia decadente (1893-1903)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, (Tesis de maestría).
- ZEA, Leopoldo, *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*. México, FCE, 2002 (Sección de Obras de Filosofía).
- ZUBIAURRE, María Teresa, *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000 (Lengua y Estudios Literarios).

ANEXOS

ANEXO I

Caricatura de Bernardo Couto Castillo y Amado Nervo aparecida en el *Frègoli*.¹



¹ Sin firma, sin título, en *Frégoli. Semanario Humorístico Ilustrado* (18 de abril de 1898), p. 6.

ANEXO II

Semblanzas artísticas.²
Entre el arte y el amor.

A José Peón del Valle

(Escritas expresamente para el *Diario del Hogar*).

Le conocí hace muchos años, antes que la muerte nos arrebatase a Alfonso ***,³ en su casa, durante las reuniones nocturnas varias veces nos retiramos a un rincón, mientras los demás discutían, ahí nos comunicábamos nuestros proyectos, ¡proyectos bellos y sonrientes de la juventud! Era un buen muchacho, se dedicaba a la pintura, y se le pronosticaba un brillante porvenir. Varias veces al salir de la escuela de Bellas Artes me fue a buscar y hemos departido amistosamente largas horas.⁴

Una vez que hubo concluido sus estudios, se marchó a Roma, cuando volvió era todo un artista, y como Alfonso *** descansase bajo la losa funeral, se reunía conmigo en su taller, que como ya había prosperado, se hallaba lujosamente puesto; grandes armaduras decoraban la entrada, en las paredes se hallaban toda clase de armas; él correctamente vestido, con su cazadora de peluche negro, su melena en bucles cayendo sobre sus anchos hombros, su corbata papillón, y la pipa en los labios, tendido a lo largo de un diván, y apurando sendas tazas de café, me ha hecho pasar horas de un encanto sin igual.

Como yo fuese muy perezoso, y él todo lo contrario, tomé la costumbre de irme a trabajar a su taller; me instalé en una mesita al lado de su caballete junto a una gran ventana que caía a un hermoso parque.

² Bernardo COUTO CASTILLO, “Semblanzas artísticas. Entre el arte y el amor”, en *Diario del Hogar*, año XII, núm. 258 (13 de julio de 1893), p. 2. En este texto como en los que siguen se actualiza la ortografía y la puntuación.

³ Ver el artículo de esta colección titulado, “La de vida [sic.] un artista”. (N. de A.). Couto alude a su relato “La vida de un artista”, publicado en *Diario del Hogar*, año XII, núm. 240 (22 de junio de 1893), p. 2

⁴ fundada en 1785, la Academia de San Carlos estuvo ubicada en las actuales calles de Moneda esquina con Academia; más tarde, el edificio fue reformado en 1853 por el abuelo de Bernardo Couto Castillo, don José Bernardo Couto Pérez. Durante el Segundo Imperio llevó el nombre de Academia Imperial y en la República Restaurada cambió esa denominación por la de Escuela Nacional de Bellas Artes.

Era joven y ardiente, su corazón no latía sino por el arte, hablando de él se exaltaba, lo amaba con pasión, ¡era su primer amor, el más tierno, el más grande de los amores!

Sus cuadros se vendían bien, y su posición pecuniaria no era mala, cuando algún cuadro suyo era elogiado, venía loco de gusto a comunicármelo, y en esos días buscaba cuatro o cinco amigos tan locos como él, y eso era gastar; volvíamos casi al amanecer, dejaba de trabajar durante ocho días, pero al cabo de ellos se entregaba con pasión a su trabajo.

Por entonces, en un salón conoció [a] una bella joven que le simpatizó mucho, la visitó varias veces, y le profesaba cariño, pero el afecto de la amistad.

Sin que se apercibiese de ello, lentamente se fue enamorando, pero él no lo creía así.

Marchóse Margarita (que era el nombre de la joven)⁵ a un largo viaje y un malestar inexplicable se apoderó de él; al principio entregóse al trabajo con exageración; no bien asomaba el sol se instalaba frente a su cuadro, y hasta que le faltaban fuerzas para sostener el pincel no lo abandonaba, después de descansar un momento volvía a él, con la misma tenacidad.

Empezaba a fastidiarse del trabajo y a abandonarlo, cuando la joven volvió. Sus visitas las hizo con más frecuencia que antes y unos meses después le declaró su amor.

Nos comunicaba a sus amigos todas sus determinaciones como las hubiese comunicado a miembros de su familia. Una noche recibí una tarjeta, en la que me rogaba lo viese a la mañana siguiente, cuando llegué se hallaban ya varios amigos, los de mayor intimidad. Después que tomamos asiento, con un aspecto grave que me hizo reír, comenzó a hablar:

—Os he reunido —nos dijo— porque he tomado una resolución que no deja de ser grave, he resuelto casarme.

El estupor se pintó en todos los semblantes, veíamos su ruina y así se lo dijimos, pero él nos manifestó que su resolución era inquebrantable.

⁵ Este nombre parece aludir al tipo de mujer que sólo se interesa en la riqueza, aparecido como tipo literario desde la Margarita del *Fausto*, de Goethe.

Unos días después lo encontré sumamente abatido, informéme acerca de su unión; se había dirigido al padre de Margarita, y le había contestado que el arte no daba para las necesidades de su hija, y que si se hallaba dispuesto a abandonarlo obtendría su mano.

Naturalmente su orgullo artístico se sublevó ante esto, y por lo pronto renunció a ella, sin embargo, se hallaba triste.

En el taller, en el que nuevamente me había instalado, para estar con él, y hasta donde se pudiera arrancarle la idea de la joven, lo veía tendido en el diván, sin abandonar la pipa, trabajaba, pero poco.

Resolvimos que fuera a habitar al campo, le escogimos una pequeña casita que parecía hecha expresamente para un artista, o una tierna pareja de enamorados; se hallaba cerca de otra más grande que por entonces se encontraba deshabitada, pues era el invierno; cerca de ella corría un río y el bosque nos enviaba sus perfumes.

Nuestro amigo Gustavo se hallaba contentísimo, diariamente trabajaba seis horas y parecía que había olvidado su amor, en las mañanas se embarcaba en una pequeña lancha que había comprado, llevaba su obra, un pequeño caballete de armarse, y atracando cerca del bosque pintaba alegremente. En la tarde permanecía en su taller: muchas noches, cuando la luna nos enviaba sus pálidos rayos, salíamos y tendidos sobre el césped, escuchábamos las suaves ondulaciones de la corriente al deslizarse, y los cánticos de los pajarillos.

Así pasamos todo el invierno... el verano se llegó... era el mes de mayo. Gustavo pintaba una tarde alegremente en la campiña, durante la hora del crepúsculo.

Cuando al caer la tarde, el sol va descendiendo lentamente, y la púrpura del cielo, las argentinas nubes son envueltas por una negra gasa, sobre la conciencia del hombre se desparraman pálidos tintes; la melancolía se apodera de él, haciéndole pensar inevitablemente en ese "más allá", en ese infinito que tras la copa de vapores se oculta; los pájaros que alegres saltan de rama en rama; suspenden sus cantos, y parece que arrebatados contemplan el grandioso espectáculo del astro rey que cae de su trono para al día siguiente elevarse con la

misma imponente majestad; el campesino, de costumbres más puras, ante ese sublime espectáculo, cuando vuelve del trabajo, con los utensilios de labranza en la mano, se reconcentra en el pensamiento de la divinidad, y brotan de su pecho estrofas viriles y místicas, sencillas y patéticas como el canto del ruiseñor, brota el ángelus...

Gustavo contemplaba ese espectáculo al que se hallaba habituado, con más melancolía que de costumbre, a su mente había vuelto el recuerdo de la joven amada, y soñaba en la dicha del hogar. La puerta de la casa que se hallaba al lado de la suya se abrió, y apareció Margarita. Habitaban ahí durante el verano y en esa mañana había llegado. Gustavo dejó de pintar y la miraba acercarse lentamente; la miraba temblando, como se mira el peligro que se acerca; comprendió que iba a caer, que no iba a resistir y que el amor triunfaría del arte. En tanto ella avanzaba con un libro en la mano, sin apercibirse de él.

Unos pasos le faltaban para chocar con el cuadro, cuando levantó su vista; su mirada se encontró con la del que amaba...

El sol enviaba sus últimos rayos, su rojiza claridad se apagaba por instantes y a lo lejos los luceros asomaban: la noche se acercaba y ya cubría la tierra con su manto...

Gustavo no pudo contenerse ante la mirada suplicante de la joven que veía tristemente la pintura. ¡Era ella quien le arrebatava el ser amado! Él lo comprendió. “Soy tuyo, nada más que tuyo”, exclamó...

Cuando vi a mi amigo se había casado. El día de la escena antes descrita un negocio me había llamado a la Capital y tuve que permanecer varios días; cuando me presenté en su casa todo rastro de pintura había desaparecido y nosotros los seguimos.

De tarde en tarde veíamos a Gustavo; habitaba constantemente en el campo, en la casita tomada para huir del amor, tenía todo el cariño de su esposa, trabajaba no sé que especulación financiera y poseía riquezas; sin embargo no era feliz, padecía la nostalgia del arte y se lamentaba tristemente. Una vez llegué a decirle:

—Tú los has querido.

—No, no —replicó amargamente— el destino, el destino inevitable.

*

* *

Poco después tuvo un hijo, y desde entonces, cuando ante su vista aparece una obra de arte, la contempla tristemente largo rato, permanece ante ella, y al separarse involuntariamente un suspiro se escapa de su pecho, es la ofrenda, es la lágrima derramada por ese dulce pasado, tierno y arrullador y en el que su vida se deslizaba tranquila y apacible, llena de encanto y seducción. ¿Y hoy? Sólo vive de recuerdos, la vida no existe en su corazón, la enterró con el arte que yace muerto, y muerto para siempre.

ANEXO III

Semblanzas artísticas.⁶

(Escritas para el *Diario del Hogar*).

Eduardo.

Era deliciosa esa mansión, reinaba en ella una tranquilidad, un bienestar inexplicable, el silencio, únicamente interrumpido por los árboles que el viento mecía, por el gorjeo de los pajarillos, o el chisporroteo que con sus blancas alas producían los cisnes al mecerse blanda y majestuosamente en el lago, este silencio atraía involuntariamente. En medio de las anchas calzadas del jardín tropezaba uno a cada momento con hermosas esculturas o artísticos jarrones descansando sobre pedestales de gran valor.

La habitación era de un estilo completamente moderno, su brillante techo de pizarra, resplandecía con el sol, hiriendo la vista, sus grandes ventanas cubiertas de enredaderas que las cubrían hasta la mitad, le daban un aspecto singular. El interior era un verdadero museo, poseía una galería artística en la que había lienzos cuyas firmas arrancaban miradas de envidia a más de un rico *amateur*, las antigüedades también abundaban y había una colección de grabados costosísima; esta colección únicamente la tenía Eduardo por imitación, por vanidad, sabía que formaban la delicia de Sardou, y que Edmundo Goncourt los pagaba magnánimamente,⁷ y no quiso ser menos, con las pinturas y esculturas no sucedía lo mismo, pues tenía verdadera pasión, y el desprendimiento que usaba para adquirir esas obras fue lo que lo condujo a la ruina.

Él era compositor músico, tenía gran talento sólo que descuidaba mucho su arte, por entregarse a su manía de coleccionador; era rico y no se preocupaba por el dinero, así es que

⁶ Bernardo Couto (hijo), "Semblanzas artísticas. Eduardo", en *Diario del Hogar*, año XII, núm. 282 (10 de agosto de 1893), p. 1.

⁷ Victorien Sardou (1831-1908), dramaturgo francés, cuyo teatro se caracteriza por estar poblado de personajes que satirizan los tipos de la época, desde los burgueses hasta los campesinos; autor, también, de la epopeya imperial en *La Tosca* (1887) y *Cléopâtre* (1890), entre otras. // Edmundo de Goncourt (1822-1896), escritor francés cuyas obras, junto con las de su hermano Jules, pertenecieron a la corriente del naturalismo; fuente importante de la literatura moderna mexicana.

no trabajaba; tenía el proyecto de hacer una gran obra, pero nunca empezaba, dejándolo siempre para más tarde.

Sin embargo, se llegó un día en que sus acreedores se trasladaron tranquilamente a su casa de campo acompañados de unos agentes de la justicia y comenzaron a descolgar cuadros, sin hacer el menor caso de Eduardo que no podía impedirlo.

Al poco tiempo, se consoló de la pérdida de sus pinturas, y se dedicó nuevamente a gastar viajando, sólo que como ya no poseía sino unas fincas y sus objetos de arte que se hallaban muy lejos de carecer valor, comenzó a echarse deudas viviendo a lo grande, y trabajando en la música muy rara vez; había comenzado su ópera de la que hizo la obertura y salió una obra maestra, se conformó con eso, y no trabajó en mucho tiempo.

Al cabo de tres años se hallaba completamente arruinado. Una mañana se trasladó a su casa de campo, única que le quedaba, y tuvo que entregarla por completo a sus numerosos acreedores.

Se halló, pues, a la puerta de su casa siendo propietario únicamente de su ropa y unas monedas en el bolsillo, entonces pensó en el arte.

Como tenía muchos amigos, pues había seguido el precepto del inolvidable Aramis, esto es: “sembrar mucho en las épocas de prosperidad, para recoger algo en las adversas”, se refugió en la casa de uno de ellos, disponiéndose a trabajar.⁸

Sólo que a esas obras concienzudas, que requieren mucho reposo y meditación, y por lo tanto mucho tiempo, no se podía dedicar puesto que necesitaba dinero, dedicóse a trabajos pequeños, piezas de un valor artístico nulo, y con las cuales en lugar de progresar retrocedía puesto que le embotaban el gusto.

Cada tres días presentaba a una casa editorial un nuevo trabajo, recogía una escasa retribución que al momento gastaba, pues no podía prescindir de sus antiguos hábitos, aunque fuese en menor escala, a consecuencia de esto tenía que hacer un nuevo trabajo, que hacía sin

⁸ Couto alude a la frase del famoso personaje de *Les Trois Mousquetaires*, consignada en el “Chapitre VIII. Un intrigue de cour”: *on devait dans la prospérité semer des repas à droite et à gauche pour en récolter quelques-uns dans la disgrâce* (Alexandre DUMAS, *Les Trois Mousquetaires*, p. 95).

pensar, únicamente por salir del paso, por ganar algo, sin preocuparse en lo más mínimo de su reputación artística, de la que antes era tan delicado.

Su alegría y buen humor no acababa por esto, muy al contrario, le parecía muy graciosa su posición y se divertía de ella, “héteme aquí convertido –decía– en fabricante de vals, y mazurcas, yo que me decía todo un artista y que no trabajaba por temor de ultrajar al arte”; en efecto, no era otra cosa que un mal fabricante de música.

Le dieron el encargo de hacer música para una zarzuela, pagándole bastante bien y adelantado; se llegó el día de la entrega y no tenía hecho nada, entonces le metieron a la cárcel y a los cuatro días presentó toda la obra, excusado es decir que la silba no pudo ser más ruidosa, él esperaba el éxito en un café cercano al teatro, cuando vio salir al autor del libreto pálido y mirándolo con cólera, Eduardo se dirigió a él irónicamente y pugnando por contener la risa, su orgullo artístico, o más bien, el artista había muerto.

Por entonces heredó una modesta renta y cuando supo que decían que no era artista, se propuso probar lo contrario, terminando su ópera.

Encerróse por completo; durante muchos meses no se le veía, al cabo de ellos, se presentó en público, estaba transformado, su humor alegre había desaparecido por completo, era otro hombre, pálido, continuamente triste y abatido.

Se había encerrado con la intención de concluir su obra y le fue imposible, no podía hacer nada grande, no tenía gusto, careciendo por completo de sentimiento, todas sus antiguas dotes habían muerto.

—La necesidad –nos decía– es lo que ha operado este cambio en mí, mientras tuve dinero y por lo tanto no me hallaba constantemente acosado por la necesidad, producía cuando me hallaba inspirado, trabajaba con lentitud, con conciencia, desde que he tenido que hacerlo diario, fustigado por el hambre es cuando ha muerto el artista.

¡Es verdad, cuántos talentos mueren embotados por la terrible e imperiosa necesidad, cuántos de esos seres que se llaman artistas, que debían habitar un mundo poblado

únicamente por perfumes y flores, por objetos bellos y sublimes, que no debían estar sometidos a la realidad de esta monótona existencia, mueren careciendo de su sentimiento artístico! La mayor parte de las veces subsiste el hombre ¡ay!, pero desgraciadamente el artista muere, y muere de una manera terrible, abandonado por aquello que ha sido su ensueño, la savia de su vida, por aquello para lo que ha vivido, subsiste como un rey destronado, ¡oh! y es triste, muy triste, descender de ese trono, del trono del arte.

ANEXO IV

El ideal⁹

¡Cuán tristes, cuán amargas eran las melodías de Luis ***, encerraban en sí todo un mundo de tristezas y desventuras!

Una vez lo he oído y creo jamás lo olvidaré, no bien las primeras notas vibraron; sentí una gran conmoción; mi corazón latió con gran violencia, y momentos después las lágrimas corrían por mis mejillas, sentía un gran peso sobre mi pecho, una cruel angustia; expresaba aquella sublime música el lamento de un ángel, el gemir de una tierna virgen; de cuando en cuando se escuchaban sollozos mezclados con notas, realmente el que de tal manera interpretaba el dolor debía sufrir profundamente.

Por demás, la escena era lo más propio para conmover, la luna nos enviaba su palidez, los ruiseñores cantaban a nuestro lado, y los árboles eran dulcemente mecidos por el viento, a lo lejos, brillaba la luz, en un pequeño pabellón del cual partían las celestes armonías que de tal modo hechizaban a los habitantes del bello y poético pueblecillo ***, situado en los alrededores de la Capital.

Nos hallábamos en el parque de Luis, el joven compositor, las flores nos comunicaban sus suaves, sus embriagadores perfumes, el ambiente fresco y perfumado de la noche nos rodeaba, a cada momento escuchábamos el chasquido que en el agua producían los cisnes, todo este encanto de la naturaleza mezclado con la profunda melancolía que el instrumento esparcía, tenía suspensos los ánimos de cuantos ahí nos encontrábamos no existíamos en ese momento sino para escuchar, para gemir.

Luis era un bello mozo, de una palidez marmórea, de una mirada dulce, fascinadora e irresistible, de una sonrisa profundamente amarga, parecía sufrir mucho y así

⁹ Bernardo Couto (hijo), "Semblanzas artísticas. El ideal", en *Diario del Hogar*, año XII, núm. 276 (3 de agosto de 1893), p. 2.

era, su amargura aumentaba diariamente. ¿Quién la producía? El arte, el arte al que amaba con una pasión loca, el arte al que le dedicaba su vida entera, que era su único sueño.

Las muchachas del pueblo desde que él se instaló ahí, se hallaban enamoradas, pero jamás lograron arrancarle una mirada, una sonrisa nunca pudieron obtenerla; no hablaba con nadie, al interior de su hermosa quinta ninguno había penetrado.

Una vez en su vida había amado a una mujer, siendo muy niño, a la edad en que el Dante se enamoró de Beatriz, en la que Byron forjó su pasión por María Duff,¹⁰ a su pasión se interpuso el cruel destino, lloró en vano su amor y juró amar únicamente al arte, las mujeres murieron para él, o más bien, toda la humanidad, su amor fue para él sublime arte musical, su culto, su admiración para los genios, para Beethoven que era a quien prefería, para Chopin, para Haydn, para Bellini;¹¹ una idea se apoderó de su cerebro, producir una gran obra, que popularizara su nombre por completo, que sobrepusiera a todos los músicos.

Escribió mucho y mientras más producía, lo encontraba más malo, no bien tomaba una partitura de otro autor encontraba la suya detestable, la tristeza que entonces se apoderaba de él era inconcebible, se retiraba a su gabinete y lloraba mucho, se paseaba con rapidez por la habitación y las más negras ideas tomaban forma en su imaginación.

De día en día su tristeza aumentaba, sus partituras en las que expresaba todo lo cruel de su existencia en una forma tan bella, eran más amargas. Lentamente iba desfalleciendo y su encanto por el arte minoraba al ver que no podía producir como había soñado.

Tenía elementos con los cuales podía ser feliz, amado de todas las mujeres, con riquezas, con nombre, pues era conocido, y sin embargo, su vida no podía ser más amarga, perseguido por la fatal idea de sobreponer su nombre al de los primeros genios.

¹⁰ George Gordon Byron [Lord Byron] (1788-1824), poeta inglés. Couto alude a la historia de la herencia recibida por Lord Byron debido a la muerte de un tío suyo, la abadía de Newstead, allí conoció a Mary Duff, su prima, de la cual se enamoró y fue rechazado por ser demasiado joven para ella.

¹¹ Vincenzo Bellini (1801-1835), músico italiano, muy reconocido durante el siglo XIX y cuya obra es recordada hoy por sus más famosas óperas: *Il pirata* (1827) y *Norma* (1831).

Una noche los vecinos escucharon los más desgarradores lamentos, los sollozos más profundos, momentos después se sorprendían al escuchar el concierto más bello y a la vez más triste que hasta entonces habían oído, verdaderamente producía una amargura sin límites, un profundo dolor.

Esa noche fue la última que el patético lamento, que la sublime inspiración se dejó oír, fue un destello del genio que próximo a morir esparció sus últimos arranques que fueron magistrales, fue como una ave herida que antes de caer describe una parábola, así el genio, antes de morir tendió su vuelo hacia la gloria. Desde entonces un silencio funeral reinó en esa mansión, en esa especie de tumba donde yacía el arte muerto.

Luis se había puesto a tocar un melodía de Beethoven, y su idea dominante le hizo gemir, expresó su dolor en la partitura, y fue tan grande, tan intenso que la razón abandonó para siempre su cerebro, fue un supremo esfuerzo que le causó la muerte intelectual, y era bien triste ver a ese genio tendido constantemente, desde ese día, en el césped, sin que quedara de su antiguo talento el más leve rastro, el ideal destruyó al artista.