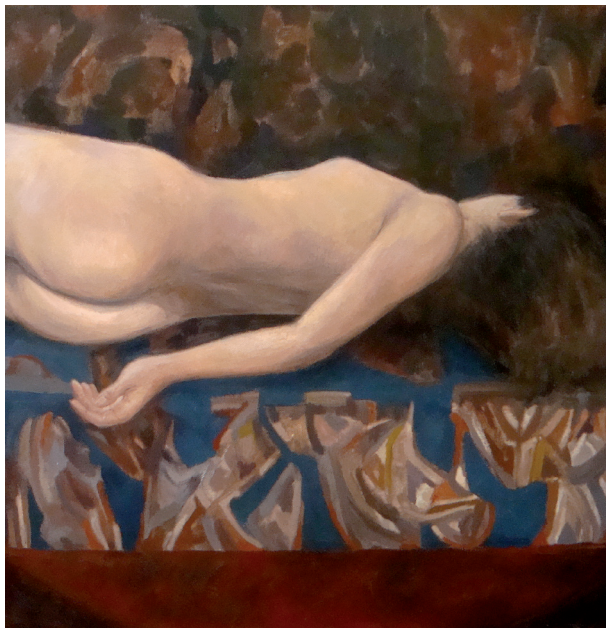




El desdichado y la mujer fatal: muerte y erotismo en «Blanco y rojo» de Bernardo Couto



El estudio que alberga este libro tiene como base un cuento mexicano de finales del siglo XIX. Sin embargo, a lo largo del análisis se presentan diversas temáticas, cuyas fronteras serán unidas por los personajes del cuento y los arquetipos que en el fondo reflejan. De entre las fuerzas de atracción, que los protagonistas tienen para con un referente lejano, el erotismo y la muerte serán impulsos motores que inician y concluyen con el estudio.

En esta apertura, deseo establecer una suerte de mapa general o punto informativo, con el fin de familiarizar al lector con lo que al interior se trabaja. Así, presento un poco sobre el autor, las causas de su desconocimiento, su obra, una síntesis del cuento, que es materia del presente estudio, y un breve desglose de la distribución y la forma trabajo del presente libro.

El desdichado y la mujer fatal:
muerte y erotismo en «Blanco y rojo» de Bernardo Couto

Colección Graduados
Serie Sociales y Humanidades

Núm. 3

María de Jesús Cervantes Romo

El desdichado y la mujer fatal:
muerte y erotismo en «Blanco y rojo» de Bernardo Couto

M863.3

CER

El desdichado y la mujer fatal: Muerte y erotismo en
«Blanco y rojo» de Bernardo Couto / María de Jesús Cervantes Romo.

1ª ed.

Guadalajara, Jal: Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias
Sociales y Humanidades, Editorial CUCSH-UDG., 2011.
Colección graduados 2010; 3, Serie sociales y humanidades.

I.- Couto Castillo, Bernardo – 1880-1901 – Crítica e interpretación.

1.- Cuentos mexicanos – Siglo XIX.

2.- Literatura erótica.

3. Muerte en la literatura.

I.- Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y
Humanidades.

Primera edición, 2011

D.R. © Universidad de Guadalajara
Centro Universitario
de Ciencias Sociales y Humanidades
Coordinación Editorial
Juan Manuel 130
Zona Centro
Guadalajara, Jalisco, México

ISBN Obra completa 978-607-450-377-7

ISBN E-book 978-607-450-396-8

Hecho en México

Made in Mexico



PROGRAMA INTEGRAL DE FORTALECIMIENTO INSTITUCIONAL

Esta edición fue financiada con
recursos del Programa Integral
de Fortalecimiento Institucional
(PIFI) 2009 a cargo de la Secre-
taría de Educación Pública.

Índice

AGRADECIMIENTOS	11
ANÁLISIS DE «BLANCO Y ROJO», UNA AVENTURA LITERARIA	13
INTRODUCCIÓN	17
Bernardo Couto Castillo	17
Obra de Couto: sus peculiaridades	18
Couto ante la crítica	19
Síntesis de «Blanco y rojo»	21
Características generales de «Blanco y rojo»	22
Sobre el estudio que alberga este libro	23
PRIMERA PARTE	
EL DESDICHADO. EROTISMO Y MUERTE:	
EL INSTINTO, LA NORMA Y SU REPRESENTACIÓN EN EL ARTE	
[I] EL VOCABLO CIEGO DEL EROTISMO Y LA MUERTE	31
El principio oscuro antes del lenguaje	33
El arte de lo imposible	38
Eva y Caín: arquetipos de la desnudez y el destierro	40
El silencio del erotismo en el reino de la muerte	45
[II] EL DESDICHADO, FIGURA REFERENCIAL EN LA CREACIÓN	
DEL PROTAGONISTA DE «BLANCO Y ROJO»	61
«El desdichado» de Nerval	62
El desdichado poeta	64
La composición del desdichado a partir del héroe caballeresco	65
El desdichado en el Quijote	68
Tres autores de personajes y poética desdichada:	
Baudelaire, Poe y Villiers de L'Isle Adam	70

[III] EL DESDICHADO MODERNO EN «BLANCO Y ROJO» REFLEJO DE LA NORMA SOCIAL Y EL INTERIOR	
COMO REDUCTO ESTÉTICO	81
La ruptura arte-sociedad a finales del siglo XIX en México	81
Perspectiva decadentista: la representación del hombre desde el interior	84
«Blanco y rojo» desde la perspectiva de la ley. Alfonso Castro en el mundo exterior	86
El interior narrativo: la voz y configuración del yo-narrador	89
Rasgos de la filosofía pesimista de Schopenhauer en el discurso del acusado: el desterrado y su voz	90
La voz del desdichado por mediación del suceso estético	91
 IMÁGENES DE LA PRIMERA PARTE	 93
 SEGUNDA PARTE	
LA MUJER FATAL. VUELCO AL MITO DE LA FERTILIDAD	
 [IV] PERSONAJE FEMENINO DE «BLANCO Y ROJO» COMO REVELACIÓN DEL HECHO ESTÉTICO	 99
«Blanco y rojo» ante la crítica de finales del siglo XIX	99
Ella, el nombre de la indeterminación	100
Modificación del espacio por consecuencia de la revelación estética	104
 [V] LA FEMME FATALE, SÍMBOLO PLÁSTICO Y DECADENTISTA EN BERNARDO COUTO	 109
La plástica en la literatura de Couto	109
Dos cuentos de Couto con influencia plástica: la escritura de la fantasía imperial	111
Bernardo Couto y Julio Ruelas bajo la influencia de la estética maldita	115
Insistencia de la muerte en Ruelas y Couto	118
La femme fatale	120

[VI] DE LA MUJER FATAL AL MITO DE LA FERTILIDAD EL ARQUETIPO DETRÁS DEL PERSONAJE FEMENINO DE «BLANCO Y ROJO»	131
Simbolismo plástico y el rumor de la mujer fatal	131
Perversión de los signos y su resonancia arquetípica	133
Elementos de sacrificio en «Blanco y rojo»	136
De la diosa a mujer fatal: los arquetipos revelados en lo inconsciente de «Blanco y rojo»	142
 IMÁGENES DE LA SEGUNDA PARTE	 149
 CONCLUSIÓN	 159
 ANEXO	 163
 ÍNDICE DE IMÁGENES	 169
 BIBLIOGRAFÍA	 171

A Darcy,
por el festejo a la vida que de ti me nace.

AGRADECIMIENTOS

A Luis Vicente de Aguinaga Zuno, quien dirigió la presente investigación, le agradezco el tiempo dedicado, las lecturas recomendadas y su manera de alumbrar los caminos del pensamiento. A Juan Fernando Covarrubias por la corrección y el prólogo de este libro. A la mirada intensa de Alejandro Loredó que ha ilustrado la portada. Gracias a los tres, me halaga mucho su ayuda ya que admiro su trabajo y aprecio su amistad.

Al doctor Alberto Ortiz por sus recomendaciones y sus sinceras atenciones. A la doctora Cándida Elizabeth Vivero Marín por sus observaciones. A la doctora Cecilia Eudave por su apoyo institucional.

Agradezco a Darcy Tetreault por compartir su mirada objetiva y por acompañarme en todos mis proyectos. A Guadalupe Correa por su siempre dispuesta ayuda. A mi familia y a mis amigos por su comprensión y cariño.

ANÁLISIS DE «BLANCO Y ROJO», UNA AVENTURA LITERARIA

La lectura de «Blanco y rojo», cuento de Bernardo Couto Castillo, no acaba en el punto final. Cala en los adentros. No hay ya más letras y sin embargo, su influjo es tal que la escena de la mujer desangrándose sobre un diván no nos abandona tan de pronto. Quisiera uno, en un primer impulso, echar a correr a sostener sus muñecas y evitar que la hemorragia siga fluyendo. O, preguntarle, de frente, sin ambages ni rodeos a Alfonso Castro, el asesino, si acabado el acto, ¿sigue experimentando ese frenesí que lo llevó a cometerlo?

El texto de alguna manera obliga a asumir una posición sobre lo que allí se cuenta. Y no hablo precisamente de una perspectiva moral o bienintencionada. O más aún, emitir un veredicto sobre, ¿el asesinato?, ¿el acto de alguien que se llama a sí mismo artista refinado? Se trata, más bien, de una reflexión que debería surgir en el lector. Una reflexión que convendría llevar hasta sus últimas consecuencias; esto quiere decir que, más allá de que Alfonso Castro le quita la vida a una mujer, habría que profundizar respecto a qué bulle en sus adentros que lo condujo a perpetrar ese crimen. De dónde le viene ese impulso para levantar el cuchillo y desangrar a la mujer recostada, desnuda.

Bernardo Couto, el *escritor maldito mexicano* a la usanza de los poetas malditos franceses, cultivó una obsesión por la muerte, llevado de la mano por la embriagadora decadencia: su fugaz existencia transcurrió entre paraísos artificiales, la bohemia y continuó más cercana a la tragedia que a la pompa social. Y su muerte, más que su vida, aparece teñida de esa imposición que la inmortalidad dota a algunos mortales: con pocos años, en plenas facultades escriturísticas y con una visión amplia del conglomerado social del México de principios del siglo XX, deja un puñado de cuentos que sin duda lo han convertido en uno de los autores más brillantes y auténticos de la literatura mexicana de todos los tiempos.

Si la escritura de Couto, sobre todo en *Asfódelos*, es un homenaje a tanto signo emparentado con la muerte y la decadencia, entendidas como una forma de vida llevada a los extremos, «Blanco y rojo» es una clara muestra de esa vorágine en

que Couto convirtió su vida; pero la cosa no paró allí, su vida misma la trasmutó en letras y nos la dejó como legado. «Blanco y rojo», en particular, es la parte de esa obra que desmenuza, que horada, que desarma y a un mismo tiempo aglutina las piezas, con un trazo analítico bien pensado, y mejor llevado, por María Cervantes en *El desdichado y la mujer fatal: muerte y erotismo en «Blanco y rojo» de Bernardo Couto*.

Si esa primera intención de María, como lo asienta en la introducción de este texto, era establecer una estética del crimen en «Blanco y rojo», queda relegada cuando se percata que en el fondo del texto subyace una veta todavía más abundante: los arquetipos femeninos y masculinos en Ella (la mujer asesinada) y Alfonso Castro (el ejecutor), los protagonistas del cuento; allí queda ya signado el cometido, titánico si se quiere, que habrán de significar las próximas cuartillas: un ir poco a poco internándose en un laberinto del que ella, desde el primer paso, tiene clara noción de la ubicación de la salida.

A más del trabajo de investigación y análisis que María Cervantes lleva a cabo con el cuento de Bernardo Couto, de paso en este proyecto toda su obra es rescatada de algún modo de ese pozo en que, ya sea por el paso del tiempo o por una escasa o limitada divulgación, se halla sumido el conjunto cuentístico de Couto. Un autor que, como ya quedó dicho, posee la estatura suficiente para ingresar en el campo de los grandes escritores mexicanos.

Y si, como lo escribe José Saramago, un libro no debería de necesitar de un prólogo, estas líneas no pretenden enunciar la entrada a una obra que por sí misma se sostiene, sino más bien avisan que, en las páginas siguientes, el lector se encontrará de frente con la narrativa de Couto, sin vueltas ni dobleces, pasada por el tamiz de los ojos de María Cervantes. La aventura literaria y escriturística no desmerece ni una palabra; sin embargo, decir que este libro es un análisis de un cuento de un escritor decadentista del siglo XIX mexicano, sería decir lo menos; lo que el lector tiene en sus manos es una obra en sí misma, una aventura literaria que se sumerge con ímpetu y emerge abriantada de ese mosaico ambiguo en que se convierte una investigación o un ensayo sobre una obra literaria y pictórica.

Una tarde me senté a la Belleza en las rodillas. Y la encontré amarga... Me tendí en el lodo. Me dejé secar por el aire del crimen.
Arthur Rimbaud

El cisne canta bien sólo antes de morir.
Auguste Villiers De L'Isle Adam

Porque en el principio de la literatura está el mito, y asimismo el fin.
Jorge Luis Borges

INTRODUCCIÓN

El estudio que alberga este libro tiene como base un cuento mexicano de finales del siglo XIX. Sin embargo, a lo largo del análisis se presentan diversas temáticas, cuyas fronteras serán unidas por los personajes del cuento y los arquetipos que en el fondo reflejan. De entre las fuerzas de atracción, que los protagonistas tienen para con un referente lejano, el erotismo y la muerte serán impulsos motores que inician y concluyen con el estudio.

En esta apertura, deseo establecer una suerte de mapa general o punto informativo, con el fin de familiarizar al lector con lo que al interior se trabaja. Así, presento un poco sobre el autor, las causas de su desconocimiento, su obra, una síntesis del cuento, que es materia del presente estudio, y un breve desglose de la distribución y la forma trabajo del presente libro.

Bernardo Couto Castillo

La causa del desconocimiento de algunos escritores mexicanos de finales del siglo XIX reside, en el mayor de los casos, en la caducidad de la prensa escrita; la culpa del abandono o indiferencia por esta obra se encuentra en la condena inherente de la fugacidad de dicho medio. Sin embargo, las publicaciones periódicas representaron el principal vehículo de difusión literaria acorde con las exigencias de la época porfirista.

Así, sabemos que el modernismo y su veta decadentista, junto con los requerimientos de la prensa y la influencia de Edgar Allan Poe (1809-1849), dieron a la narrativa breve los elementos que consolidarían el género en México. De allí sobresalen nombres como Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), Carlos Díaz Dufoo (1861-1941), José Juan Tablada (1871-1945), Luis G. Urbina (1864-1934), Alberto Leduc (1867-1908), Ángel de Campo (1868-1908), Amado Nervo (1870-1919), Ciro B. Ceballos (1873-1938), Efrén Rebolledo (1877-1929), así como el protagonista de este recorrido. No pretendo referir a contextos demasiado prolijos en esta introducción.

Sin embargo, precisamente el poco conocimiento de este autor y, por ende, de su obra, me obliga a mencionar algunos aspectos de manera general.

Bernardo Couto Castillo fue un narrador nacido en la ciudad de México. Los años que comprenden su existencia han sido marcados de forma sistemática de 1880 a 1901. Sin embargo, Ángel Muñoz Fernández, compilador de la obra completa de Couto, aventura que el narrador nació en 1879. La duda respecto del año de nacimiento encarna una promesa de investigación expresada en *Bernardo Couto Castillo. Cuentos Completos*, libro que representa una fuente esencial para la realización del estudio que alberga el presente libro.

Este narrador sólo tenía 14 años cuando comenzó a publicar en el diario de *El Partido Liberal*, después colaboró en periódicos como *El Nacional*, *El Mundo* y también trabajó en la *Revista Azul*. Su labor como cuentista fue el eje central de sus apariciones en los diarios pero también, su conocimiento de la lengua francesa lo llevó a ser traductor. Entre otros, tradujo a Villiers de L'Isle Adam, cuya obra tendrá eco en la narrativa de Couto. Debe decirse que su trabajo en la prensa fue más allá e inició el proyecto de la *Revista Moderna*, donde por supuesto también colaboró. La publicación en manos de Couto sólo llegó al número uno y, ante diversas circunstancias, la tarea la retoma José Juan Tablada, impulsado tras el escándalo de «Misa negra» y bajo el auspicio de Jesús E. Valenzuela.

De la voz de varios modernistas, como la del mismo Tablada y Ciro Ceballos, se reconstruye la imagen de un Couto poseedor de una lucidez sorprendente para su corta edad. Al mismo tiempo, los autores hacen hincapié en los paraísos artificiales que adoptó de Baudelaire (1821-1867) como un ferviente religioso. De hecho, fue el exceso de la vida bohemia la que lo llevó a una muerte prematura cuando apenas tenía 21 años. No obstante, este aspecto no debe ser tomado como punto medular para la lectura de su obra o de este libro, ya que su narrativa, por sí sola, es digna de estudio y no debe ser opacada por las circunstancias de su vida. Se trata de la religiosidad del arte llevada hasta sus últimas consecuencias.

Obra de Couto: sus peculiaridades

La narrativa de Couto es una cuentística que desde el inicio se perfiló por una tendencia decadentista: hay en su obra una constante búsqueda de lo estético a cualquier precio –característica que introduce otras artes en sus relatos, sobre todo pintura y música–, idealización del artista, rechazo por todo lo burgués, obsesión por la muerte –lo que provoca su constante aparición en múltiples facetas–, hastío y desdicha en sus personajes. Cabe resaltar la recurrencia en la imagen de la *femme fatale* y elementos de locura que en ocasiones rayan en lo fantástico. Por ejemplo, sus personajes masculinos tienden a estar, por completo, fastidiados de la vida; en otras ocasiones son estetas que en su búsqueda alcan-

zan la locura o la muerte, pero son siempre unos desdichados que a fuerza de buscar se vuelven errantes o perturbados; son del tipo del antihéroe. Por su parte, sus personajes femeninos tienden a ser seductores por su sexualidad y misterio. A veces son mujeres fantásticas, como seres mortíferos, y otras tantas son seres mitológicos capaces de luchar con fieras; pero siempre serán desquiciantes en su atracción al personaje masculino.

Como ya se indicaba, la obra de Couto fue difundida, principalmente, a través de la prensa. Él mismo publicaba agrupando sus cuentos con títulos que simbolizaban una suerte de colección, como «Cuentos del domingo», «Contornos negros», «Los mosaicos», «Poemas locos», «Insomnios fantásticos» y «Pierrot». En 1897 publicó su primer y único libro titulado *Asfódelos*. Éste incluye doce cuentos donde se enfatizan las características narrativas de Couto antes mencionadas, con un peculiar énfasis en la muerte. De este libro se desprende el cuento «Blanco y rojo», motivo de este estudio.

Couto ante la crítica

Antes de ahondar en el cuento «Blanco y rojo» es necesario referir a la presencia que la obra de Couto ha tenido ante la crítica. En pocas palabras: su narrativa ha sido poco estudiada. Este fenómeno se vuelve un círculo vicioso que acentúa un escaso conocimiento de un autor denominado, por algunos críticos, sobre todo por sus contemporáneos, como el *escritor maldito mexicano*. Esta consideración puede despertar efectos de interés para el análisis de su cuentística, pues si bien el periodo porfirista que recibió su narrativa se destacó por su especial apego a la cultura francesa, también es cierto que la estética de la poesía maldita de Baudelaire, que influye a Couto, estaba lejos de encajar en los ideales de la burguesía en ascenso.

De esta manera, son pocas las miradas de intenciones críticas que se han detenido sobre la obra del temprano cuentista; una o dos líneas merece para Max Henríquez Ureña (1885-1968) en su *Breve historia del modernismo*, y para Carlos González Peña (1885-1955) en su *Historia de la literatura mexicana*.

En fechas más cercanas se ha verificado un mayor acercamiento crítico a la obra de Bernardo Couto Castillo. Por ejemplo, es necesario acentuar la ya mencionada labor de Ángel Muñoz Fernández. Su investigación representa la mayor fuente de información en torno al decadentista: además de presentar una evolución narrativa, muestra un estudio y guía de la obra. Según el antologador, su inquietud nace por los comentarios y acercamientos de Fernando Tola de Habich, en su *Museo literario II*, en el capítulo «Los inicios de Bernardo Couto Castillo».

En 2003 la obra de Couto aparece como objeto de estudio en una compilación de ensayos, reunidos bajo el sello de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

con el título: *Las fronteras de lo fantástico*. El ensayo en torno al joven decadentista se titula «Locura y muerte en *Asfódelos* de Bernardo Couto», de Ana Julia Cruz. Se analizan tres cuentos: «Una obsesión», «Lo que dijo el mendigo» y «Rayo de luna», bajo la perspectiva de lo fantástico. Del mismo año es la antología *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica* de Dolores Phillipps-López. Allí se incluye, precisamente, «Una obsesión» de Couto, quien aparece al lado de 25 autores. Cabe destacar que la ilustración en la portada es obra de Julio Ruelas (1870-1907), el ilustrador de la *Revista Moderna*, quien tendrá contacto con la obra de Couto, y por ende, en el estudio de este libro.

Dos años más tarde aparece el artículo «Algunas reflexiones en torno a Bernardo Couto Castillo y la narrativa mexicana modernista a finales del siglo diecinueve» de Andreas Kurz, como parte del libro *Memoria: XIX Coloquio de literatura mexicana e hispanoamericana*. En dicho trabajo se realiza un breve pero rico esbozo de la presencia de Couto como narrador del modernismo en su veta decadentista. Ángel Muñoz Fernández retoma la obra de Couto, en 2005, al incluir tres de sus cuentos en la antología titulada *Cuento fantástico mexicano en el siglo XIX*. La resonancia libresca más cercana de Couto se remite a 2006, año de edición de *El cuento mexicano en el modernismo*, una antología y estudio de Ignacio Díaz Ruiz, editada por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Otro de los acercamientos a Couto fue plasmado a través de la tesis *Bernardo Couto Castillo, 1880-1901. Eje del movimiento modernista*, hecha en 1992 por Elena Buganza Salmerón de la Universidad Iberoamericana (UIA), con el fin de obtener el título de Licenciada en Letras Españolas. En 2005 se realizó otra tesis titulada *Los Pierrot de Bernardo Couto Castillo*, presentada por María Laura Rafael Cruz para obtener el título de Licenciada en Letras Hispánicas por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM). Por último, se encuentra la tesis titulada *El rescate del mundo interior. Un análisis de la obra de Bernardo Couto Castillo*, para obtener el título de Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas por la UAM, presentada por Coral Velázquez Alvarado bajo la asesoría de la maestra Ana Laura Zavala Díaz.

Incluyo la mención de estas tesis porque dan una muestra representativa de los intereses que poco a poco se forman en los alumnos de Letras del país. A esto agrego que en los últimos congresos nacionales de estudiantes de Literatura en México, la obra de Bernardo Couto Castillo comienza a aparecer con mayor insistencia. De lo que se infiere que quizá las próximas menciones críticas no iniciarán con el ya fijo sintagma de su desconocimiento.

Lo anterior es una suerte de agrupación de la voz crítica en torno a la obra de Bernardo Couto Castillo. Sin embargo, no se deben descartar los comentarios que se realizaron a finales del siglo XIX e inicios del XX por los mismos escritores de la época. Se tienen nociones de él, por ejemplo, en los diarios realizados por Federico Gamboa (1864-1939) *Mi diario: mucho de mi vida y algo de la de otros*, volúmenes I y II;

en *La feria de la vida*, y *Las sombras largas*, de Juan José Tablada, y en *El Bar. La vida literaria de México en 1900*, de Rubén Campos

Síntesis de «Blanco y rojo»

«Blanco y rojo» abre con la voz de un narrador extradiegético, cuya participación es en extremo breve. Éste hace la función de introductor y presentador de la carta escrita por Alfonso Castro, el protagonista y narrador autodiegético del resto de la narración. El primer narrador es introductor en la medida en que otorga la información complementaria al texto. Así, nos dice lo que el protagonista escribía por última vez en prisión. En la segunda oración es presentador, ya que nos invita a leer el resultado de esa última escritura con la calificación de interesante de por medio. Después de la última frase de esta voz de «apertura», existen dos puntos que constituyen una puerta hacia la carta. Antes de ir más lejos, es importante señalar que el nombre del protagonista sólo es mencionado por el narrador externo; de hecho es la cosa primera que se lee en el cuento, pero después este referente no se volverá a ver.

Al interior de la epístola, el primer párrafo es un recibidor tajante: en éste se alude a la sentencia de muerte del protagonista, dictada por lo que él juzga como un vulgar hombre de ley. Cabe destacar que desde la primera línea, el peso que pudiera significar el veredicto legal es nulo para el acusado, pues su tono no deja de notarse irónico y crítico. Podría decirse que el mundo que le representa la legislación es visto con *cólera estética*, por llamarlo de algún modo.

Como parte de un retrato que comienza a perfilarse, el personaje alude a su personalidad un tanto agresiva y a sus pensamientos suicidas del pasado. Describe el proceso del juicio legal al que fue sometido como un estreno sensacionalista para la sociedad ávida de escándalo, donde todos claman por la víctima: una *ella*, que el lector todavía ignora. Del juicio, dice, apenas trató de defenderse a pesar de los esfuerzos vanos de su defensor de oficio por salvarlo. El abogado articuló, según la voz del protagonista, que el crimen se había cometido en un momento de enajenación mental; incluso se habló de locura y se aludió a los antepasados del personaje. Declaración que Alfonso Castro se niega a aceptar, pues el crimen significó lo contrario para él: fue un momento de plena lucidez.

Ante la vulgaridad que le supone el juicio legal, sus acusadores y los argumentos en contra, él se prepara para explicarse a sí mismo lo que los demás no han sabido comprender. Esto se hará por medio de la carta que supone el cuento.

En una suerte de autodefensa afirma no ser un loco ni un vulgar asesino, como todos lo ven; sí, se confiesa enfermo, pero de refinamientos. A su favor, y como una representación cada vez más visible, afirma ser un predestinado de su crimen. Se declara inquieto, siempre solitario, entregado a las fantasías y a la lectura de

libros oscuros y enfermizos, capaces de llevarlo a goces no naturales. Deleites que siempre estará buscando como una droga para satisfacer sus deseos cada vez más refinados. Desde esta perspectiva comienza a perfilarse su carácter errante; siempre busca, en uno y otro lugar, mediante múltiples experiencias, saciar sus fantasías, pero le es difícil, de hecho imposible, detenerse en parte alguna.

De este modo se vuelve un extremista, pues afirma que a meses de orgía y desenfreno vienen otros de oración y encierro. Pero ambos polos terminan por arrojarlo tras la mínima gota de vulgaridad que vea en ellos. Examina en el arte, incluso, una salida al hastío de su vida, pero al comparar su obra con las de los grandes artistas huye decepcionado. Ante esta búsqueda que nada encuentra, un día conoce a una mujer que lo seduce. La describe alta, delgada, pálida y de andar lánguido; es la única mujer que consigue atrapar su curiosidad, entre otras cosas porque ignora su nacionalidad. No es posible acertar por sus características, que parecieran venir de todas partes pero de ninguna al mismo tiempo.

Este personaje femenino no tendrá nombre, sólo será *Ella*. Su casa es descrita como un lugar alejado, donde las alfombras ahogan todos los ruidos. La decoración es abundante en estatuillas, objetos raros, libros encuadernados, cuadros, un piano, entre otros. Él cree que todo está en armonía con ella. Comparten muchos gustos, entre ellos, el de la poesía de Baudelaire.

Un día después de escuchar la música de Wagner ella se recuesta sobre un diván, sus muñecas llevan atados listones rojos que caen hasta el suelo y que contrastan con la palidez de su piel. Entonces Alfonso Castro concibe la idea de su crimen: ver a esa mujer sobre ese diván, desnuda y desangrándose lentamente. Idea que lleva a cabo sin pensar jamás en la palabra crimen. Una tarde, cuando ella está en algún paraíso artificial producido por el éter, él rasga sus puños con un bisturí, le arranca la ropa y la coloca sobre el diván mientras observa lo que él llama una sinfonía en blanco y rojo.

Características generales de «Blanco y rojo»

El argumento de «Blanco y rojo» es la justificación estética de un crimen. Entre las características generales de la narración se encuentra la brevedad. Como ya se mencionaba en la síntesis, cuenta con dos tipos de narradores: extradiegético y autodieético, con predominio del segundo, ya que se trata de una epístola, cuyo contenido no sólo raya en el género autobiográfico, sino que es, además, una exposición de hechos para la justificación de un delito, lo que le da la cualidad de cierto realismo introspectivo. El asunto que hace poco común a la narración es la justificación estética frente al asesinato y su descripción, desde la perspectiva de una obra de arte.

La temporalidad del cuento prevalece en copretérito y antepresente. Por tratarse de una carta, los hechos duran la lectura de la misma; sin embargo, las reminis-

cencias a otras acciones dentro de la misiva otorgan una temporalidad más larga en cuanto al recuento y la transformación del personaje. En lo tocante al espacio, el primero es la carta que muestra el universo del personaje y su evento; ésta, a su vez, es el espacio psicológico porque en ella se depositan las revelaciones internas. En cuanto al espacio como instancia narrativa se desglosa en el juicio y en la casa.

En «Blanco y rojo» sólo existen dos personajes eje: uno masculino (Alfonso Castro) y otro femenino (*Ella*). Los demás aludidos conforman la sociedad que lo enjuicia, todos son una personificación y su principal acción es la condena ante los actos de Alfonso Castro. Sin embargo, la mayor parte del tiempo este «actor colectivo», que representa lo social o lo exterior, funge como una especie de telón narrativo. De hecho, las pocas intervenciones que vienen de forma externa al personaje-narrador son de estilo indirecto, es decir, todas las voces están filtradas por su voz, esto es, comentadas desde su perspectiva.

Del protagonista masculino, además de ser narrador, es posible decir que es redondo: del inicio al final se opera un cambio en él. Este aspecto es un tanto complejo si atendemos a la naturaleza epistolar del texto; no se trata de un diario donde se observe el proceso paulatino, es sólo un texto donde el mismo personaje nos hace un retrato de sí mismo echando mano del pasado, para decirnos cómo es que llegó al lugar donde está y cómo se operó un cambio en él. Desde esta perspectiva el protagonista, en su configuración final, es quien nos habla desde el inicio. Sin embargo, nos relata su forma anterior, el proceso de cambio y nos señala hasta dónde llegó.

Por su parte, el personaje femenino está aparentemente desdibujado, ya que se sabe muy poco de ella ni siquiera tiene un nombre y su origen es incierto. Podría pensarse que se trata de un personaje lineal, pero tiene lugar un cambio en ella por medio de las acciones del personaje masculino. En el análisis al interior se verá con mayor detalle.

De los rasgos intertextuales de mayor transparencia en el texto se encuentra la presencia poética de Charles Baudelaire. El último terceto de «Le Revenant», incluido en *Les fleurs du mal*, es una suerte de estribillo-motor al texto, por lo que no es solamente un intertexto claro y abierto, sino que lleva una intención de *leitmotiv*. Por lo demás, existen referencias explícitas en el hecho mismo de la alusión directa a escritores y demás artistas, como Edgar Allan Poe (1809-1849), Gabriele D'Annunzio (1863-1938), Barbey d'Aurevilly (1808-1899), Paul Bourget (1852-1935), Arnold Böcklin (1827-1901), Dante Rossetti (1828-1882) y Richard Wagner (1813-1883).

Sobre el estudio que alberga este libro

La primera inquietud que tuve en trabajar con este cuento fue durante mis estudios de licenciatura en Letras Hispánicas (2002-2006) en la Universidad de Guadalajara (UdeG). En el curso de Literatura mexicana del siglo XIX, se circularon

algunos cuentos de un autor cuyo nombre era nuevo para mí y mis compañeros: Bernardo Couto. El primer cuento en la lista era, precisamente, «Blanco y rojo». La lectura inicial me atrajo por completo y supe que quería trabajar con esa narración. Entonces, mi intención se centró en develar la estética del crimen. Sin embargo, la idea del proyecto por muchos años fue sólo eso: una idea, una inquietud en busca de su tiempo.

Cuando retomé la idea del trabajo, consideré apoyarme metodológicamente con *La filosofía de la composición* de Edgar Allan Poe, donde ofrece, de manera casi sistemática, los elementos que se registran en el cuento. No obstante, se hizo evidente que el relato ofrecía un espectro de mayor amplitud de análisis e investigación. Si bien hay una estética claramente decadentista en el cuento, también se revelan signos que superan su intención y apuntan más allá de su época. De hecho, ésa era la sensación que tuve desde aquella lejana fecha del primer encuentro con «Blanco y rojo», pero en ese momento no sabía de qué se trataba exactamente; había elementos oscuros y no encontraba la óptica que los alumbrara. Debo decir que encontrar esa perspectiva fue más factible gracias a la valiosa guía de Luis Vicente de Aguinaga.

Así, la inquietud primera no desapareció, se insertó en el cauce de una más profunda que me llevó a creer que el cuento «Blanco y rojo», de Bernardo Couto, contiene resonancias de arquetipos depositados en el personaje femenino y masculino, encubiertos bajo la estética decadentista de finales del siglo XIX. El supuesto adquiere relevancia si atendemos a una cadena evolutiva, en este caso de corte literario, donde todo personaje es un referente evolucionado o adecuado a una época.

Con lo anterior deseo señalar al lector que existen dos capas del cuento que serán analizadas en el desarrollo de este libro: la primera es superficial, al representar todo lo que refiere a los códigos estéticos y sociales de la época decimonónica en México, reflejados en el cuento; la segunda es una capa profunda de donde se extraen los ecos arquetípicos. No obstante, la primera justifica, en gran medida, a la segunda.

Ante esta nueva perspectiva fue evidente el requerimiento de otro método para abordar el estudio. En primer lugar, se hizo necesario rastrear las dos fuerzas que de fondo mueven el cuento –erotismo y muerte–, pero vistos desde las normas sociales y su introducción en el arte. De allí, surgen velos que cubren una esencia que sin embargo serán una semilla o un impulso ciego en los personajes del cuento. Es entonces cuando germinan los reflejos o resonancias que cada uno contiene.

Por lo anterior, fue preciso comparar los personajes de «Blanco y rojo» con otros, sobre todo aquellos que servían de influencia a Couto; lo que requiere una apertura o flexibilidad para aludir a referentes no sólo de otras obras del mismo escritor, sino de otros autores, de otras culturas, otros tiempos y otras artes. La metodología que naturalmente cubre estas necesidades es la literatura comparada. Entonces, el

soporte principal, en esa área, es Pierre Brunel de acuerdo con el *Compendio de la literatura comparada*, dirigido por él mismo y por Yves Chevrel.

Para el estudio de la segunda parte de este libro se toman algunos referentes de una de las ramas de la literatura comparada, la mitocrítica. Se hace uso de ésta porque si bien, los referentes del personaje colindan con otros ámbitos del arte, como la pintura y la literatura misma, también apuntan a resonancias que encajan de manera directa con mitos. En este sentido, la teoría de los arquetipos de Carl Gustav Jung (1875-1961) tendrá una voz primordial para comprobar la procedencia arquetípica del protagonista femenino en «Blanco y rojo».

Por otra parte, la distribución del presente libro está dada en seis capítulos que entrañan la investigación y análisis del personaje masculino, en la primera parte, y del femenino, en la segunda. Cabe aclarar que esta división no implica que el trabajo tenga un propósito de estudio de género. Como se ha advertido a lo largo de esta introducción, el relato sólo cuenta con dos personajes (Alfonso Castro y *Ella*).

Así, lo que el lector encontrará en la primera parte son tres capítulos que exponen los referentes del protagonista masculino. Para ello se abre con un breve recuento sobre la representación del hombre en el arte como resultado de los valores o leyes de su entorno, donde dichos valores están íntimamente relacionados con el erotismo y la muerte. La razón de esta apertura, con un tratamiento (que no método) deductivo, radica en que el personaje-tipo, del que se desprende Alfonso Castro, está altamente mediado por los valores sociales y estéticos que le circundan. Además, el erotismo y la muerte tendrán resonancia en el análisis del personaje femenino y en la conclusión de este estudio. Con esta disposición temática se pretende una suerte de conexión circular.

De la misma manera, en la segunda parte se desglosa el trabajo en tres capítulos. A diferencia de la primera parte, que inicia con un tratamiento deductivo, yendo de lo general a lo particular, éste será a la inversa. Por lo anterior, el contexto de Couto estará presente hasta alejarse e internarse las resonancias arquetípicas del personaje femenino.

Cabe destacar que al final de ambas partes se agregan imágenes que apoyan el estudio. En el caso de la segunda parte el número de representaciones pictóricas será mayor, por el contacto del personaje femenino con la plástica. Además, al lado de la literatura comparada y *La filosofía de la composición* de Poe, algunos conceptos extraídos de *La poética del espacio* de Gaston Bachelard tendrán una presencia constante dentro del estudio, ya que contribuyen a explicar los mecanismos al interior del cuento.

Por último, es necesario señalar que no se intenta ratificar el prototipo de los personajes o las circunstancias expuestas. Se trata de presentar un estudio acerca de este cuento mexicano de finales del siglo XIX, a partir de las resonancias a las que alude; es decir, presento una lectura de «Blanco y rojo» sustentada con las diversas voces que van identificándose.

PRIMERA PARTE

EL DESDICHADO
EROTISMO Y MUERTE: EL INSTINTO,
LA NORMA Y SU REPRESENTACIÓN EN EL ARTE

EL VOCABLO CIEGO DEL EROTISMO Y LA MUERTE

Alfonso Castro, personaje masculino de «Blanco y rojo»,¹ fue sentenciado a pena de muerte por quebrantar la ley al cometer un asesinato.² El asunto notable de la narración es la defensa que el acusado hace de sí mismo; no trata de defenderse bajo el argumento de su inocencia, sino que lo hace bajo el principio de haber creado lo que él mismo llama una «sinfonía en blanco y rojo» (Couto, 2001: 181). A juzgar por este apelativo, Castro no concibe un asesinato, por el contrario, alude a una creación o encuentro estético. Existe, entonces, tensión entre la sociedad descrita en el cuento y el protagonista:

Durante el proceso –ruidoso y concurrido como no lo fue nunca un estreno– apenas y he tratado de defenderme. He oído vociferar, clamar venganza a nombre de la sociedad y a nombre de ella; mi abogado, a quien apenas conozco, un defensor de oficio, hacía lo imposible por probar mi locura o cuando menos atribuir mi acto a un momento de enajenación mental: creo que ante lo imprevisto de mi caso los médicos hubieron fácilmente declarado a mi favor, pues efectivamente, en la conciencia de esas gentes se necesita estar irremediabilmente loco para cometer un crimen como el mío: mis jurados quedaban

¹ «Blanco y rojo» aparece en la primera edición de *Asfódelos* en 1897 en México. En 1926 el cuento reaparece en *Antología de cuentos mexicanos* de Bernardo Ortiz de Montellanos (1899-1949). Una reedición de *Asfódelos* fue llevada a cabo en 1984 por Premià Editora en su serie «La Matraca». En 2001 Ángel Muñoz Fernández publicó *Bernardo Couto Castillo. Cuentos completos*, donde por supuesto se incluye «Blanco y rojo». Más tarde, el cuento fue publicado dentro de la selección *El cuento mexicano en el modernismo* con la introducción, selección y notas de Ignacio Díaz Ruiz, por la UAM.

² Emitir un juicio moral sobre el argumento no es tarea de este estudio; lo será revelar la propuesta estética para su época, pero ése es un tópico que se expondrá más tarde.

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 (*ibid.*: 173-174).

Así, la defensa que el personaje hace de sí mismo por medio de una carta refleja los valores de su sociedad y cómo éstos influyen para la representación del hombre en el arte. Es decir, se asoman las leyes que rodean a Alfonso Castro como creador de su universo, al mismo tiempo que se perciben los valores sociales que rodean a Bernardo Couto Castillo como autor.

Es relevante, entonces, hacer referencia a la mediación entre las normas sociales, sobre todo en cuanto aquello que mayor sacudimiento causa al hombre por no tener control, y su representación en el arte. En este sentido, en el cuento existen dos elementos que agitan a la sociedad juzgante: la muerte expuesta y el erotismo velado que implica el desnudo. No pretendo una monografía sobre las normas sociales y sus consecuencias en el arte. Sin embargo, sí deseo exponer algunos puntos con el fin de enunciar parte del origen de un tratamiento velado hacia el erotismo y la muerte. Procuero además evidenciar cómo este mecanismo llevó a la creación de personajes-tipo o arquetipo, como Alfonso Castro y *Ella*, cuya semilla parece apuntar a un origen lejano y a veces oculto.

Por consiguiente, la siguiente dinámica no nos aleja del cuento y su estudio, sino que nos conduce a una profundización; más que avanzar en línea recta descendemos en busca de raíces y explicaciones, para después ir hacia adelante con mayor fundamento. La literatura comparada es la herramienta que mejor se adapta al propósito y mecánica de este libro, por ser «el arte [...] de acercar la literatura a otros terrenos de la expresión o del conocimiento, o los hechos y los textos literarios entre sí [...] a fin de describirlos, comprenderlos y disfrutarlos mejor» (Clerc, 1994: 236). De esta manera, partimos de un texto base, «Blanco y rojo», donde acontece lo que Claudio Guillén (1924-2007) llama tensión entre lo local y lo universal (1985: 16). Dicho en palabras de Pierre Brunel, se localizan elementos extranjeros,³ es decir, aquellos que denuncian su procedencia de otros territorios literarios, ideológicos, artísticos, sociales, religiosos o históricos (1994: 21).

³ «Los estudios literarios versan en primer lugar sobre textos. Ahora bien, un texto no siempre es puro. Acarrea elementos extranjeros. Esta presencia constituye el hecho comparatista. Un primer acercamiento a la luz de la literatura comparada ha de pasar por ahí, puesto que es al comparatista al que corresponde subrayar esta presencia» (Brunel, 1994: 21).

El principio oscuro antes del lenguaje

Parte de la oscuridad de «Blanco y rojo» radica en dos elementos. El primero es la postura que el personaje asume sobre la muerte: no se considera un asesino a pesar de haber trasgredido la ley al quitarle la vida a otra persona. Tampoco teme su condena; de hecho, ha deseado su propia desaparición.

En otros tiempos, cuando la enfermedad o el fastidio me tiraban en la cama, he pasado algunos ratos preguntándome cuál sería mi fin; mis ojos se abrían con toda la penetración que me era posible darles, queriendo romper lo impenetrable, escudriñar y distinguir algo del momento definitivo que lo futuro me reserva. Las dos muertes que yo veía como más probables eran, o bien un duelo buscado estúpidamente, o bien una bala alojada en mi cerebro por mi propia mano. La justicia, más precavida y dudando tal vez de mi buena puntería, ha venido a evitarme ese trabajo: en vez de una bala serán cinco (Couto: 2001: 173).

Desde el otro lado de la perspectiva, el homicidio como tal causa revuelo en la sociedad descrita en el cuento, pero no se trata del asesinato en sí, puesto que ahora ella desea la muerte del trasgresor como escarmiento. El problema radica, por una parte, en la justificación estética del autor del crimen, y por la otra –y aquí se encuentra el segundo elemento de oscuridad– escandaliza el procedimiento, es decir, la necesidad del desnudo para la composición del deseo de Alfonso Castro.

La exhibición de la muerte y una sexualidad antes velada provocan un choque en el grupo social descrito en el relato, en el que se percibe un aturdimiento general, algo que sólo podría ser justificado en los terrenos de la locura⁴. Ahora bien, el erotismo y la muerte como existencias inherentes a la vida de los hombres han tenido una forma de tratamiento que se traduce en normas cercanas al tabú; pero, ¿dónde podemos rastrear el inicio del tratamiento velado y contemplar la evolución de su encubrimiento para poder develarlo, después, en «Blanco y rojo»?

Si atendemos al orden de la historia hasta el punto más alejado que es posible mirar desde nuestro presente, encontramos vestigios de agrupamientos desde la era Paleolítica.

Ya Aristóteles afirmó que el hombre es un animal social pues parece que tiene en sí mismo, como otros animales, el instinto gregario o de sociabilidad. La forma-

⁴ Vale la pena recordar que dentro de las sociedades a los muertos y a los locos se les aleja del lugar donde la vida y sus normas transcurren, por estar, precisamente, fuera del control que el hombre puede tener sobre las cosas.

ción de los primeros agrupamientos sociales seguramente obedeció a impulsos instintivos. Para la especie humana, dice Vierkandt, considerada como una totalidad, el origen de la sociabilidad no puede ser explicado sino por la aceptación de un instinto gregario (Mendieta y Núñez, 1948: 197).

Es clara la imposibilidad de enmendar el rompecabezas que las pinturas rupestres en las cavernas y las estatuillas encontradas integran en un todo que para nosotros resulta incomprensible, ya que reconstruirlo con nuestra mirada actual implica sembrar en ese enigma un lenguaje que tardaría miles de años en nacer. Lo cierto es que algunos rasgos de convivencia comienzan a gestarse desde la presencia de lo vital, es decir, desde el instinto de supervivencia, donde ya se deposita la semilla del misterio de la vida.

En el Neolítico, con el fin del nomadismo, la caza, la siembra, la defensa contra los ataques de otros animales, de otros grupos o de fenómenos naturales se hacen más asequibles en conjunto.

Fenómeno conocido como revolución neolítica [...] El nacimiento de este tipo de vida asociada, que permite la producción continuada del alimento y su almacenamiento, favorece la realización de actividades que ya no son la búsqueda incesante de alimentos, y exige inevitablemente formas de colaboración (Filoramo, 2000: 16).

Esto nos habla de la cognición de la colectividad y sus beneficios. Cabe destacar que esta conciencia de colectividad se desarrolla mayormente en el Neolítico:

Con la domesticación de animales y el cultivo de plantas, con la ganadería y la agricultura, el hombre comienza su marcha triunfal sobre la naturaleza y se independiza más o menos de la veleidad del destino, del azar y la causalidad [...] Con esta vinculación a la tierra se desarrolló un estilo de vida completamente distinto de la existencia inquieta, errabunda y pirática del Paleolítico. En contraste con la irregularidad anárquica de la recolección y la caza, la nueva forma de economía trajo cierta estabilidad a la organización de la vida [...] se pasa a una comunidad laboral colectiva (Hauser, 1998: 22-23).

Pero, más allá, existen indicios de una conciencia con atisbos de mayor profundidad hacia lo individual, visos otorgados por la coexistencia que la comunidad misma implica. Uno de los rasgos que mayor cuenta dan de la cognición que los primeros hombres adoptaron sobre la existencia y sobre sí mismos, a raíz de la convivencia, es el vínculo entre el erotismo y la muerte. En las primeras líneas de *Las lágrimas de Eros*, Georges Bataille apunta un rasgo descubierto desde el Paleolítico:

Aquellos que tan frecuentemente se presentaron a sí mismos en estado de erección sobre las paredes de sus cavernas no se diferenciaban únicamente de los animales a causa del deseo que de esta manera estaba asociado –en principio– a la esencia de su ser. Lo que sabemos de ellos nos permite afirmar que sabían –cosa que los animales ignoraban– que morían [...] para el hombre del Paleolítico inferior tuvo ya un sentido tan grave –y tan evidente– que le indujo, al igual que a nosotros, a dar sepultura a los cadáveres de los suyos (2007: 41-42).

Este saber del deseo, y no sólo de la actividad sexual que regula el mero instinto de la vida de los animales, además de la experiencia de la muerte, suponen un principio de noción sobre el hombre en sí mismo y sobre el otro. No es posible saber hasta qué punto estos entes regulaban la vida, hasta dónde había conciencia de lo individual y lo colectivo; sólo quedan, como ya lo apuntaba, vestigios oscuros de las pinturas en el fondo de las cuevas, tumbas, estatuillas, fragmentos cuyo dramatismo estriba en la composición tan trasparente, y velada a la vez, del erotismo y la muerte como signos inherentes al hombre. Diremos, por ahora, que éstos regulaban los comportamientos humanos en el sentido natural que implican principio de placer, de persistencia y fin:

Humanamente, la unión [...] sólo tuvo un sentido, el deseo erótico: el erotismo difiere del impulso sexual animal en que es, en principio, de la misma forma que el trabajo, la búsqueda consciente de un fin que es la voluptuosidad [...] Efectivamente, el hombre, al que la conciencia de la muerte opone al animal, también se aleja de éste en la medida en que el erotismo, en él, sustituye por un juego voluntario, por un cálculo, el del placer, el ciego instinto de los órganos (*ibid.*: 62-64).

El carácter oscuro de signos como la muerte y el erotismo expuestos fuera del hombre lo llevó a simbolizar, por naturaleza, la incertidumbre en deidades: «El hombre estaba lleno de temor a la muerte y de miedo al hambre; pretendía protegerse contra el enemigo y la miseria, contra el dolor y la muerte, por medio de prácticas mágicas» (Hauser, 1998: 24); éstas, a su vez, «regularon» la existencia. Allí podemos ver el origen del mito,⁵ en tanto que otorga una explicación del origen. De los dioses y sus normas surge una codificación y sistematización de la vida de los integrantes de las pequeñas o grandes colectividades. Así, sus exclamaciones artísticas llevan a representar a estas omnipotencias como parte de la naturaleza misma. La respuesta se encuentra en el hacer perceptible del mundo, es decir, en los componentes y las formas de vida que rodean a los humanos. De este modo, la

⁵ Debemos recordar que la presencia del mito será esencial para la lectura de «Blanco y rojo» que se presenta por medio de este estudio.

tierra, como la mujer, es fuente de fertilidad por el hecho perceptible de dar vida, pero de esto se hablará con mayor precisión en el capítulo VI.

Por ahora, es necesario decir que el hombre más alejado de la historia se representa a sí mismo ligado a sus necesidades básicas: la búsqueda del sustento, y de forma más sorprendente, por la complejidad que implican, la voluntad del erotismo y la conciencia de la muerte. Ya en *El erotismo*, Bataille apunta que la distinción que el hombre hizo entre sí mismo y el animal lo llevó al trabajo, el cual sirvió para regular la violencia:⁶

En el terreno donde se desenvuelve nuestra vida, el exceso se pone de manifiesto allí donde la violencia supera la razón. El trabajo exige un comportamiento en el cual el cálculo del esfuerzo relacionado con la eficacia productiva es constante. El trabajo exige una conducta razonable, en la que no se admiten los impulsos tumultuosos que se liberan en la fiesta o, más generalmente, en el juego [...] Ya desde los tiempos más remotos, el trabajo introdujo una escapatoria, gracias a la cual el hombre dejaba de responder al impulso inmediato, regido por la violencia del deseo [...] La mayor parte de las veces, el trabajo es una cosa de una colectividad; y la colectividad debe oponerse, durante el tiempo reservado al trabajo, a esos impulsos hacia excesos contagiosos en los cuales lo que más existe es el abandono inmediato a ellos. Es decir: a la violencia. Por todo ello, la colectividad humana, consagrada en parte al trabajo, se define en las *prohibiciones*, sin las cuales no habría llegado a ser ese *mundo de trabajo* que es esencialmente (2008: 45).

En «Blanco y rojo» podemos ver ese *mundo del trabajo* en la sociedad vociferante por el cumplimiento de la ley; es la colectividad en exigencia de una conducta razonable. Mientras tanto, la *prohibición* ha sido encarnada por Alfonso Castro, quien, desde esta perspectiva, se entregó a un *impulso tumultuoso*, a la violencia del deseo. Como se ha dicho desde el inicio de este análisis, hay un choque entre ambas partes, entre la ley y la transgresión. Bataille mismo lo define al inicio de la cita anterior: «la violencia supera la razón» (*ibid.*: 45). Esta oposición se exagera cuando la transgresión toca terrenos oscuros que en sí mismos son parte de la violencia, pues pertenecen a los terrenos que el hombre y su razonamiento no dominan: el erotismo y la muerte. Alfonso Castro entonces queda inmerso en un mundo y una situación que podría equipararse con el *mundo de lo sagrado*:

La sociedad humana no es solamente el mundo del trabajo. Esa sociedad la componen simultáneamente –o sucesivamente– el mundo *profano* y el mundo *sagrado*, que son sus dos formas complementarias. El mundo *profano* es el de las

⁶ El autor la define sin más y entre paréntesis como: «Estados sensibles como la cólera, el miedo, el deseo» (Bataille, 2008: 68).

prohibiciones. El mundo *sagrado* se abre a unas *transgresiones* limitadas. Es el mundo de la fiesta, de los recuerdos y de los dioses (*ibid.*: 72).

Se verá después que los preceptos religiosos, en su veta judeo-cristiana, alterarán este orden y la transgresión será llamada pecado. Entre tanto, y como parte del *mundo sagrado*,⁷ y de la transgresión relacionada con el golpe de la violencia, podemos decir que parte de los elementos que le devuelven al hombre esa conciencia adolorida de no tener lenguaje, o freno ante lo imposible,⁸ es el erotismo y la muerte. Ambos entes son insostenibles al hombre, no sabe cómo explicarlos ante el movimiento interno que le causan y no tiene más respuesta que la del impulso: el erotismo lo lleva a moverse regido por sus órganos sexuales y la muerte le causa terror. De la muerte en *El erotismo* se explica:

Ciertamente, la muerte difiere, igual que en un desorden, del ordenamiento del trabajo: el primitivo podía sentir que el ordenamiento del trabajo le pertenecía, mientras que el desorden de la muerte lo superaba, hacía de sus esfuerzos un sinsentido (*ibid.*: 49).

Del erotismo se agrega:

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 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 (*ibid.*: 97).

Por lo anterior es posible argumentar que la colectividad se rige mediante prohibiciones, pero éstas no encontrarán freno delante de lo imposible; hay ciclos en los que el hombre es alcanzado, irremediamente, por hechos que no tienen cabida en la morada de la razón. Lo imposible, por tanto, tiene un efecto de explosión e implosión en lo individual. Ante la falta de lenguaje que explique lo que acontece frente a esa violencia interna, que no es sino la imposibilidad misma, el individuo busca desarrollar códigos de representación que aten, un poco, lo imposible a los vocablos de lo posible (véanse imágenes 1 y 2). Más tarde, esos vocablos entrarán en los terrenos del arte.

⁷ Este *mundo sagrado* tendrá implicaciones para la explicación analítica de «Blanco y rojo», tanto en su justificación estética como conceptual, por lo cual mantendré esta suerte de definición dada por Bataille.

⁸ En el sentido más transparente de aludir aquello que se encuentra fuera de las posibilidades humanas, como el sentido de impotencia ante la muerte y el estallido ante el erotismo.

El arte de lo imposible

Se observa este principio fundamental: los aspectos que regulan el comportamiento y, por ende, el inconsciente del hombre, vienen a depositarse en las expresiones que sobrepasan el orden de lo meramente funcional, como el arte. De hecho, Walter Muschg en su *Historia trágica de la literatura* habla de arte funcional en la historia primitiva: «Los cánticos de conjuro y las sentencias apotropeas son grados elementales y arcaicos de la poesía, son arte utilitario del hombre apegado a la tierra y avasallado por el subconsciente» (2007: 30). A su vez, el filósofo e historiador hindú Ananda Kentish Coomaraswamy indica en su *Doctrina tradicional del arte*:

El arte sólo cobra sentido al interior de un campo semántico más amplio que excede lo meramente estético [;] comprende el conjunto de prácticas rituales y sistemas míticos que conforman la noción de lo sagrado dentro de cada cultura [...] Las funciones utilitaria, simbólica, ritual y estética, lejos de oponerse entre sí, se complementan (citado en Bech, 2006: 27).

El arte en este contexto tiene la función no sólo de aludir a lo imposible, sino que trata de asirlo, de tener control sobre aquello que sobrepasa la capacidad del entendimiento. De esta manera, la expresión gráfica o verbal adquiere dimensiones de poder en tanto el enunciante controla la expresión misma. Por ejemplo:

En los tiempos primitivos, las palabras eran aún signos mágicos, retratos de las cosas en los que vivía la esencia de ellas. Quien conocía el nombre de una cosa era dueño de la cosa misma y podía usarla a su antojo (Muschg, 2007: 25).

En este sentido Arnold Hauser en su *Historia social de la literatura y el arte*⁹ apunta acerca del arte en el Paleolítico:

⁹ La postura de Hauser apoyará lo dicho en la medida en que observa los factores sociales que influyen en el arte. Así, la intención del estudio se dirige, en algunos momentos de esta primera parte, a los valores sociales que median la representación del hombre en el arte. Sin embargo, la intención de Hauser se dirige a una dirección sociológica. Jean-Michel Gliksohn en su artículo «Literatura y artes» afirma lo siguiente: «El autor está convencido de que el método sociológico es indispensable para la historia del arte y que esta historia es el producto de la capacidad intrínseca de los individuos y de una situación definida por el tiempo y el espacio. Para ser más exactos, Hauser considera las obras –artísticas y literarias– en términos de lucha de clases [...] Los análisis de Hauser se basan en una cierta forma de determinismo sociológico» (1994: 220-221).

El pintor y el cazador paleolítico pensaba que con la pintura poseía ya la cosa misma, pensaba que con el retrato del objeto había adquirido poder sobre el objeto; creía que el animal de la realidad sufría la misma muerte que se ejecutaba sobre el animal retratado. La representación pictórica no era en su pensamiento sino la anticipación del efecto deseado [...] El arte no era, por tanto, una función simbólica, sino una acción objetivamente real [...] las pinturas del Paleolítico es un simple hecho y una prueba de que el arte está todavía enteramente al servicio de la vida (1998: 16-17).

Al hablar de la muerte y el erotismo no había –y quizá no hay– un vocablo verbal con el que el hombre se apropie de la situación.¹⁰ Sin embargo, el vocablo y la representación pictórica intentan atrapar lo inasible, y constituye por consecuencia, una forma de ofrecer culto a ese *mundo sagrado*. Sagrado por intangible; puede aludirse pero no poseerse, y esa alusión pertenecerá siempre al orden del culto.

Ahora bien, si la muerte pertenece al ámbito de lo imposible por su naturaleza oscura ante el entendimiento humano, Alfonso Castro pretende lo contrario en su carta. Desde esta perspectiva, podríamos asumir que él nominaliza el fenómeno de la muerte; la ata a los referentes del mundo a través de una herramienta donde los símbolos tienen otro tanto de imposibles por su fugacidad, al arte. Se vislumbra, entonces, el cruce entre el *mundo de lo sagrado*, donde no hay prohibiciones, y la posibilidad de traducirlo, por medio de la carta, al *mundo de lo profano* donde existen normas.

La muerte es el medio para comunicar otra cosa:¹¹ en el sentido más transparente es la vivencia de lo imposible que sólo se puede equiparar con la experiencia estética. Sin embargo, en este punto salta a la vista la necesidad que el personaje tuvo del desnudo para el asesinato. No se trata de un elemento gratuito, las acciones y el entorno están predispuestos y pensados de manera que podría llamarse un *acto ritual*,¹² ya que no es un accidente.

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.

¹⁰ Como aludir un objeto común que en el nombre lleva una definición «tangible». Quien la dice asume y entiende esa carga significativa.

¹¹ Reitero que la postura de este libro no es la valoración moral del asesinato, ya que dentro de la obra de Couto es un recurso literario de acuerdo con el periodo en que se inserta. Se ahondará más al respecto.

¹² Este término se abordará con mayor precisión en el capítulo VI.

te, el fuego de su mirada vacilando en sus ojos, y la idea de mi crimen nació (Couto, 2001: 180).

Así, la exposición del desnudo femenino contiene un halo de erotismo cuya velación se tratará de descubrir más adelante.

Eva y Caín: arquetipos de la desnudez y el destierro

Como parte de la significación profunda contenida en «Blanco y rojo», los elementos que tienen contacto con el erotismo y la muerte forjan velos con la aparición de la promesa mesiánica.¹³ Como resultado se enuncia la perturbación de los primeros hombres ante la muerte y el erotismo se condicionó bajo los términos religiosos del pecado y la promesa de una vida eterna. De la misma manera, el crimen de Alfonso Castro puede colocarse en los estatutos de una ley religiosa donde la sociedad se fundamenta: *no matarás*. El protagonista quebranta la norma, al mismo tiempo que en su delito alude el pecado sexual, por el desnudo que pareciera necesario al asesinato-arte; sin este «detalle» no se lleva a cabo la configuración de la «sinfonía».

De manera más precisa, con el Génesis bíblico, y lo que supone la tradición judeo-cristiana, el tratamiento del erotismo y la muerte adquirieron tonos doctrinarios. Estos dos aspectos de vital importancia para el hombre quedan restringidos en tanto que moralizados. En principio, por tanto, el Paraíso como espacio mitológico e ideológico confiere reglas estrictas, o leyes, a sus moradores, siendo la más elemental de ellas: «Del árbol de la ciencia del bien y del mal, no comerás» (Gn. 2, 17). Al hacerlo, Adán y Eva perderían el derecho de «habitar» el Paraíso y, con ello, su calidad de inmortales. En definitiva, de acuerdo con los cánones bíblicos, el árbol de la ciencia del bien y del mal implica:

«Conocer» [...] tomar posesión, «experimentar» lo que es objeto de conocimiento. El «bien», al que se circunscribe el estado en que el hombre ha sido creado, no puede ser conocido experimentalmente más que en comparación con el «mal»; la prohibición relativa al «árbol de la ciencia» apunta, por tanto, hacia la experiencia del mal; toda desobediencia a un mandato divino contiene el mal en sí misma. [También y por su parte la] «ciencia» [representa] el derecho de determinar sobre los sujetos en litigio, de la misma forma que «lo sabe» hacer el legislador o el juez. La prohibición formulada se [afirma], entonces, en el privilegio de apoyar en forma soberana lo que está bien y lo que está mal: está prohibido al hombre erigir su propia moral frente a la de Dios (Gerard, 1995: 116).

¹³ Además, en este periodo aparecen personajes cuyos motivos y configuraciones serán modelos para el simbolismo, el modernismo y el decadentismo.

La ciencia es así una alusión a la autonomía moral que separa el mundo, al mismo tiempo que lo reduce a las categorías del bien y el mal.¹⁴ Esta «libertad ganada», por medio de la transgresión a la citada ley, supone la desobediencia de los hijos y el padre molesto los expulsa. La falta a la legislación suprema del Dios bíblico, por tanto, conlleva un castigo para los primeros hombres. El destierro es, entonces, lugar de múltiples leyes nuevas, que al cumplirse devuelven la promesa de una futura eternidad.

Eva: la desnuda

Una vez fuera del Paraíso, Adán y Eva adquieren conciencia, pues ahora tienen los «ojos abiertos» a su ser mortal, a sus cuerpos desnudos. Entonces, por primera vez, experimentan dolor y vergüenza. Si para los hombres del Paleolítico la desnudez representaba un estado completamente natural, como lo hacen saber las pinturas rupestres, para los pobladores del Paraíso será la prueba de la transgresión cometida. Dios encara a los transgresores, y como en todo juicio se busca a un culpable, Adán señala a Eva:

Yahvé Dios llamó al hombre y le dijo: «¿Dónde estás?» Éste contestó: «Te he oído andar por el jardín y he tenido miedo, porque estoy desnudo; por eso me he escondido». Él replicó: «¿Quién te ha hecho ver que estás desnudo? ¿Has comido acaso del árbol del que te prohibí comer?». Dijo el hombre: «La mujer que me diste por compañera me dio de comer del árbol y comí» (Gn. 3, 9).

De la intervención de la serpiente y del arquetipo profundo que la figura de Eva encarna, sobre todo al ser desplazada por la perversa Lilith, se hablará en el capítulo VI de la segunda parte de este libro. Por el momento debe decirse que Eva se convierte no sólo en «la madre de todos los vivientes» (Gn. 3, 20), sino en la madre del pecado y los pecadores; la desnudez delata y apunta a Eva. Ahora tendrá que vestirse para ocultar, y ocultarse, algo que está prohibido ver y que tiene resonancia en el erotismo; el hecho de colocarse velos sobre el cuerpo implica el mismo tratamiento velado de la sexualidad. Robert Graves y Raphael Patai en *Los mitos hebreos*, al respecto registran un mito esenio acerca del contacto sexual con el otro tras la expulsión del Paraíso:

Expulsados del Edén, Adán y Eva descansaron a la orilla de un río y, aunque se alegraban de haber escapado a una muerte inmediata, meditaron sobre su pérdida de la inmortalidad y se preguntaron cómo podrían asegurar todavía

¹⁴ En este sentido, podemos decir que parte del pecado de Alfonso Castro es la libertad que se toma en decidir sobre la trascendencia de sus actos.

la continuidad de la humanidad. Samael, consciente de la preocupación de Adán por este asunto, planteó una nueva venganza. Acompañado por diez de sus ángeles, logró escapar de la mazmorra subterránea y, adoptando el aspecto de unas mujeres de belleza sin igual, llegó a la orilla del río. Allí saludaron a Adán y Eva y el hombre exclamó en tono incrédulo: «¿Ha engendrado la tierra realmente criaturas tan incomparables como estas?». Luego preguntó: «Amigas, ¿cómo os multiplicáis?» [...] Dicho esto, otros ángeles caídos disfrazados emergieron desde el lecho del río. Samael dijo: [...] «ya que queréis saber cómo se engendran hijos, deja que te mostremos.» Entonces las mujeres se tumbaron desnudas, cada una con su supuesto marido, y todas hicieron cosas feas delante de Adán. [...] El fuego del pecado comenzó a arder en las venas de Adán, pero se abstuvo de realizar un acto vergonzoso a plena luz del día e imploró la guía de Dios. Entonces Dios envió un ángel que casó a Adán y Eva, y les ordenó que rezaran cuarenta días y cuarenta noches antes de unirse como marido y mujer (2007:109-110).

Este mito pone el dedo en la llaga al exponer la regulación del contacto sexual con el otro, con el fin de hacer perdurar la especie ante la pérdida de la vida eterna. Mortalidad ya conocida desde la oscuridad temprana para los habitantes de las cavernas del Paleolítico inferior. La legislación del matrimonio queda instaurada y con ello resulta no sólo postergado el erotismo, sino castigado. Entonces, la promesa aplazada de la vida eterna corre peligro al faltar a una de las reglas establecidas desde el monte Sinaí en las Tablas de la Ley.¹⁵ Bataille al respecto afirma:

En la historia del erotismo, la religión cristiana desempeñó una función clara: su condena. En la medida en que el cristianismo rigió los destinos del mundo, intentó privarlo del erotismo [...] el fin de la religión fue la vida de ultratumba, atribuyendo al resultado final el valor supremo y quitándole este valor a lo momentáneo [...] únicamente confirió al goce de lo momentáneo un sentido de culpabilidad respecto del resultado final. Desde la perspectiva cristiana, el erotismo comprometía o, al menos, retardaba la recompensa final (2007: 97).

¹⁵ Llamadas también «Tablas del Testimonio» o «Tablas de la Alianza» porque dan testimonio de la voluntad de lo divino aliado del pueblo de Israel, estas «tablas de piedra» son aquellas en las que Dios grabó el decálogo en el Sinaí. Entregados a Moisés, el prototipo fue roto por éste en un movimiento de santa cólera, provocada por el espectáculo de las festividades prohibidas a las cuales se entregaban los israelitas extraviados ante el becerro de oro. Pero, semejantes a las precedentes y como ellas grabadas por Dios o a su dictado, las nuevas Tablas de Ley fueron confiadas al gran profeta del Éxodo (Gerard, 1995: 860).

La muerte y el erotismo resultan regulados por los preceptos cristianos tras la pérdida de la morada primigenia, según la tradición bíblica. Se instala, así, el tipo del desterrado, aquel que tras haber transgredido la ley pierde su morada y se condena a ser un errabundo sobre un suelo que parece llevar la misma sentencia. Eva es reconocida, entonces, como la culpable del castigo. Su desnudez juega un papel importante para el tratamiento del erotismo; su vergüenza y su condena al reconocerse desnuda la llevan a cubrirse, con lo que se cubre también el erotismo, es decir, se regula su función.

El desnudo, por tanto, en la escena medular de «Blanco y rojo» adquiere fuerza por develar aquello que estaba cubierto: la sexualidad. Si bien puede argumentarse que el desnudo es parte de la composición estética del cuento, y de la escena en particular, esto cabe como verdad dentro de la interpretación superficial del cuento, pero como se adelantaba desde el inicio, este estudio pretende ir a lo profundo. El desnudo de *Ella* tiene relación con ese enigma oscuro. Por ahora sólo podemos reiterar que su desnudez se hace necesaria para cumplir la fantasía de Alfonso Castro. Al observar además el tratamiento oculto del erotismo puede decirse que Eva se cubre para regular esta función mientras que *Ella* es descubierta y observada con placer.

Caín: maldito y errabundo

Al contacto con el exterior, con relación al Paraíso, las nuevas ordenanzas se instauran en función del padre molesto que vigila. De este modo, cuando Caín mata a su hermano Dios le pregunta: «¿Dónde está tu hermano? [...] ¿Qué has hecho? Se oye la sangre de tu hermano clamar a mí desde el suelo» (Gn. 4, 9). Ante la falta de lo que vendrá a ser uno de los principales preceptos de los mandamientos (*no matarás*) Dios condena a Caín:

Maldito seas, lejos de este suelo que abrió su boca para recibir de tu mano la sangre de tu hermano. Aunque labres el suelo, no te dará más su fruto. Vagabundo y errante serás en la tierra (Gn. 4, 11).

Los componentes de esta segunda expulsión son ampliamente simbólicos para el análisis de los personajes masculino y femenino de «Blanco y rojo»; se trata de una imagen semillero de múltiples influencias al hablar del arte en la segunda mitad del siglo XIX. Por el momento, baste decir que la nueva reprimenda se refiere, otra vez, al espacio: ante la transgresión que implica obedecer la voluntad del mal, perfil del mundo de lo diabólico en las prácticas judeo-cristianas, y no juzgada ya como la *violencia*¹⁶ expuesta; la condena es la expulsión, el alejamiento.

¹⁶ Me refiero a violencia en el mismo sentido, ya definido, que Bataille expresa.

Ahora, enfrentarse al mundo en toda su amplitud es parte del castigo de Caín, quien fundará la primera ciudad: «Conoció Caín a su mujer, que concibió y dio a luz a Henoc. Estaba construyendo una ciudad, y la llamó Henoc,¹⁷ como el nombre de su hijo» (Gn. 4, 17). De forma contradictoria, este primer errante y maldito, quien desobedeciera la ley de Dios, tendría que ir a fundar los espacios donde la legislación lo rige todo: las ciudades. Por ello, la vida urbana se suele aludir como condena. La explicación bíblica lo refiere así:

Caín es el constructor de la primera ciudad, el antepasado de los ganaderos, de los músicos, de los forjadores y quizá de las mujeres alegres [...] que proporcionan el regalo y los placeres de la vida urbana [por el] maldito; la misma condenación de la vida urbana volverá a darse en el relato de la torre de Babel (Notas a Gn. 4, 17).

Caín será una figura emblemática para los artistas que se sitúan entre el simbolismo y el decadentismo, al ser un desterrado por su crimen, un errante sobre la faz de la tierra. Baste recordar unas líneas de «Abel y Caín» en la pluma de Baudelaire:

Raza de Caín, acosada
lleva a tu gente en el camino [...]

Raza de Caín ;sube hasta el cielo
y arroja a Dios sobre la tierra!¹⁸ (2008: 463).

Baudelaire señala la prosperidad de la raza de Abel, es decir, de quien complace a Dios, mientras muestra a un Caín condenado que, sin embargo, tiene el poder de arrojar a Dios sobre la tierra. En el trascurso del poema se hacen alusiones al sistema económico europeo de finales del siglo XIX, donde Abel representa a la sociedad pequeño burguesa y la de Caín al proletariado:

Raza de Abel, ve tus simientes
Y tu ganado acrecentarse;

Raza de Caín, tus entrañas
Cual perro viejo de hambre aúllan.

¹⁷ «País desconocido, cuyo nombre recuerda el epíteto de Caín, 'errante', *nâd*, en el país de *Nôd*» (Notas a Gn. 4, 16).

¹⁸ *Rece de Caïn, sur les routes / traîne ta famille aux abois. // Race de Caïn, au ciel monte, / et sur la terre jetteDieu!* (2008: 462).

Raza de Abel, calienta el vientre
En tu cocina patriarcal.

Raza de Caín, en tu antro
¡pobre chacal!, tiembla de frío¹⁹ (*ibid.*: 461).

Cabe destacar que este sistema económico también se verá reflejado en la sociedad descrita en «Blanco y rojo». El grupo fustigador representa a los pequeños burgueses, la raza de Abel, a los dueños de algo que conciben al mundo en su división de bien y mal. Por su parte, Alfonso Castro²⁰ será un Caín desterrado por la sangre derramada y será, asimismo, un errante en su ser hastiado que busca sin encontrar nada.²¹ El protagonista es un expatriado de los valores o leyes que le rodean. Es un Caín que ha derramado la sangre y ha expuesto la sexualidad antes velada: ha roto dos leyes que la tradición judeo-cristiana considera mortales: ambas están relacionadas con el erotismo y la muerte.

De esta manera, Caín y Eva son el principio del destierro. Son la imagen arquetípica de algunos personajes no sólo de corte decadentista, sino de todo aquel que conlleva a la transgresión sobre la sexualidad y sobre la vida del otro. En el caso de «Blanco y rojo», *Ella* es una mujer a partir de la cual surge una tentación, o deseo, que se conjuga con la desnudez; él, como se ha dicho, es un Caín que vuelve a derramar la sangre.

El silencio del erotismo en el reino de la muerte

Hasta el momento se habló del sacudimiento de los primeros hombres ante la muerte y el erotismo, y se expusieron, al mismo tiempo, algunas imágenes rupes- tres con el fin de observar al hombre representado bajo ese aturdimiento. Después se presentó la posterior regulación de la muerte y el erotismo en los parámetros judeo-cristianos. Ahora bien, ¿cómo se velaron la muerte y el erotismo tras la nueva representación?, ¿cómo se vio afectada la representación del hombre tras esta

¹⁹ *Race d'Abel, vois tes semailles / et ton bétail venir à bien; // Race de Caïn, tes entrailles / hurlent la faim comme un vieux chien. // Race d'Abel, chauffe ton ventre / À ton foyer patriarcal; // Race de Caïn, dans ton antre / tremble de froid, pauvre chacal!* (2008: 461).

²⁰ No pretendo afirmar que Alfonso Castro representa un proletario en la sociedad descrita en «Blanco y rojo», de hecho da muestras de lo contrario. Por ejemplo: tiene demasiado tiempo libre.

²¹ El tema de Caín será retomado más tarde en la primera parte de este estudio, así como también en la segunda parte, donde se hará referencia a «El perdón de Caín» (1898), cuento de Couto posterior a *Asfódelos*.

norma? Las respuestas a estas preguntas tendrán relevancia en la medida en qué los fenómenos producidos en el arte acarrearán consecuencias a manera de ruptura artística y filosófica. De esta escisión se perfecciona el personaje tipo del que Alfonso Castro se desprende: el desdichado.

En la Edad Media²² se gestan *códigos religiosos*: como la expansión de imágenes devotas dentro de la plástica y la literatura desde el cristianismo primitivo.

Hasta que el cristianismo no fue reconocido por el Estado, la Iglesia había combatido el uso de las imágenes en el culto [...] Pero después de la paz de la Iglesia ya no había que temer una recaída en el culto a los ídolos; la plástica pudo entonces ser puesta al servicio de la Iglesia [...] Los monasterios se habían convertido en centros de peregrinación a los cuales acudían las gentes con sus preguntas, preocupaciones y oraciones, trayendo sus ofrendas. La máxima atracción de los monasterios eran los iconos milagrosos. Una imagen famosa era para el monasterio que la poseía fuente inextinguible de gloria y riqueza. Los monjes favorecían naturalmente de buena gana los usos religiosos: el culto de los santos, la veneración a las reliquias y a las imágenes, y ello no sólo para aumentar sus ingresos, sino también su autoridad (Hauser, 1998: 172-174).

Los *códigos sociales*, como el nacimiento del sistema capitalista en la Baja Edad Media, implicaron el surgimiento de la burguesía y un cambio en el arte.

Estos códigos no dejarán de tener eco en el trascurso de la historia y en elementos de «Blanco y rojo».

Ahora bien, la representación del hombre en la Edad Media, tanto en la plástica como en la escritura, fue supeditada no ya a los valores y necesidades primarias del hombre, como para los habitantes de las cuevas en el Paleolítico; su naturaleza fue etiquetada con el sello del pecado, y éste pretendió un ideal lejano. El arte es testigo de este fenómeno:

Las propias formas artísticas no comienzan a cambiar sustancialmente hasta el siglo V, coincidiendo con la descomposición del Imperio romano de Occidente. El expresionismo de la etapa final de Roma sólo ahora se convierte en un «estilo de expresión trascendental»; sólo ahora se hace completa la emancipación del arte frente a la realidad [...] Las figuras se hacen cada vez más aisladas y guardan unas con otras una relación puramente ideal, no tendiente a la acción;

²² Es necesario recalcar que de ninguna manera pretendo abarcar la totalidad del periodo, ya que, por una parte es extensa y exhaustiva, y por la otra, no es labor de este estudio sino argumentar lo que corresponde a la representación del hombre en el arte en mediación con el entorno.

se vuelven cada vez más inmóviles y sin vida, y, al mismo tiempo, producen un efecto cada vez más solemne, espiritualizado, alejado de la vida y de lo terrenal [...] ha triunfado plenamente la tendencia que huye del mundo; todo se convirtió en forma rígida, desvitalizada, fría, pero, a la vez, en vida llena de intensidad, esencialísima; es decir, muerte del antiguo hombre carnal y vida del nuevo hombre espiritual [...] La Iglesia festeja su triunfo no ya con el espíritu de la nobleza de Roma, sino bajo el signo de una potestad que declara no pertenecer a este mundo (*ibid.*: 160-161).

Por todo ello, la imagen que del hombre se muestra a través del arte es desplazada por la aspiración celestial. Es perceptible en el terreno de la plástica, donde se encuentran pasajes bíblicos, representaciones de santos en momentos trascendentales o simplemente el santo en «contemplación divina». En razón de esto podemos hablar de plástica literaria, en el sentido de la anécdota que por enseñanza pretende dejar. De forma más clara, en cuanto al manejo del poder se instala *la frontalidad*, es decir, se confronta al ser divino representado con el hombre real. Hauser explica esta «táctica» de la Iglesia en el periodo bizantino:

El arte áulico nunca se habría convertido en el arte cristiano por excelencia si la Iglesia misma no se hubiera convertido en autoridad absoluta y no se hubiera sentido a sí misma como soberana del mundo. En otras palabras: el estilo bizantino pudo arraigar en todos los sitios donde existía un arte cristiano, únicamente porque la Iglesia católica de Occidente aspiraba a convertirse en el poder que era ya en Bizancio el emperador. El objetivo artístico de ambos era el mismo: la expresión de la autoridad absoluta, de la grandeza sobrehumana, de la mística inaccesibilidad. La tendencia a representar de manera impresionante a las personas dignas de respeto y reverencia, tendencia que se hace cada vez más fuerte a partir de los tiempos de la época imperial, alcanza su punto culminante en el arte bizantino [...] El mecanismo psicológico con el que se pone en marcha es [...] la actitud rígida de la figura representada frontalmente, obliga al espectador a adoptar una actitud espiritual correspondiente a aquella [...] Mediante la frontalidad, toda representación de una figura adquiere en cierta medida el carácter de imagen ceremonial. El formalismo del ritual eclesiástico y cortesano, la solemne gravedad de una vida ordenada por reglas ascéticas y despóticas, el afán protocolario de la jerarquía espiritual y temporal coinciden por completo en sus exigencias frente al arte y hallan su expresión en las propias estilísticas. En el arte bizantino, Cristo es representado como un rey; la virgen María como una reina; ambos van revestidos de preciosos hábitos reales y están sentados, sobre sus tronos, llenos de reserva, inexpresivos y distantes (*ibid.*: 166-167).

La plástica se convierte en el retrato de la idealidad y de la obediencia, pues no encontramos seres reales e inmediatos que acusen la veracidad de lo expuesto. Sin embargo, en mayor o menor grado los valores humanos de la época se ven plasmados en esas pinturas. El manejo de la imagen no pudo ser tan preciso para abrir las puertas de un ideal de pulcritud donde se mitigaba el temor de la muerte con la promesa de la eternidad. Todo bajo el precio de suprimir el instinto ciego del hombre, la violencia primera.

En el terreno de la literatura la hagiografía tuvo un lugar importante con relación directa entre la ley predominante y la representación del hombre; la vida de los santos fue relatada para ejemplo de los mortales, lo que supone advertencia contra la ruptura de la ley y el castigo. Pero en este caso el distanciamiento entre lo representado, los santos y los hombres de la realidad no simbolizaban sino un puente entre lo divino y lo terreno; prueba de ello eran sus restos o reliquias en la tierra:

Los habitantes de las ciudades romanas de los siglos IV y V, sobre todo los que aún no eran cristianos, quedaron impresionados por un hecho insólito en el ámbito urbano: los obispos católicos, que desde el 312 ya contaban con el apoyo imperial, estaban trasladando los huesos de los mártires (víctimas de las persecuciones de los siglos anteriores) desde las catacumbas hacia los hermosos templos construidos *ex profeso* para contenerlos. Para una sociedad que tenía delimitado el mundo de los muertos (fuera de los muros de la ciudad), del de los vivos, eso era algo inusual y escandaloso [...] Los santos se convirtieron en patronos, al igual que la aristocracia terrateniente [...] se transformaron en los compañeros invisibles, en los amigos y protectores contra los males del mundo, en los intermediarios entre Dios y los hombres. Sus reliquias, que probaban su presencia en la tierra, aseguraban protección y solidaridad con los seres humanos; sus méritos los convertían en «amigos del Señor» y les daban el destacado lugar que ocupaban en el cielo [...] Junto a la veneración popular a estos seres excepcionales, el siglo IV vio nacer también un tipo de literatura panegírica llamada hagiografía, que contaba las «leyendas» o gestas de los santos (Rubial, 1999: 21-22).

En el tratamiento de la muerte, en el caso de los santos se advierte una subversión extrema de la regla: los restos descompuestos son producto de veneración, son reliquias, prueba de la existencia de esos seres en el mundo. Incluso parecieran conexiones entre la divinidad y el mundo terrenal. Por ello, en lugar de apartarlos y ocultarlos es preciso acercarlos a la vida, precisamente porque en esos restos se ve la posibilidad de atravesar el puente de la muerte para conquistar la eternidad. Experiencia contraria a los primeros hombres frente a la muerte, que tras la imposibilidad de obtener explicaciones empíricas se alejaban del horror de la descomposición.

Como es posible advertir, la literatura creada alrededor de los beatos contenía varias misiones. Entre las más visibles figuraban: convertir a los no cristianos y establecer una especie de cuadro de honor, cuya tarea era recordar a los hombres su obligación de vencer el pecado y así poder llegar, al igual que los santos, a la vida eterna. Nuevamente, este estado del arte implica, en lo que respecta a la hagiografía,²³ la desaparición del hombre real para relegar la representación al ideal divino.

Desde esta perspectiva, la plástica y la literatura del periodo medieval desempeñan una función dominante, que pretende silenciar la voz humana con el fin de colocar, en su lugar, una imagen ideal, celestial, cuya pulcritud no se halla en la tierra. Y ya que el instinto sexual es un impulso «ciegamente» humano, opuesto a los comportamientos de las apologeticas divinidades, el erotismo constituyó un obstáculo para los temerosos fieles que buscaban un lugar en la eternidad. Cabe aclarar que la sexualidad fue tolerada dentro del orden del matrimonio donde el fin debía ser la procreación, e incluso había actitudes más abiertas; por ejemplo:

Johannes Teutonicus, autor de la *Glossa Ordinaria* sobre el *Decretum Gratiani*, opinaba [...] que el sexo conyugal practicado para satisfacer sólo era un pecado venial y que el sexo que perseguía la procreación o el cumplimiento del deber conyugal no era pecaminoso (Otis-Cour, 2000: 93).

²³ Cabe destacar que la hagiografía como género literario de la Edad Media progresó tomando influencias de otros géneros y de la realidad misma: «Todos los cambios sucedidos entre los siglos XI y XV no sólo afectaron las concepciones teológicas sobre la santidad; también la hagiografía como género literario y forma narrativa se vio profundamente modificada. Una de las causas principales de estos cambios fue la popularización de leyendas áureas. Por un lado, la difusión de materiales hagiográficos se fue intensificando en la liturgia [...] Por otro lado, en esta época la hagiografía recibió una gran influencia de otros géneros narrativos, sobre todo de la novela histórica y de la novela de caballería. En el primer caso, la pretensión de la hagiografía de tratar con materiales históricos no la privó de su carácter literario. De hecho, la línea divisoria entre historia y literatura tampoco era tan tajante, ya que ficción y realidad a menudo se confundían. Por otro lado, las vidas de los santos, difundidas por los juglares junto con las de los héroes guerreros aportaron y recibieron numerosos elementos de géneros narrativos novelados, en formación en ese periodo. La hagiografía tomó de la novela los siguientes elementos: división de la obra en libros; protagonismo del biografado; progresión en el tiempo y el espacio; cambios marcados por los tonos de fortuna y las vicisitudes, lo que le da a la narración suspenso y tono de aventura; convenciones físicas (belleza igual a bondad) y familiares (linaje ilustre, familia piadosa, niñez ejemplar), y sentido de la fama y permanencia en la memoria de los hombres» (Rubial, 1999: 30-31).

Sin embargo, las posturas más ortodoxas no admitían la sexualidad ni siquiera dentro de la institución matrimonial: «El matrimonio era considerado como una segunda opción para aquellos hombres y mujeres que no eran capaces de vivir en esa austeridad; era mejor ‘casarse que arder’, admitía con resignación San Pablo» (*ibid.*: 41). Por ello, la Iglesia llegó a aludir un «erotismo» que no fue sino la representación de atmósferas asfixiantes y terroríficas, donde la sexualidad era expuesta por seres desnudos en suplicios o con formas bestiales. Georges Bataille afirma:

La Edad Media otorgó un lugar al erotismo en la pintura: ¡lo relegó al infierno! Los pintores de esta época trabajaban para la Iglesia, y para la Iglesia erotismo significaba pecado. Sólo podía ser introducido en la pintura bajo el aspecto de la condenación. Únicamente fue permitido en representaciones del infierno o, como máximo, simbolizando repugnantes imágenes del pecado (2007: 100).

Estos retablos constituían una manera de doctrina severa contra los pecados originales del hombre, de allí las pavorosas escenas de infiernos con sus miserables habitantes. Dichas representaciones artísticas colocaron al hombre en el centro, sí, pero al hombre que según la idealidad divina era pecador, y por tanto estaba condenado (véase imagen 3). La representación de los valores medievales en el arte, y más propiamente el reflejo del hombre en esta esfera, apuntan a una dominación ideológica donde las colectividades son sometidas por la institución religiosa y la político-económica, donde el mejor mecanismo que éstas poseen es atentar contra aquel *mundo de lo sagrado*, que en su esencia conmociona al hombre en la medida en que no tiene una explicación práctica que lo justifique. La Iglesia, por tanto, condena el erotismo hacia los sufrimientos eternos del infierno y la muerte es una puerta vaga y ajena hacia la vida eterna.

El naciente capitalismo y la vida en la tierra

No obstante, no todo el periodo de la Edad Media se desarrolla en este estado. Con la caída del feudalismo comienzan a gestarse los albores del sistema capitalista

La sociedad feudal se completa de manera definitiva en el siglo XI: en el marco del dominio se efectúa la organización de la producción (servidumbre, trabajo forzado, servicio) y la extorsión del sobretrabajo (en forma de renta en trabajo) del que se beneficia el señor, propietario eminente y detentador de las prerrogativas políticas y jurisdiccionales. Pero, apenas constituida la sociedad feudal, se inicia el proceso de su descomposición: cambio de la renta del trabajo en rentas en especie o en dinero, con desarrollo del trabajo libre y formas de propiedad campesina; simultáneamente, reaparición del comercio: ferias comerciales, reactivación del artesanado (en el marco de las corporaciones), renacimiento de la vida urbana,

formación de una burguesía comercial [...] En esta descomposición del orden feudal iba a echar raíces la formación del capitalismo mercantil (Beaud, 1986: 30).

La nueva dinámica ofrece un panorama distinto que se enfoca hacia la perspectiva de vida en la tierra: no se trata ya de los méritos que buscan la eternidad, sino de asegurar una existencia cómoda en el presente. Esta nueva oferta de vida cambiará las formas del arte:

El hombre de la época burguesa de la baja Edad Media considera el mundo con ojos diferentes y desde un punto distinto que sus antepasados, interesados únicamente en la vida futura. Está, por decirlo así, al borde del camino por el que discurre la vida multicolor, inextinguible e incontenible, y no sólo encuentra muy digno de observación todo lo que allí se desarrolla, sino que se siente complicado en aquella vida y en aquella actividad. El «panorama de viaje» es el tema pictórico más típico de la época [...] El arte gótico tardío torna siempre a representar al caminante, al pasajero, al viajero; busca sobre todo despertar la ilusión del camino, y sus figuras están animadas de un deseo de movimiento y de una pasión del vagabundaje [...] el principio de frontalidad está abolido totalmente y el propósito de la representación artística es la ilusión total. El espectador no permanece ya ajeno a la obra de arte. No se encuentra frente a ella como habitante de otro mundo, sino que está incluso en la esfera misma de la representación (Hauser, 1998: 311).

Los diferentes valores económicos ofrecen una renovada perspectiva de vida que tendrán desarrollo en la historia futura y, sobre todo, se erigirán como la fuente de articulación para los posteriores mecanismos de representación artística, como la soledad del viajero, la libertad, la descripción del paisaje en forma subjetiva y la inserción de elementos exóticos. De esta manera, la naciente realidad incluye al hombre terrenal en el panorama del arte, y subsiste una expectativa de conocer la tierra antes que la inmortalidad. Pareciera que una vez mesuradas las puertas de la eternidad, las del mundo se abren con nuevas realidades por explorar. Esta expectación del ambiente real de fines de la Edad Media fue el resultado de la oscura etapa en el pasado y son significativos sus resultados para la historia del arte, pues dio a luz al Renacimiento:

Detrás de los muros de las ciudades creció desde la Edad Media el poder de la burguesía, dueña del futuro. Sus obras fueron el Humanismo y la Reforma, pilares de la cultura moderna, pero también el nuevo orden moral y económico que sustentaba a esta cultura. Las artes se encontraron en condiciones totalmente nuevas (Muschg, 2007: 414).

Las ideas capaces de dar cabida a los intereses de los renacentistas fueron las de la Antigüedad Clásica. De este modo, la lectura que el hombre hizo de sí mismo se dio en función de los preceptos clásicos de la belleza ideal en equilibrio y armonía. El renacentista crea y se regocija en su obra, que es un himno erigido sobre su persona.

Uno de los signos más importantes de la nueva conciencia que los artistas tenían de sí mismos y de la nueva actitud que adoptaron frente a su labor de creación, es que comienzan a emanciparse del encargo directo, y, por una parte, ya no ejecutan los encargos con la antigua fidelidad, mientras, por otra, emprenden la solución de los temas artísticos muchas veces espontáneamente, sin petición alguna [...] Lo fundamentalmente nuevo en la concepción artística del Renacimiento es el descubrimiento de la idea del genio, es decir, de que la obra de arte es creación de la personalidad autónoma, y que esta personalidad está por encima de la tradición, la doctrina y las reglas, e incluso de la obra misma; de que la obra recibe su ley de aquella personalidad; de que, en otras palabras, la personalidad es más rica y profunda que la obra y no puede llegar a expresarse por completo en ninguna realización objetiva (Hauser, 1998: 382-385).

Se reconoce entonces que el hombre es capaz de crear universos dentro de la concepción artística,²⁴ fundamento que los valores medievales hubieran condenado desde su postura teocéntrica. El hombre se concibe como nuevo centro del universo, como el genio creador que puede tomar las riendas de su imaginación. Sobre esta línea pareciera que la necesidad de representarse en esta forma tan liberada, con relación a la Edad Media, se hace presente en el constante signo del hombre bajo el concepto de libertad y belleza ideal; de allí el éxito de la figura del viajero que quizá se entroniza con el viaje de Dante:

Junto con la poesía y la filosofía de la Antigüedad resurgió también el culto panteísta de la naturaleza y, por encima de los siglos, hizo vibrar a los espíritus como una revelación. El desmoronamiento de la fe cristiana obligó al hombre pensante a retornar al fondo elemental de la existencia y a aprehenderse a sí mismo como la medida de todas las cosas. El aventurero y el conquistador espirituales pasaron a ser figuras dominantes. Dante fue el primero que ostentó estos rasgos como poeta. Se atrevió a internarse con su poesía en el más allá y hacer de su persona el centro de las regiones del trasmundo. También se atrevió a elegir como

²⁴ La idea de un arte autónomo, no utilitario, gozable por sí mismo, era ya corriente en la Antigüedad Clásica; el Renacimiento no hizo sino descubrir tal idea después de su olvido durante la Edad Media (Hauser, 1998: 391).

guía para este viaje a Virgilio, a quien la Edad Media había rebajado a simple mago (Muschg, 2007: 39-40).

La figura de Dante será especialmente importante para la configuración del arquetipo de donde Couto toma influencia para la creación de sus personajes, sobre todo, en este caso, de Alfonso Castro. Los motivos de Dante, por tanto, serán retomados en el siguiente capítulo.

El hombre isla

Ahora bien, tras una nueva intervención de la ideología católica en el Barroco,²⁵ considerando el afán de permanencia de esta institución después de la Reforma, el siglo XVIII para Francia e Inglaterra representó la llegada de una ruptura importante: el hombre renuncia del todo al plano divino y entonces se reconoce como un ser histórico, lo cual supone que, por medio de la razón, el individuo debe conocer la naturaleza para dominarla. Dios ya no está detrás para mover los hilos que provocan castigos en cadena. En este sentido, el Siglo de las Luces pretende romper con la tradición y la superstición. Algunos pensadores, como Hegel, asumen que todo lo real es racional y, por consiguiente, puede ser sometido por el hombre.

De este modo, el exceso mecanicista de la razón ilustrada, el orden capitalista que poco a poco estimuló la Revolución Industrial, además de la Revolución Francesa y las conquistas napoleónicas, provocaron que la sociedad de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX sufriera una convulsión hacia adentro, una implosión. Como resultado del pensamiento intelectual y artístico devino el Romanticismo:

²⁵ «La iconografía del arte sagrado se fija y esquematiza; la anunciación, el nacimiento de Cristo, el bautismo, la ascensión, la cruz a cuevas, el encuentro con la samaritana... y muchas otras escenas bíblicas adquieren la forma que todavía hoy es en conjunto la establecida para la imagen devota. El arte eclesiástico adquiere carácter oficial y pierde sus rasgos espontáneos y subjetivos; está determinado cada vez más por el culto y cada vez menos por la fe inmediata. La Iglesia conoce demasiado bien el peligro que amenaza desde el espíritu subjetivista de la Reforma, y desea que las obras de arte expresen el sentimiento de la fe ortodoxa de manera tan inequívoca y tan libre de toda caprichosa interpretación como los escritos de los teólogos [...] La curia deseaba crear para la propaganda de la fe católica un (arte popular) pero limitando su carácter popular a la sencillez de las ideas y de las formas; deseaba evitar la directa plebeyez de la expresión. Las santas personas representadas deben hablar a los fieles con la mayor eficacia posible, pero en ningún momento descender hasta ellos. Las obras de arte tienen que ganar, convencer, conquistar, pero han de hacerlo con un lenguaje escogido y elevado» (Hauser, 1998: 509-510).

El continente europeo tenía aún un suelo tan rico en tradiciones, que el desencantamiento por la obra de la razón desató una nueva ola de creencias mágicas. En el momento oportuno, un nuevo panteísmo rompió el débil recubrimiento de la actividad literaria de la Ilustración y revolucionó el espíritu europeo. Así nació el Romanticismo. Muchas teorías han tratado de explicar la esencia de este movimiento, sin llegar nunca a aprehenderlo en su totalidad. El romanticismo fue desde el principio un movimiento europeo, la respuesta a la deificación de la razón pura, a la ciencia racionalista. Su origen y su objetivo no estaban en la superficie de la literatura. Era la resurrección de la imaginación mágica (Muschg, 2000: 49).

Como antecedente llegó el *Sturm und Drang*²⁶ con significativas percepciones, entre ellas, el rescate del individuo de la masa en una expresa valoración del artista y del genio. Goethe, por su parte, fue uno de los principales autores de este movimiento y dejó como legado una novela clave, *Los sufrimientos del joven Werther*, donde prevalece el sentimiento del individuo:

La novela corresponde a un determinado momento [...] a una época en que el hombre aprendía a sentir como *individuo*: el artista independiente frente al gremio, el ciudadano frente a la dependencia del monarca absoluto o del príncipe territorial, el sentimiento religioso personal frente al dogma. El individuo liberado encuentra su plenitud en el *sentimiento* [...] de esta forma se ha podido calificar a este período, tanto en Alemania como en Inglaterra, como prerromántico (Cóndor Orduña, 1999: 12).

El apogeo de este sentimiento tendrá por nombre Romanticismo y colocará al hombre en el centro de la obra. El individuo representado en el arte no sólo se reconoce como tal, sino que se aísla para darse asilo en sí mismo, no en la masa, no en

²⁶ Hauser afirma: «Con el *Sturm und Drang* la literatura alemana se hace totalmente burguesa, a pesar incluso de que los jóvenes rebeldes no son precisamente indulgentes con respecto a la burguesía. Pero su protesta contra los abusos del despotismo y su exaltación de los derechos de la libertad son auténticas y tan sinceras como su actitud opuesta a la Ilustración [...] Todo el período de la cultura alemana que se extiende desde el *Sturm und Drang* hasta el Romanticismo está sustentado por esta burguesía; los jefes intelectuales de la época piensan y sienten de manera burguesa, y el público al que se dirigen se compone fundamentalmente de elementos burgueses. Ciertamente, este público no abarca la totalidad de la burguesía y a menudo se reduce a una élite no muy numerosa [...] La burguesía evoluciona hacia una clase cultural que no sólo se destaca de la nobleza, sino también de la clase académica» (1998a: 122-123).

la ciencia, no en la razón ni en Dios. Como consecuencia, la pluma o el pincel viajan hacia el interior del individuo y aparece la naturaleza revestida del sentimiento subjetivo; por medio del arte se comienza a ver con los ojos del otro.

Con el individuo como centro la soledad se vuelve principio de lo romántico. Entonces, el hombre solo, colocado ante la naturaleza, deviene el sentimiento de la belleza y lo sublime. Tema tratado por Kant, quien sería influencia de otro filósofo alemán clave para el entendimiento de la representación del hombre occidental en el siglo XIX, y clave para la comprensión de la ruptura artística y filosófica del tratamiento velado de la muerte y el erotismo. Al mismo tiempo, este rompimiento completa la configuración del personaje tipo del que Alfonso Castro se desprende: el desdichado.

La muerte de Dios y el nacimiento del desdichado

La disposición del personaje de Alfonso Castro tendrá contacto con la filosofía pesimista de Arthur Schopenhauer, al mismo tiempo que con la muerte de Dios, dictada simbólicamente en la obra de Friedrich Nietzsche; será un motor para la literatura posterior, en la que se incluye el mismo *Asfódelos* de Bernardo Couto Castillo.

El pensamiento pesimista de Schopenhauer nace de la oposición a la Ilustración. Para él la razón sólo se queda en el nivel de lo que es posible ver, y según su filosofía, no todo lo puede ver el hombre. Fundamentado en el idealismo platónico, en la filosofía de *Los vedas* y en Kant, asume que existe otro plano que conforma el mundo. Lo que vemos entonces es sólo un manto de ilusión, fenómenos, representación en un tiempo y un espacio,²⁷ movido por la voluntad, que es la cosa en sí.

La voluntad como cosa en sí es completamente distinta del fenómeno, así como también de todas sus formas. Sólo entra en las lindes del fenómeno cuando se manifiesta; por tanto, las formas del fenómeno sólo afectan a su objetividad, a él mismo le son extrañas. Ya la forma más general de la representación, la de ser objeto para un sujeto, no le afecta a él (2009: 127).

Bajo estos términos, se declara no sólo contra el racionalismo sino contra el individualismo que postulan los ilustrados, pues para Schopenhauer el hombre no es parte de una unidad, sino que es «la unidad» como tal, sin espacio y sin tiempo, elementos que sí considera, pero que en el fondo son vistos como fragmentaciones del mundo para racionalizarlo. De este modo, por el hombre atraviesa la voluntad, la cosa en sí, como energía ciega y eterna. Por tanto, el hombre no es fragmento,

²⁷ Estos dos puntos son considerados como *principium individuationes*, pues no podemos fijar objetos sin tiempo ni espacio, lo que puede faltar es el objeto pero no el tiempo y el espacio. Estos son esquemas fijos para conocer el mundo (Schopenhauer, 2009: 127).

es unidad, es parte del todo. En este sentido tampoco es libre, ya que está «bajo el gobierno» de la voluntad en sí misma. La voluntad obliga a desear, a buscar placeres que en el momento mismo de su consumación llevarán al «individuo» a lo opuesto, al dolor y al aburrimiento. Como entes hambrientos de deseo estamos condenados al sufrimiento, según Schopenhauer.

Por lo anterior, el filósofo alemán veía en la existencia del hombre horror y tedio, generados en la conciencia misma que produce el acto de estar vivos. Desde esta perspectiva el arte es una salvación ante este espanto.

El placer de lo bello, el consuelo que proporciona el arte, el entusiasmo del artista que le hace olvidar las penas de la vida; ese privilegio del genio que le indemniza de los dolores crecientes para él en proporción a la claridad de su conciencia; que le alienta en la triste soledad a que se ve condenado en medio de una muchedumbre heterogénea, depende de que, como ya demostraremos, la vida en sí, la voluntad y la existencia misma son un dolor perpetuo, en parte despreciable, en parte espantoso; pero esta misma vida considerada como mera representación o reproducida por el arte se emancipa del dolor y constituye un espectáculo importante (*ibid.*: 272-273).

En la medida en que hay un olvido del yo y, en consecuencia, una integración del hombre con la naturaleza.

La parte que desempeñan en el placer estético las condiciones subjetivas, es decir, la liberación del conocimiento al servicio de la voluntad, el olvido del yo como individuo y la elevación de la conciencia a puro sujeto del conocer desprendido de todas las relaciones voluntarias y temporales. Con este aspecto subjetivo de la contemplación estética aparece siempre, como correlato necesario, el lado objetivo de la misma (*ibid.*: 209).

De entre todas las artes Schopenhauer destaca la música:²⁸

La música es, pues, en cuanto expresión del mundo, un lenguaje dotado del grado sumo de universalidad [...] Lo inefablemente íntimo de toda la música, en cuya virtud nos hace entrever un paraíso tan familiar como lejano de nosotros y lo que le comunica ese carácter tan comprensible y a la vez tan inexpresable, consiste en que reproduce todas las agitaciones de nuestro ser más íntimo, pero sin la realidad de sus tormentos (*ibid.*: 268-269).

²⁸ La presencia de la música en «Blanco y rojo» será un detonante para el asesinato-sinfonía.

Es necesario decir, por una parte, que esta visión en torno a la música será de gran importancia para la acción principal del argumento de «Blanco y rojo», por ello esta concepción se abordará más adelante. Por otra parte, y de la misma forma, no son los científicos los que pueden llegar al conocimiento de la verdad con su racionalización de lo visible, sino los artistas y los ascéticos que renuncian a la voluntad ciega de vivir para integrarse en armonía con la unidad. En este sentido, para Schopenhauer no es afuera, en lo visible, donde se encuentra la verdad, sino en el fondo de uno mismo.

Las consecuencias que atraen estos conceptos son, en primer término, una negación del erotismo al ser una de «las voces de la voluntad»: cumplir sus deseos sólo llevará al hombre al retorno del dolor y el tedio.²⁹ Por otro lado, el hombre, al formar parte de la voluntad ciega, es inmortal. Esto podría explicarse, irónicamente y sólo como analogía, con el aserto científico según el cual *la materia no se crea ni se destruye, sólo se transforma*. La voluntad que atraviesa al hombre continúa su rumbo y éste sigue siendo parte del todo.

Por la negación de la voluntad que conlleva al rechazo del erotismo y la concepción de la inmortalidad, Schopenhauer parece volver sobre la esfera del cristianismo, o al menos en estos conceptos básicos que hemos tocado desde el principio.

Tras la muerte de Schopenhauer, Friedrich Nietzsche conocerá el pensamiento pesimista de quien consideraría su maestro. Convencido de la necesidad de una ruptura del pensamiento estático, es decir, alejado de la praxis, asimila la filosofía de Schopenhauer³⁰ y bajo su influencia escribe *El origen de la tragedia*:

La obra que Nietzsche dedica a [...] *El origen de la tragedia* se apoya en dos figuras mitológicas, Apolo y Dionisio, a la que el autor confiere a la vez un valor histórico, estilístico y filosófico. Según Nietzsche, la tragedia nace en Grecia del espíritu de la música [...] es decir, del espíritu dionisiaco, de lo irracional, de la ebriedad, de los misterios procedentes de Oriente. Todo aquello que en la tragedia tiene que ver con el ritmo, musical y coreográfico, revela lo dionisiaco y se remonta al origen del género; es de él de donde proviene la atmósfera de pasión, de amenaza, de horror. La parte de Apolo es esencialmente la del texto dramático, es decir, la del pensamiento lúcido, del equilibrio a la vez formal y mental que resulta del orden del poema; también es de esencia apolínea la atenuación del sentimiento

²⁹ Quizá sea un indicio de la razón por la que los poetas malditos adoptaron el símbolo de la *femme fatale*, al ser ésta un recuerdo permanente e inmanente del erotismo; su tedio no sería el mismo sin sus musas enfermas.

³⁰ «A finales de 1865, cuando Nietzsche tenía apenas veintiún años, descubrió por casualidad en una librería la obra capital de Schopenhauer, que habría de cambiar su perspectiva por completo» (Laiseca, 2001: 53).

trágico cuyo objeto –el protagonista– es exterior a nosotros [...] si consideramos *El origen de la tragedia* como la obra de un filósofo, reconoceremos en ella la influencia de Schopenhauer: a éste, para quien la tragedia refuerza la voluntad de morir, Nietzsche responde que aquélla es, por el contrario, una invitación a enfrentar la vida y a dominar las catástrofes (Gliksohn, 1994: 223).

Fue gracias a la fuerte influencia de Schopenhauer en Nietzsche³¹ que más tarde éste último rompió con el pensamiento de quien creyera su educador.

Ya en los tiempos de *Humano, demasiado humano*, Nietzsche emprende decididamente el trabajo de desembarazarse, no sin esfuerzo, de esta influencia tan notoria que lo acompañaría toda su vida en una lucha interior. Porque la pregunta por Schopenhauer es la pregunta por el pesimismo, por aquel adivino del gran cansancio, que predicara la compasión, la virtud cardinal del viejo maestro, y que se convirtiera en la última tentación tanto para Nietzsche como para Zaratustra; en la tentación de no poder superar el nihilismo (Laiseca, 2001: 53).

Ahora lo consideraba peligroso. Tras revisar el ritmo de la historia se percató del dominio de Apolo, vio en el uso excesivo de la razón la fuente de la enfermedad moderna, el hastío. Entonces abogó por regresar a lo dionisiaco, a la desmesura. Lo anterior equivale a decir que no debe negarse la voluntad de vivir, y por tanto, no debe negarse el erotismo como parte del mundo real. Este último, para Nietzsche, había sido negado y desfigurado por la tradición cristiana y por toda la tradición filosófica.

Tras esta vuelta a lo dionisiaco, al mundo irracional que pareciera conectarse con las dramáticas y oscuras representaciones del hombre oculto en las cuevas del Paleolítico, Nietzsche afirma que no hay verdad posible y entonces, como si un objeto frágil de millones de años se rompiera, declara la muerte de Dios en *La gaya ciencia*:³²

³¹ En una suerte de comparación entre los conceptos filosóficos de ambos, podría decirse que Apolo representa lo fenoménico en la medida en que éste representa el conocimiento, mientras que, por el contrario, el elemento dionisiaco es la voluntad al ser lo oscuro e irracional.

³² «La figura del hombre loco anuncia la muerte de Dios con todo su dramatismo. Lejos de ser un simple ateo, en la conciencia del mayor acontecimiento, es aún un hombre respetuoso a diferencia de los hombres del mercado [...] ellos ya no se ocupan de Dios sino sólo de sus pobres vidas. Dios les es indiferente, su muerte es un sinsentido, simplemente lo han olvidado. La indiferencia y el olvido son también formas de matar a Dios, a diferencia del descreimiento. Estos hombres ríen como en el posterior encuentro con Zaratustra. Tanto el maestro del superhombre, como el loco les parecen

¿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 esto? ¿Cómo hemos podido vaciar el mar? [...] ¿No vamos como errantes a través de una nada infinita? ¿No nos persigue el vacío con su aliento? [...] ¿No es necesario encender linternas en pleno mediodía? ¿No oímos todavía el ruido de los sepultureros que entierran a Dios? ¿Nada olfateamos de la descomposición aún divina? ¿También los dioses se descomponen! ¡Dios ha muerto y nosotros somos quienes lo hemos matado! ¿Cómo nos consolaremos nosotros, asesinos entre los asesinos? [...] ¿Quién borrará de nosotros esa sangre? ¿Qué agua podrá purificarnos? ¿Qué expiaciones, qué actos 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 [...] Por último, arrojó al suelo la linterna que se apagó y rompió en mil pedazos (Nietzsche, 1984: 162-164).

Tras la ruptura de la tradición, que ese objeto de miles de años representa, no hay más eco que el suspiro de terror del hombre mismo que lo observa, por si acaso algo hubiera dentro. Pero no hay nada, sólo preguntas de él mismo que cuestionan toda la historia, toda la tradición, todo el fundamento y el consuelo en que el hombre estaba amparado. Ahora deberá aceptar la última expulsión, y es ahora, cual Caín condenado, ser errante de su propio vacío y su propia nada, un desdichado.

Ante lo anterior es posible observar que la mediación de los valores en torno a un individuo y su representación en el arte es en extremo compleja. Pero para los propósitos que aquí se persiguen sólo se han tomado en cuenta algunas líneas que conciernen a aquello que forma parte de la naturaleza inexplicable del hombre, como la muerte y el erotismo. «Entes» que generaron la necesidad de dioses para justificar la existencia, así como alimentaron el hambre de perpetuidad, seguido

ridículos. En su falta de reflexión rechazan toda forma de pensamiento profundo, tanto el Dios como el superhombre les es igual» (Laiseca, 2001: 155).

del consuelo en el mundo material, hasta la ruptura con la idea de Dios en la que el hombre se asume solo y mortal.

Ahora bien, ¿qué surge en el arte tras afrontar esa nada infinita que Nietzsche alude?, sin Dios, sin eternidad. ¿A dónde se dirige el mortal «errante» con la noción de vacío de por medio? El *spleen* de Baudelaire ofrece una respuesta a la desdicha del hombre que asume esta conciencia. Alfonso Castro como personaje, entonces, habrá de encarnar el mismo peso en su configuración. Estos elementos extranjeros se depositarán en «Blanco y rojo» como una resonancia que más tarde terminará su configuración.

Antes de hablar directamente sobre el personaje de «Blanco y rojo», es necesario contestar a las dudas anteriores, para apuntar, al mismo tiempo, el referente literario que brota del conocimiento del vacío sin Dios y sin eternidad. Éste será el personaje tipo del que se desprende Alfonso Castro y que, sin embargo, comenzó a gestarse desde épocas más lejanas.

[II]

EL DESDICHADO, FIGURA REFERENCIAL EN LA CREACIÓN DEL PROTAGONISTA DE «BLANCO Y ROJO»

*No pretendo que la Dicha no se pueda asociar con la Belleza,
pero afirmo que la Dicha es uno de sus ornamentos más vulgares.*

Charles Baudelaire

Como observamos, el espíritu de los creadores no es –ni ha sido– ajeno a los impactos sociales que la historia termina por arrojar. Después de establecer la simbólica muerte de Dios dentro del pensamiento artístico y filosófico, en el puente que el periodo de finales de siglo XIX e inicios del XX significó para la cultura, el artista y el intelectual se rebatirían, ahora, contra la nada y el hastío. En lo social, reprochaban el afán materialista de la burguesía; las formas económicas osaban lo superlativo. Mientras tanto, el arte se aventuraba por los caminos de la introspección, la fantasía y la naturaleza, todo puesto al servicio de la subjetividad.

De este panorama se deduce la imagen desdichada del artista o el filósofo, pues, por una parte, el nihilismo no señalaba ninguna dirección; el abismo de la nada quedaba expuesto y convertía al hombre en errante de un campo estéril e infinito. Por otro lado, las pretensiones de la clase burguesa sobre lo útil y lo práctico vendrían a demonizar la imagen de este ser atormentado en su contemplación. Además, la mirada poética, o científica en muchos casos, resultaba insultante para el nuevo régimen de vida de las clases bajas.¹

¹ Con el descubrimiento de la máquina de vapor llegamos a la explosión a gran escala del proletariado que marca la primera revolución industrial. Durante el maquinismo, la situación de la clase obrera francesa, al igual que en otros países, alcanza niveles insoportables. Entre 1840 y 1845, en 63 departamentos franceses, trabajaban 131 000 niños en fábricas. La jornada de trabajo diaria es de 13 horas, con un salario que oscila entre los 25 céntimos (el precio de un kilo de pan) y 75 céntimos (López Castellón, 2000: 24).

Dicha imagen del artista o filósofo incomprendido sobrepasaría el plano de la realidad para depositarlo después en el de las aspiraciones estéticas del arte; este dolor del vacío nihilista y la incomprensión social llevarían a forjar una nueva representación del hombre en el arte, una suerte de desdichado, que sin embargo, ha tejido su configuración desde el pasado. Uno de los ejemplos de mayor predominio será el propio Baudelaire en su existencia y en su obra, así como la vida y los protagonistas de Edgar Allan Poe y Villiers de L'Isle Adam. Cabe destacar que, entre otros, este trío será de fundamental influencia para la narrativa y la forma de vida de Bernardo Couto Castillo a finales del siglo XIX en México. No obstante, este referente de personaje masculino que configura su carácter en la desdicha tiene un referente más lejano, para el que Gérard de Nerval constituye un buen punto de partida.

«El desdichado» de Nerval

Este personaje-tipo, en cuyas características predomina el ser atormentado, sombrío y solitario, al que la muerte agobia, ya sea por la idea misma o por el fallecimiento de alguien cercano, es un referente literario que apuesta su estética en su carácter críptico. Estos seres angustiados están cubiertos por la bruma densa que implica la incógnita de la muerte, y peor aún, por el horroroso vacío que significa para ellos la vida ante una carencia que bien puede ser incierta. Este personaje puede encontrarse desde la poética del romántico francés, Gérard de Nerval, inscrita en uno de sus poemas más famosos y quizás uno de los más reconocidos en lengua francesa: «El desdichado» de 1853, perteneciente a *Les Chimères* (Las quimeras).

El desdichado²

Yo soy el Tenebroso, –el Viudo–, el Sin Consuelo,
príncipe de Aquitania de la Torre abolida:
mi única Estrella ha muerto, –mi laúd constelado
también lleva el Sol negro de la Melancolía.

En la nocturna Tumba, Tú que me consolaste,
devuélveme el Pausílipo y la mar de Italia,
la flor que prefería mi pecho desolado,
y la parra que en Pámpano con la Rosa se une.

¿Soy Amor o soy Febo?... ¿Lusignan o Birón?
Mi frente aún está roja del beso de la Reina;

² El título original se encuentra en español.

en la Gruta en la que nada la Sirena he soñado...
Y vencedor dos veces traspuse al Aqueronte:
modulando tan pronto en la lira de Orfeo
suspiros de la Santa, –como gritos del Hada³ (2004a: 55).

Nerval ofrece un espejo de palabras, un autorretrato y una poética sobre su propio infortunio. La mejor figura sobre *el desdichado* es él mismo, y lo afirma al comenzar diciendo *Je suis le ténébreux, –le Veuf, – l’Inconsolé, / Le Prince d’Aquitaine à la Tour abolie*: la referencia a la primera persona se ratifica con la mención de la Torre de Aquitania que apunta al verdadero apellido del poeta, según lo menciona Tomás Segovia, traductor del poema «alude a las fantasías genealógicas de Nerval [...] pretendía descender de un noble de la región» (2004: 1082). Dicho elemento no hace sino ratificar la voz del yo poeta autodenominada como la del desdichado.

En su vida es posible encontrar el origen de sus desdichas por las ausencias dictadas por la muerte. La primera de ellas fue la de su madre, cuando él tenía tres años; la segunda, la de Jenny Colon, una actriz con la que tuvo una relación; a pesar de que ella lo abandonó tiempo atrás para casarse con un flautista. La doble pérdida lo lastimó por el resto de sus días. Estas dos ausencias, principalmente, definieron la estampa «del Viudo». Se fija, así, la imagen del *bello tenebroso*, asimilada a la efigie del vampiro, cuya belleza radica, o se perfecciona, en un halo de dolor, soledad y oscuridad. La sola hermosura física, desprovista de la desgracia, carecería de la intensidad del *bello tenebroso*. De hecho, bajo la pluma de Baudelaire o Edgar Allan Poe lo bello se manifiesta en la capacidad de descomposición y no en el vulgar sentido de belleza utilitario que sin duda reprocha en su narrativa Villiers de L’Isle Adam.

La desgracia de permanecer vivo sin la amada es un estado conocido por la historia del arte desde sus inicios. La misma alusión a Orfeo en «El desdichado» nos habla de la imposibilidad de la vida tras perder a la mujer que el poeta ama. Entonces, la única armadura del vate es la pluma que puede eternizarla, e incluso, puede figurar un viaje al inframundo para su rescate. Sin embargo, la vena mítica de Orfeo sólo sirve para mitigar el dolor, ya que para Nerval el inquebrantable y punzante retorno a la realidad lo lleva a bautizarse como el desdichado; el poeta de *laúd constelado por el sol negro de la Melancolía*.

³ (*El desdichado*) // *Je suis le ténébreux, –le Veuf, – l’Inconsolé, / Le Prince d’Aquitaine à la Tour abolie : / Ma seule Étoile est morte, et mon luth constellé / Porte le Soleil noir de la Mélancolie. // Dans la nuit du Tombeau, Toi qui m’as consolé, / Rends-moi le Pausilippe et la mer d’Italia, / La fleur qui plaisait tant à la Rose s’allie. // Suis-je Amour ou Phoebus ?... Lusignan ou Biron ? / Mon front est rouge encor du baiser de la Reine ; / Je rêvé dans la Grotte où nage la Syrène... // Et j’ai deux fois vainqueur traversé l’Achéron : / Modulant tour à tour sur la lyre d’Orphée / Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée.*

Debo mencionar que el arrebató de la muerte no es sólo la propia vida de la amada, es también la expiración prematura, en tanto que paulatina, del poeta. Y por qué no decirlo, es la negación del erotismo: el viudo, o mejor dicho, el vate viudo está condenado a la soledad que sólo tendrá fin con su propia muerte. En vida su pluma no tendrá resignación y cual Orfeo buscara a la muerta, pero como se adelantaba, la realidad terminará por nombrar la desdicha.

Así, en «Blanco y rojo» encontramos una subversiva configuración del desdichado en Alfonso Castro, en cuanto a su iniciación estética a través del crimen de la mujer que le interesa. No es la muerte inesperada que la arrebató de la vida, es un umbral estético que inicia al personaje como un moderno bello tenebroso. En el capítulo tercero se verá este asunto con mayor detenimiento. Por el momento me remitiré al desdichado en otras épocas y otras disposiciones para dar un ejemplo de la configuración de este personaje.

El desdichado poeta

La riqueza en expresiones de la figura del desdichado se inserta desde un universo literario más lejano. Más que ser un elemento intertextual, se trata de un sentimiento propio de la condición humana. Pasión expulsada como catarsis en la expresión literaria, y visible, por tanto, en cualquiera de las épocas que reviste en facetas diversas al hombre y su representación artística.

Como se asume con Nerval y como se verá con Baudelaire, Poe y el propio Couto, el personaje como desdichado proviene, al menos en estos casos, desde la pluma empuñada por un desdichado mismo. Para la época en que se inscriben estos tres autores, la desgracia puede provenir del choque con la sociedad burguesa, como ya se ha mencionado. No obstante, existe un obstáculo latente en el poeta o el creador como tal: se trata de la imposibilidad de asirse a un punto definido donde las palabras, las acciones, las cosas o los pensamientos provoquen la satisfacción de ser verdaderos, o por lo menos perdurables. Un halo nihilista, una bruma de hastío parece expulsarlos una y otra vez de un paraíso en sumo grado adulterado. El mismo Alfonso Castro es un errante en busca de impresiones,⁴ a las que no puede entregarse del todo por ser vulgares y mundanas. Su única impresión verdadera será aquella que se estampa en el rompimiento de la ley.

Quizás uno de los ejemplos que valdría la pena tomar en cuenta es el de Hugo von Hofmannsthal, poeta, narrador y dramaturgo. Tanto él como su personaje, Lord Chandos, en esencia son *desdichados* al expresar el sentimiento vivo de la

⁴ «No sabía nunca a dónde ir, vagaba constantemente haciendo variar mi pensamiento a las primeras impresiones. En realidad, en mí jamás hubo energía ni voluntad algunas; no hubo sino impresiones» (Couto, 2001: 176).

desgracia. Desventura que ha sido provocada al contemplar la realidad a tal punto que un día, sin más, se fragmentó y entonces fue imposible volver a unirla, retornar a la unidad del mundo y a la *utilidad* que todos asumen en el lenguaje. Existe en Lord Chandos cierta incapacidad para acceder a la practicidad del mundo, es un *desdichado*, un desterrado, un poeta:

...las palabras literalmente se me pulverizaron en la boca, como si fueran hongos podridos [...] todo se me disgregaba en fragmentos, que a su vez se disgregaban en otros más pequeños (1990: 14-15).

El mismo «padecimiento», pero con un tono de horror, acusa el personaje masculino de «Berenice», cuento perteneciente a *Narraciones extraordinarias* de Edgar Allan Poe:

Esta monomanía (si es preciso que me sirva este término) consistía en una irritabilidad enfermiza de las facultades del espíritu que la lengua filosófica denomina facultades de la atención [...] en mi caso [...] se sumergía en la contemplación de los más vulgares objetos del universo. Reflexionar durante horas enteras con la atención fija en algún dibujo frívolo al margen de un libro, o en su texto; quedar absorto, la máxima parte de un día de verano, en una curiosa sombra que caía oblicuamente en el tapiz o en el suelo; olvidar a mi propia persona durante una noche entera, vigilando la derecha llama de una lámpara [...] repetir monótonamente cualquier palabra vulgar hasta que su sonido, por las frecuentes repeticiones, dejara de representar una idea cualquiera a la inteligencia; perder todo sentido de movimiento o de existencia física mediante una absoluta inmovilidad corporal prolongada (2000: 176-177).

En fin, esta imposibilidad de acceder a la utilidad del mundo a través del lenguaje, o mediante la concepción estética, está presente en Alfonso Castro y en otros personajes de Couto. Él, como autor, al igual que sus protagonistas, son unos desterrados del mundo de la practicidad. Para la sociedad descrita en «Blanco y rojo» las palabras, los hechos y la ley son signos fijos indoblegables, incapaces de romper su molde, porque al momento de hacerlo todo se bifurcaría para enredar los caminos del beneficio inmediato.

La composición del desdichado a partir del héroe caballeresco

La figura del desdichado, desde una perspectiva comparatista, remite a un tipo de personaje de la literatura caballerescas que después hará eco en «El desdichado» de Nerval. Por lo anterior, realizo un breve esbozo de la figura del desdichado desde la

imagen del caballero medieval. Cabe mencionar que al igual que la mitología griega, son retomados algunos tópicos medievales en el simbolismo y decadentismo circundantes a Couto. Quizá la plástica de Julio Ruelas es la que mejor da cuenta de ello en el ámbito artístico mexicano del periodo.

La mención del desdichado aparece ya en el *Amadís de Gaula* y es retomado en *El Quijote* para efectos de parodia. Es necesario recalcar, asimismo, que esta figura se intensifica en su época, pues el caballero es visto como un héroe doliente a causa de una desgracia,⁵ al carecer de alguna de sus características inherentes. Entre ellas se encuentra la amada, a quien el caballero debe ofrendar todas sus batallas y victorias.

Así, una de las formas de idealización del hombre en la Edad Media corresponde a la figura de los caballeros errantes que traerán múltiples aportaciones a la representación literaria del individuo medieval. Esta imagen surge en el contexto de las intensas luchas entre cristianos y musulmanes. De acuerdo con José Luis Romero se dio así:

A partir de los tiempos del siglo VII la historia de la cuenca del Mediterráneo se encuentra convulsionada por la aparición de un pueblo conquistador que trastoca todo el orden tradicional: los árabes, que bien pronto se pondrán a la cabeza de un vasto imperio internacional unificado por la fe religiosa [...] a diferencia de los judíos y cristianos, los musulmanes sostenían la idea de una guerra santa, pues Mahoma había comprendido que nada podía oponerse al carácter bélico de los árabes y que, en cambio, se podría dirigir ese ímpetu guerrero hacia el triunfo de la fe (2002: 134).

Nace entonces un conflicto que se propagó por todas las extensiones de la vida en ese momento. Dicho trance, además, aportó imágenes prototípicas a la imagen del caballero cristiano, donde se enumeran y exaltan virtudes positivas. Los cantares son, así, apologías sobre las nobles hazañas de estos defensores de la fe. Sobre la figura del guerrero medieval el mismo autor expone:

El guerrero [...] representaba la forma más alta de la acción, en la que era dado alcanzar el heroísmo, considerado como valor supremo. La virtud, aquella que

⁵ Así como en las tragedias griegas, sólo aquel que es *valioso* puede caer en manos del suceso trágico por lo tanto, sus *desdichas* serán las más terribles y dignas de recordar; de lo contrario las acciones, de manera inevitable, recaerán en el espacio de la comedia. Aristóteles en su *Arte poética* lo define así: «La comedia es, [...] retrato de los peores, sí; mas no según todos los aspectos del vicio, sino sólo por alguna tacha vergonzosa que sea risible; es cierto defecto y mengua sin pesar ni daño ajeno, como a primera ojeada es risible una cosa fea y disforme sin darnos pena [En] cuanto a la épica, ha ido a un paso con la tragedia, hasta en lo de ser una imitación razonada de sujetos ilustres» (2002: 20-21).

admiraba tanto Tácito en el siglo II como Salviano en el V era [...] la excelencia lograda en el ejercicio de la vida social... (*idem*).

Uno de los primeros ejemplos literarios de caballería es *El Mío Cid*, cuyas páginas se integran en la epopeya española. La tragedia es el motor de su historia, asunto que sería improbable a no ser por la fama de sus hazañas. Un arsenal de valores propios al caballero se afianza en su figura. Se trata de una escala incorruptible como: el respeto a Dios y al Rey, porque éste representa un ser elegido por el primero. Desde esta perspectiva las tierras del Rey deben de ser defendidas, lo que se traduce en un afán de batalla contra los musulmanes.⁶ Así se expresa en el poema de *El Mío Cid*:

El caballo de Minaya Alvar Fáñez anda muy bien,
por eso pudo matar hasta treinta y cuatro mil moros;
lleva espada tajadora, lleno de sangre el brazo,
por el codo abajo corre la sangre.
Dice Minaya: «ahora sí que estoy contento,
pues llegará a Castilla la noticia
de que el Cid Rodrigo Díaz ha ganado una batalla campal».
Hay tanto moros muertos que son pocos los sobrevivientes,
a casi todos les fueron dando alcance.
Ya se tornan las mesnadas del que en buena hora nació.
Anda el Cid montado en su buen caballo,
lleva la cofia fruncida ¡Dios qué bien barbado está!...
«gracias a ti, Dios mío, que en el cielo estás
hemos ganado la gran batalla» (*ibid.*: 51).

A grandes rasgos, por la cita anterior, puede verse que la imagen de este héroe, canon imitado con fervor por la literatura caballerescas posterior, la conforma su caballo, su espada, su mujer –aunque en este fragmento no se muestra– y su barba, todos elementos que confirman la excelencia de su honor. La tradición caballerescas llevaría su presencia a la literatura para instaurar un género de características precisas.

Por su parte, el *Amadís de Gaula*⁷ es una novela fundamental en el desarrollo de este género. En la obra la presencia femenina es el motor de la acción caballerescas.

⁶ Cabe destacar que hablo de la configuración literaria del Mío Cid, no de la histórica.

⁷ El tema del *Amadís de Gaula* se puede sintetizar así: hijo bastardo del rey Perión y de Elisena, al nacer fue puesto en el cauce de un río dentro de una pequeña barca con un anillo y una espada y fue encontrado por el rey Gandales. Tiempo después es reconocido por sus padres y se enamora de una dama llamada Oriana; es por su causa que va a buscar aventuras para hacerse digno de ella.

Es gracias a Oriana que surge la figura de Beltenebros, el *beau ténébreux* de la cultura francesa, que se retomará en el Quijote y en «El desdichado» de Nerval.

El desdichado en el Quijote

Como elemento ineludible la amada es la causa por la que el héroe deviene desdichado. De este modo, se cuenta en el capítulo x de la segunda parte de la obra de Miguel de Cervantes Saavedra: Don Quijote, como buen caballero, envió a su escudero a la ciudad del Toboso para pedir a su amada Dulcinea la bendición y lograr así hazañas dignas de su hermosura. Sancho se alejaba con la misión a cuestas cuando pensó que era tarea imposible, de modo que decidió esperar para después regresar con su señor caballero e informarle que su amada había sido víctima de los encantos. A punto de retornar a dar la fatal noticia, Sancho descubre tres aldeanas montadas en burros y ve la oportunidad de adornar su invento diciendo a su señor Don Quijote que su señora Dulcinea venía hacia él con dos de sus cortesanas a darle la bendición. Las describió del todo ataviadas al punto que el desencanto fue cruel para Don Quijote, quien después de intentar dialogar con ellas quedó por completo convencido del encantamiento de su señora y sus cortesanas diciendo esto:

En efecto, yo nací para ejemplo de desdichados, y para ser blanco y terreno donde tomen la mira y asienten las flechas de la mala fortuna (2003: 358).

Aunque la mirada desdichada de Don Quijote es una «maña» burlona al *Amadís de Gaula*, la intención, como elemento intertextual, cumple su función en la exacerbación de la pena ante la amada. La referencia principal del *desdichado* (Beltenebros), según la tradición que del *Amadís de Gaula* ya se tenía instaurada en la literatura caballeresca, aparece contundente y paródica en el capítulo xxv de la primera parte del Quijote: «Que trata de las extrañas cosas que en Sierra Morena sucedieron al valiente caballero de la Mancha, y de la imitación que hizo de Beltenebros». En la edición de *El Quijote* realizada por Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Azas se aclara lo siguiente acerca de *Beltenebros*:

El entramado periódico viene de muy atrás, y se urde combinando la penitencia de Amadís con la demencia de Orlando. El motivo es más que común en la literatura caballeresca (1996: 299).

Así, las aventuras de este apartado remiten a lo sucedido en la Sierra Morena, donde Sancho Panza y Don Quijote encuentran a un loco escondido en las montañas. El origen de su locura es el amor. Para aprovechar semejante situación *el caballero de la triste figura* expone:

[...] quiero imitar a Amadís, haciendo aquí del desesperado, del sandino y del furioso por imitar juntamente al valiente don Roldán, cuando halló en una fuente las señales de que Angélica la Bella había cometido vileza con Medoro; de cuya pesadumbre se volvió loco y arrancó los árboles, enturbió las aguas de las claras fuentes, mató pastores, destruyó ganados, abrasó chozas, destruyó casas, arrastró yeguas [...] hizo otras cien miel insolencias, dignas de eterno nombre [...] Y podrá ser que viniera a contentarme con la sola imitación de Amadís, que sin hacer locuras de daño, sino de lloros y sentimientos (Cervantes, 2003: 132-133).

La referencia intertextual se aclara dentro de la narración de la siguiente manera:

Amadís de Gaula, sin perder el juicio y sin hacer locuras, alcanzó tanta fama de enamorado como el que más; porque lo que hizo, según su historia, no fue más de que, por verse desdeñado de su señora Oriana [...] se retiró a la Peña Pobre, en compañía de un ermitaño, y allí se hartó de llorar y de encomendarse a Dios (*ibid.*: 140).

Ante la duda de Sancho Panza por la causa de tal penitencia, que sin motivo resulta inútil a sus ojos, Don Quijote argumenta:

El toque está en desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama que si en seco hago esto, ¿qué hiciera en mojado? Cuanto más, que harta ocasión tengo en la larga ausencia que he hecho de siempre señora mía Dulcinea del Toboso (*ibid.*: 133).

Semejante imitación inicia cuando Don Quijote, al estar en la peña en la que hará la penitencia, refiere una plegaria en la que insiste sobre su figura desdichada:

¡Oh vosotros, quien quiera que seáis, rústicos dioses que en este inhabitable lugar tenéis morada, oíd las quejas de este desdichado amante, quien una luenga ausencia y unos imaginados celos han traído a lamentarse (*ibid.*: 134).

Más allá de la excelente vena paródica de Cervantes deseo hacer notar que la ausencia femenina en la literatura de caballería es el origen del *bello tenebroso, del viudo desdichado* que después retomará Nerval. El desdichado, personaje-tipo a quien podemos definir ahora, de manera escueta, como aquel que debe retirarse del mundo, es decir, de la mirada de la gente, para hacer penitencia o vivir exacerbado en el dolor. Esta característica apunta ya a la soledad que acompaña a la pena del atormentado, del ermitaño o del vampiro mismo, ya que estos personajes deben vivir fuera de la sociedad que resulta insultante, molesta o peligrosa. La oscuridad de estos tenebrosos radica en su falta de contacto y de acciones en el

ámbito social donde serían incomprensidos. Como en el caso ya expuesto de Caín, que además funge como base de estos personajes, y de Alfonso Castro: un ermitaño de sus exquisiteces y un incomprensido por su «obra».

*Tres autores de personajes y poética desdichada:
Baudelaire, Poe y Villiers de L'Isle Adam*

Poe y Baudelaire

Dos autores «desterrados» de su entorno, no aceptados por sus sociedades materialistas debido a la crudeza y oscuridad de su obra y sus formas de vida, fueron sin duda Edgar Allan Poe y Charles Baudelaire. Mismos que conforman un ancho pilar de influencia para la obra de Bernardo Couto Castillo. De Poe, Baudelaire afirma en la introducción a *Narraciones extraordinarias*:

Existen en la historia literaria, destinos análogos, verdaderas maldiciones, hombres que llevan la palabra *malaventurado* escrita en misteriosos caracteres en los pliegues sinuosos de su frente [...] ¡Lamentable la tragedia de la vida de Edgar Poe! Su muerte ¡desenlace terrible cuyo horror incrementa la trivialidad! [...] los Estados Unidos no fueron para Poe sino una vasta prisión [...] su vida interior, espiritual de poeta o incluso de borracho no era sino un esfuerzo perpetuo por escapar a la influencia de esta antipática atmósfera. Despiadada dictadura de la opinión en las sociedades democráticas; no imploréis de ella ni caridad, ni indulgencia, ni elasticidad alguna en la aplicación de sus leyes a los casos múltiples y complejos de la vida moral (1998: 45-47).

Baudelaire refiere a la sociedad que no se encargó sino de devorar la forma de vida de Poe sin entender su obra.⁸ Pues para el contexto de la extrema materialidad de un país como Estados Unidos, la opinión que muchos tenían respecto de Poe era que *si hubiera rectificado su vida hubiera sido un escritor con dinero*. Baudelaire responde con indignación enfatizando sobre la primacía que el tiempo y el dinero tienen en ese lugar (1998: 49). Es visible el enfado del poeta francés, él mismo tuvo que luchar contra la falta de interés estético de la sociedad europea de mediados del siglo XIX:

Los poetas sabían muy bien que se hallaban al margen o incluso en contra de la sociedad de su tiempo, y ésta, en el mejor de los casos, se limitó a ignorarlos y en el peor de los casos a maldecirlos. Los poetas *malditos* (según la célebre expresión de Verlaine) fueron poetas que maldijeron porque antes habían sido maldecidos. En conflicto con la sociedad, identificaron la poesía con la revolución, en conflic-

⁸ Como sucede con Couto y su obra.

to con la religión, pretendieron emular al ángel luminoso arrojado a las tinieblas (López Castellón, 1999: 8).

Este constante estar al margen de lo social y ser los arrojados, desde la perspectiva ideológica, por su cercanía con «el mal», no hizo sino fortalecer la postura de estos *desdichados* o *malditos*. Y como se adelantaba desde el capítulo primero, será Caín, y también Lucifer, símbolo emblemático de estos modernos expulsados por ser las semillas del mal.

Por otra parte, la disposición del desdichado conlleva a la pérdida de la amada, casi siempre por efectos de la muerte. Como se sabe, Edgar Allan Poe tuvo esta experiencia en repetidas ocasiones. Al igual que Nerval sufrió la muerte materna cuando éste era pequeño, casi al mismo tiempo ocurrió el deceso paterno. Y en su edad adulta, casado con su prima sufrió otra pérdida, la de su esposa, muerte de la que se desprende uno de sus más destacados poemas, «Annabel Lee», que bien puede equipararse con un canto del desdichado frente a la tumba de la amada.

Annabel Lee

Hace muchos, muchos años,
en un reino junto al mar,
vivía una doncella
cuyo nombre era Annabel Lee;
y vivía esta doncella sin otro pensamiento
que amarme y ser amada por mí.

Yo era un niño, una niña ella,
en ese reino junto al mar,
pero nos queríamos con un amor que era más que amor,
yo y mi Annabel Lee,
con un amor que los serafines del cielo
nos envidiaban a ella y a mí.

Tal fue esa la razón de que hace muchos años,
en ese reino junto al mar,
soplara de pronto un viento, helando
a mi hermosa Annabel Lee.
Sus deudos de alto linaje vinieron
y se llevaron apartándola de mí,
para encerrarla en una tumba
en ese reino junto al mar.

Los ángeles, que no eran ni con mucho tan felices en el Cielo,
nos venían envidiando a ella y a mí...
Sí: tal fue la razón (como todos saben
en ese reino junto al mar)
de que soplara un viento nocturno
congelando y matando a mi Annabel Lee.

Pero nuestro amor era mucho más fuerte
que el amor de nuestros mayores,
de muchos que eran más sabios que nosotros,
y ni los ángeles arriba en el Cielo,
ni los demonios abajo en lo hondo del mar,
pudieron jamás separar mi alma
del alma de la hermosa Annabel Lee.

Pues la luna jamás brilla sin traerme sueños
de la bella Annabel Lee;
ni las estrellas se levantan sin que yo sienta los ojos luminosos
de la bella Annabel Lee.

Así, durante toda la marea de la noche, yazgo al lado
de mi adorada –mi querída– mi vida y mi prometida,
en su tumba junto al mar,
en su tumba que se eleva a las orillas del mar⁹ (2000a: 25-26).

⁹ *(Annabel Lee) // It was many and many a year ago, / In a kingdom by the sea, / That a maiden there lived whom you may know / By the name of Annabel Lee; / And this maiden she lived with no other thought / Than to love and be loved by me. // I was a child and she was a child, / In this kingdom by the sea; / But we loved with a love that was more than love- / I and my Annabel Lee; / With a love that the winged seraphs of heaven / Coveted her and me. // And this was the reason that, long ago, / In this kingdom by the sea, / A wind blew out of a cloud, chilling / My beautiful Annabel Lee; / So that her highborn kinsman came / And bore her away from me, / To shut her up in a sepulcher / In this kingdom by the sea. // The angels, not half so happy in heaven, / Went envying her and me- / Yes!- that was the reason (as all men know, / In this kingdom by the sea) / That the wind came out of the cloud by night, / Chilling and killing my Annabel Lee. // But our love it was stronger by far than the love / Of those who were older than we- / Of many far wiser than we- / And neither the angels in heaven above, / Nor the demons down under the sea, / Can ever dissever my soul from the soul / Of the beautiful Annabel Lee. // For the moon never beams without bringing me dreams / Of the beautiful Annabel Lee; / And the stars never rise but I feel the bright eyes / Of the*

Sin embargo, ésta no sería la única muerte a la que Poe se enfrentaría: «Las mujeres a las que Poe amó murieron todas muy jóvenes: ‘Helen’ (Mrs. Stanard), loca; Frances Allan, de un mal interno, Virginia, tísica» (Praz, 1999: 74).

Este rasgo de su vida desdichada lo llevará a su obra; uno de los ejemplos más notorios se da en *La filosofía de la composición*, donde destaca que una buena narración presenta la muerte de una mujer bella¹⁰ y la afectada figura del amante:

La muerte de una mujer bella es indudablemente el tema más poético del mundo, y asimismo tampoco cabe dudar de que los labios mejor adaptados para expresar ese tema son los de un amante desolado (Poe, 2007: 18).

Así, *The raven* (El cuervo es claramente otro canto del desdichado, ya que el personaje ha sido configurado para ser el *amante desolado*).¹¹ Aparece aislado,

beautiful Annabel Lee; / And so, all the night-tide, I lie down by the side / Of my darling- my darling- my life and my bride, / In the sepulchre there by the sea, / In her tomb by the sounding sea.

¹⁰ Es preciso destacar algunos fragmentos poéticos, anteriores a *La filosofía de la composición*, donde la figura de la moribunda es exacerbada al grado de tener tintes de erotismo. Se trata, entonces, no de la muerte de una mujer bella, sino de la belleza de una mujer que se encuentra cercana a la muerte; su hermosura proviene, precisamente, de las características que esa proximidad le otorga. El primer ejemplo viene de Percy Bysshe Shelley y se extrae de *Poemas póstumos*: «Y como una mujer moribunda que pálida / y demacrada envuelta en un velo / transparente sale vacilando / de su habitación, y es el insensato / desvarío incierto de la mente / extraviada que la guía, la luna / salió en el tenebroso oriente, una masa / deforme que blanquea» (citado en Eco, 2007: 304). El segundo fragmento proviene del autor de *Las diabólicas*, Barbey d'Aurevilly y se cita de *Lea*: «¡Sí, sí, Lea mía, eres la más bella / de las criaturas; no te cambiaría; tus ojos / derrotados, tu palidez, tu cuerpo enfermo / no los cambiaría por la belleza de los / ángeles del cielo! [...] Aquella moribunda cuyo vestido / tocaba le quemaba como la más ardiente de las mujeres» (2007: 307). Agrego un tercer fragmento por tratarse del perfecto ejemplo de la desdichada ante la muerte de su amada. Se trata de la pluma de Renée Vivien (1877-1909) y la cita se instala en una fecha posterior a *La filosofía de la composición*. El segmento es parte de *A la mujer amada*: «Y larguísimos lirios de sacra palidez / morían entre tus manos como cirios / apagados. / Tus dedos exhalaban perfumes lánguidos / en tu hálito exhausto del supremo / dolor. / De tus claras ropas se desprendían / el amor y la agonía» (2007: 307).

¹¹ Es preciso mencionar que la figura del desdichado, a la manera de Poe, se encuentra en el cuento «Una obsesión» perteneciente al libro *Asfódelos* de Couto. Allí se

además, en una noche lúgubre y tratando de encontrar tregua al dolor por medio de los libros. La pena sufrida es por la pérdida de Leonor «la radiante y rara virgen» (*ibid.*: 33).

El tema de la mujer bella y pálida, en su postura yaciente fue aludido, también, en el referente plástico y será retomado por Couto en «Blanco y rojo» (véase imagen 4). Sólo que Alfonso Castro no será un *amante desolado* que se insinuaba antes, sino que estará consciente de su iniciación estética en la oscura polaridad del desdichado, del tenebroso que cumplió su fantasía, no a pesar de la muerte del personaje femenino, sino gracias a ésta. Como sucede en «Berenice», del propio Poe, donde Egeo en su obsesión se apodera de los dientes de Berenice quien reposa en la tumba sin estar muerta. La diferencia radica en que Egeo se encuentra en un trance que justifica su profanación, mientras que Alfonso Castro tiene una obsesión incontralable, pero asume su total raciocinio en el momento de cometer su crimen. De esta manera, Couto toma los signos antes expuestos en la literatura para asumirlos de forma reflexiva. Sin embargo, este aspecto se unirá a la influencia de los valores sociales en torno.

Ahora bien, una manera de evolución del desdichado en los personajes de Poe se presenta, por una parte, mediante el afán detectivesco del señor Dupin, quien con su aguda inteligencia puede penetrar en los misterios más escabrosos. En su figura es posible destacar la pasión por los libros raros,¹² una sorprendente capa-

narra, por medio de una carta extraviada en el cajón de un mueble, cómo el personaje encontró la felicidad en su amante. Sin embargo, ésta se quitó la vida por causa de una falta pasada del enamorado. Ahora, su desgracia es inmensa; además cree estar ante la terrorífica presencia de la muerta. De entre todo relato destaco la contemplación de la bella muerta: «Quién podrá exactamente describir y analizar todo lo que yo sentí en esa noche al velar a la que tanto había amado, a la que claro sentía amar más y más ahora que no existía. Sólo tengo vagos recuerdos. Su cuerpo, las líneas de su perfecto cuerpo se destacaban sobre la negrura del papel tapiz fúnebre extendido sobre el lecho bajo de ella. La blancura de sus manos, la lividez cadavérica de su rostro resaltaban vivamente sobre el negro como marfiles de laca. La herida de la frente había sido vendada y sólo un pequeño punto rojo manchaba la seda que la envolvía; sus cabellos sueltos le servían de almohada. En sus pequeños labios antes tan risueños, nido de caricias y ahora fríos, insensibles como los de un mármol» (2001: 139).

¹² Gusto característico de este personaje-tipo que incluye también, al propio Alfonso Castro: «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 sentimientos a goces raras veces naturales» (Couto, 2001: 175).

cidad analítica, soledad, amor por la noche y una posición económica un tanto desahogada gracias a sus acreedores.¹³ El detective, personaje solitario y cuya desgracia nunca se termina de revelar, se ha desarrollado hasta la actualidad y ha sido un formato explotado tanto por la literatura como por la cinematografía.

Por otra parte, el desarrollo del desdichado en Poe lo encontramos en el personaje Arthur Gordon Pym; entre otras cosas éste supone cierto dandismo por el desahogo económico, aspecto que le da la oportunidad de un exotismo solitario. Por ejemplo, los barcos de vapor le permiten deslizarse por el océano hasta alejarse de la civilización. Esta soledad del viajero¹⁴ le da oportunidad de agudizar su entendimiento, de allí la puntualidad en todos los detalles. Y sin embargo, la configuración del melancólico no deja de presentarse, al contrario, se agudiza:

Todas mis ilusiones eran el naufragio y el hambre, la muerte o el cautiverio entre tribus bárbaras, una existencia de dolores y de lágrimas, arrastrada sobre una roca árida y desierta en medio de un océano desconocido. Estos delirios, estos deseos... son muy frecuentes... entre la clase numerosa de hombres melancólicos... en la época en la que hablo los consideraba [los deseos] como indicaciones proféticas de un destino al que me sentía... consagrado (Poe, 2000: 223).

La particularidad del errático, del viajero que busca, será una constante que nuevamente pone énfasis en la figura de Caín, el desterrado que fue condenado por Dios a ser un vagabundo y errante sobre la tierra (Gn. 4, 11). Esta característica estará presente en la obra de Baudelaire con la figura del viajero y el caminante sin rumbo:

Baudelaire introdujo a este caminante romántico y eterno en la metrópolis, le confió la misión de espiar a la multitud y le exigió esa pasión por los viajes, ese odio hacia todo domicilio estable y ese gusto por el disfraz y la máscara que le convertían en «el pintor de la vida moderna», en el merodeador solitario y vampírico, en el *flâneur*, paseante ocioso y observador perspicaz (López Castellón, 1999: 68-69).

La característica de búsqueda del *flâneur* involucra la cualidad nihilista que Nietzsche aclamaba tras la muerte de Dios. El errante implica un vacío que no puede, o incluso no quiere llenar. Se encuentra siempre insatisfecho, hastiado, lleno de horror y de tedio. Para aliviarse busca sin saber precisamente qué, pero como buen condenado sabe de antemano que nada encontrará. Ahí radica su cualidad de desdichado.

¹³ Confróntese con «El doble asesinato de la calle de la Morgue».

¹⁴ Aspecto naciente desde la caída del feudalismo y los inicios del capitalismo (véase capítulo I).

Estas mismas cualidades se advierten en Alfonso Castro cuando encuentra a la mujer pálida parada sobre una pradera, algo nos habla sobre su cualidad de *flâneur*. Hipótesis que se confirma con la autodescripción: él mismo es un errático, tras buscar en la religión, en el arte o en el exceso no encuentra aquello capaz de llenar su vacío. El nihilismo lo consume hasta encontrar al personaje femenino quien será la puerta, el umbral estético que lo salve del horror y el hastío del mundo.

Una de las características del *flâneur* es la máscara ante la sociedad, particularidad que también se presenta en el *dandy* tan aludido por Baudelaire. El disfraz en el caso de este personaje servirá como una armadura que impida al burgués, a todo lo vulgar, penetrar en su intimidad:

Como actitud moral, el dandysmo cumple una doble función: socialmente, es el signo externo de una individualidad que se rebela contra la grotesca exaltación de lo burgués, contra el mal gusto de la aristocracia advenediza, contra todo lo que representaba la ridícula monarquía de Luis Felipe, contra el «ingenuo hombre de bien», regido por esa moral de tenderos que es el utilitarismo. Desde el punto de vista individual, el cuidado y excéntrico atuendo es a un tiempo máscara y coraza: oculta la intimidad y la protege del peligro que supone «la mirada del otro» (*ibid.*: 50-51).

Se insiste sobre la disputa del poeta maldito o del decadentista, que en sí mismos conservan una faceta de desdichados por aludir a una estética oscura, contra la sociedad burguesa. Misma que, como se ha mencionado, sólo atendía a la utilidad y practicidad, mas no a la estética de la que carecían en todos los sentidos. Las únicas consideraciones sociales hacia el arte de los malditos se daban en el tono moralista. Tal como sucede con la recepción de «Blanco y rojo» a finales del siglo XIX y con la mayoría de los cuentos agrupados en *Asfódelos*.

Antes de hablar sobre Villiers de L'Isle Adam, quien ponía el acento en la vena crítica en referencia a todo lo burgués, es necesario hacer referencia a las pérdidas que pudieran configurar como desdichado a Baudelaire en su vida. Como es bien sabido, una de las más importantes mermas del poeta aconteció cuando éste era un niño y fue alejado de su madre tras ser internado en un colegio. Del tratamiento de la mujer en su poesía sabemos que se inclina por la mujer perversa y odia a la natural. La belleza baudeleriana radica en la capacidad de corrupción y no de fecundación, aspecto que se exterioriza en «Una carroña» (*Une charogne*), por ejemplo.

Villiers de L'Isle Adam y sus Cuentos crueles

La literatura de Villiers de L'Isle Adam posee una particularidad: todo en ella está visto a contracorriente. Sus *Cuentos crueles* son una mezcla de sátira crítica y tétrica

a la vez; su burla se dirige siempre con especial ahínco a la burguesía.¹⁵ Como consecuencia del rechazo social se alza una característica mayor en él y en su obra, se trata de una vena introspectiva y solitaria:

Villiers no podía soportar las costumbres burguesas basadas en las falsas apariencias, ni la bajeza del gusto artístico dominado por el materialismo mercantilista carente de todo criterio estético. Por eso, a lo largo de su vida, no dejaría de criticar la inmoralidad de la sociedad burguesa, reclusándose al mismo tiempo en su propio mundo de ilusiones (Mariño Espuelas, 2007: 13).

El hombre desdichado, atrapado en el mundo consumista del capitalismo se deposita en la literatura de Villiers: se dibujan así individuos abrumados, con tonos de hastío y angustia ante una realidad aniquilada antes de ser tocada. Seres en busca de un ideal, apartado de aquél basado en la producción y adquisición material, comienzan a rescatar rasgos arraigados del Romanticismo. En su obra, *De L'Isle Adam* describe personajes tenebrosos como «El asesino de cisnes», donde el

¹⁵ Uno de sus cuentos donde el sarcasmo alcanza su veta más alta es «Virginie y Paul», que toma nombre de la novela de Bernardin de Saint-Pierre. Los adolescentes «enamorados» adquieren tonos ridículos en la pluma de Villiers, exaltados bajo su pretensión materialista. Esto es lo que escucha y relata un observador: «¡Yo no quiero mucho a mi tía! La otra vez me dio dulces viejos de postre en vez de hacerme un verdadero regalo: una bonita cartera, o unas monedas para meter en mi hucha. – Paul, Paul, eso no está bien. Hay que ser amable con ella y tratarla con cariño. Es vieja, y nos dejará, también, un poco de dinero... [...] –Ya sabía yo que te gustaba la poesía, prima. –¡Oh, sí, la Poesía!... Estudio piano. –En el colegio he aprendido toda clase de versos bonitos para recitártelos, prima: me sé casi todo Boileau de memoria. Si quieres, cuando nos casemos, iremos a menudo al campo, ¿qué te parece? –¡Claro que sí, Paul! Además, mi mamá me dará como dote su casita del campo, donde hay un granja; iremos allí, muchas veces, a pasar el verano. Y la ampliaremos un poco, si es posible. La granja también puede darnos un poco de dinero. –¡Ah, tanto mejor! En el campo se puede vivir con mucho menos dinero que en la ciudad: mis padres me lo han dicho. Como me gusta cazar, mataré muchas piezas. ¡Con la caza también se economiza un poco de dinero! –Después de todo, el campo, Paul! ¡Me gusta tanto todo lo que es poético! [...] –Virginie, ¿estarás en casa de la tía dentro de seis días... a la hora de cenar?... Tengo miedo de que papá se dé cuenta de que me he escapado y no me dé más dinero. [Los enamorados se despiden y el observador añade]: Mientras yo escuchaba encantado el celeste sonido de un beso, los dos ángeles han desaparecido; el eco retardado de las ruinas repetía vagamente: ...¡Dinero! ¡Un poco de dinero!» (2007: 119-120).

protagonista, tras una vida de hastío y decepciones, descubre la única exquisitez que le ayuda a soportar su vida:

A fuerza de consultar el tomo de Historia Natural, nuestro ilustre amigo, el doctor Tribulat Bonhomet había terminado por aprender que «el cisne canta bien antes de morir». Efectivamente, –nos confesaba aún en fechas recientes– desde que la había escuchado, sólo esa música le ayudaba a soportar las decepciones de la vida, y cualquier otra cosa no le parecía sino una cencerrada.¹⁶

La figura del canto del cisne antes de morir será un elemento que participa de manera activa en «Blanco y rojo», ya que, al igual que Alfonso Castro, el asesino de cisnes no encuentra una razón que le inspire soportar el hastío de la vida. Así, *la sinfonía en blanco y rojo* que se desprende del asesinato del cuento de Couto será como el canto del cisne: la única cosa bella para estos seres tenebrosos, el único aliciente para soportar el horror de estar vivos que nace del contacto con la muerte.

Por otra parte, el rechazo hacia el exterior confecciona seres hastiados cuya salvación se encuentra en deleites siempre fuera de la «normalidad», en el sentido de la ley que socialmente gobierna en todos los niveles, es decir, desde lo que rige en la convención hasta lo legal. Esto provoca una abrupta separación entre los «normales», que viven bajo las normas que la sociedad considera tolerables, y los excéntricos, quienes viven fuera de éstas y, por tanto, son expulsados del ámbito de lo aceptable. Este rasgo le viene a Villiers de Poe y Baudelaire, sus principales influencias, y se manifiestan en su obra y en su vida:

El hombre capaz de construir ese universo de simetrías perfectas entre la ensoñación y la vigilia fue en la vida real un personaje extraño, un gran señor de modales exquisitos, un tipo extravagante, hipocondríaco, a veces desigual e inestable, pero siempre de una genialidad un tanto ácida y enigmática (Mariño Espuelas, 2007: 8).

Por su parte, su coetáneo Paul Verlaine recrea la figura de Villiers:

El pelo largo y canoso, el rostro ancho a propósito –diríase– para el agrandamiento de sus ojos magníficamente vagos; el bigote de rey; el ademán frecuentemente a mil leguas de la falta de belleza, a veces extraño; su conversación es turbadora y una hilaridad súbitamente sacudida alterna con las entonaciones más hermosas del mundo; su voz de barítono lenta y calmosa, tornadiza, en

¹⁶ <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/fran/villiers/asesino.htm>
Consulta 3/03/2008.

notas de contralto conmovedora [...] A veces, pasa el terror entre sus paradojas, y ese terror parece compartido por quien narra; mas luego, tanto él como los que le escuchan, se desternillan riendo [...] Y cuando Villiers se va, nos deja un negro vacío... Siendo niño empezó a escribir versos soberbios (1999: 70).

De entre sus *Cuentos crueles* «Vera» se distingue por contener la figura del desdichado. El protagonista pierde a su esposa tras un corto plazo después del matrimonio. Aislado en su casa, tan sólo acompañado por la escasa servidumbre, el personaje cae en manos de la desdicha, que lo lleva a sospechar la presencia misteriosa de Vera, quien se encuentra en la tumba.

A lo largo de este capítulo se ha señalado la disposición del desdichado, cuya característica más común es la carencia de la amada, como ocurre con los personajes de la literatura de caballería. Sin embargo, este referente literario fue adoptado por la estética de los artistas de tendencias oscuras como Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire y Villiers De L'Isle Adam.¹⁷ El desdichado fue modificado y depositado en los personajes y la poética de dichos autores, coincidiendo, en la mayoría de los casos, con la desdicha de su vida misma.

¹⁷ Debe mencionarse que este referente tiene eco, también, en el personaje de Huysmans, *Des Esseintes*.

[III]

EL DESDICHADO MODERNO EN «BLANCO Y ROJO» REFLEJO DE LA NORMA SOCIAL Y EL INTERIOR COMO REDUCTO ESTÉTICO

*Era el más nervioso de los hombres [...] artista del asco, inclinado a lo peor
y sediento tan sólo de lo excesivo [...] acogedor de todos los horrores que la mente
humana pueda imaginar, aficionado a las extravagancias...*
Paul Valery

La ruptura arte-sociedad a finales del siglo XIX en México

Existe un fenómeno de choque entre la sociedad burguesa y la comunidad artística del fin del siglo XIX. No me refiero a un conflicto bélico sino meramente ideológico y de carácter estético. Por una parte, la comunidad burguesa alimentada por el poder porfirista se regocija en el ideal de modernidad. El afán por urbanización, tecnología, refinamiento y enriquecimiento a toda costa, es el estandarte de los apoderados y de los que pretenden serlo: «Los millones comienzan a entrar en un país que para proteger la inversión extranjera permite el saqueo de sus recursos naturales» (Pacheco, 1999: xxxv). Un cambio social se genera como consecuencia y las diferencias sociales se hacen brutales:

La burguesía nacional que se veía a sí misma como el más apto agente del progreso explota los latifundios y el erario público. La industria queda reservada a los grandes capitales, se estimula de preferencia al inversionista europeo [...] Se tiene la ilusión de vivir en la nación más rica de la tierra, según el mito propagado por Humboldt. Indios, campesinos y obreros están al margen de la justicia, los veredictos favorecen invariablemente al empresario. «México es el padre de los extranjeros y el padrastro de los mexicanos» [...] las guerras contra los mayas y los yaquis son los episodios más sangrientos del porfiriato (*ibid.*: xxxv).

A esto debe sumarse que tras la reducción del sentimiento cristiano de la burguesía, el eje espiritual es suplantado por el positivismo. Ahora, todos los

argumentos de las acciones del poder están «amparadas» por el orden de lo científico. Por ejemplo, las leyes de Darwin acerca de la sobrevivencia del más fuerte son aplicadas para la justificación del maltrato de los indígenas y las minorías en general. Así también:

en lo económico y político se adoptan los lineamientos teóricos spencerianos. Es la mejor expresión del espíritu práctico y justifica la libertad que más interesa a nuestra burguesía: la libertad de enriquecerse ilimitadamente (*ibid.*: xxxiv).

Por otra parte, la comunidad literaria bajo las formas del modernismo no está, de manera tajante, en contra de las posturas políticas. Incluso, el prólogo a *Antología del modernismo (1884-1921)*, de José Emilio Pacheco, menciona que una de las dificultades para hablar de los modernistas mexicanos es su postura política:

el porfiriato no produjo al modernismo, como podría sostener un determinista; pero naturalmente estuvo condicionado por el porfiriato. Y lo que es peor: casi todos los modernistas fueron huertistas (*ibid.*: vii).

Por ello, es necesario aclarar que si bien se plantea un conflicto entre burguesía y modernistas, éste se da en el campo de la ideología artística. Con mayor precisión, apunta hacia la carencia de una postura estética por parte de los burgueses. Los modernistas ven en ellos entes autómatas ante el materialismo, cuyo mal gusto horroriza a los primeros. Arnold Hauser apunta sobre el proceso de la burguesía europea ante lo estético:

El burgués se vuelve vanidoso, exigente, arrogante y cree poder hacer olvidar, con meras formalidades externas, la modestia de su origen y la promiscuidad de la nueva sociedad de moda [...] En arte, sobre todo en arquitectura y en decoración de interiores, nunca había imperado tanto el mal gusto[...] Para los nuevos adinerados, que son lo bastante ricos como para querer brillar, pero no lo bastante antiguos como para brillar sin ostentación, no hay demasiado caro, ni pomposo (1998a: 309).

Lo registro aquí porque tuvimos un fenómeno totalmente equiparable en la medida que México trató de imitar a Francia durante el porfiriato. Será, entonces, la falta de sentido estético una de las razones por la que los modernistas se abstraigan de la cotidianidad y se internen en universos propios. Por lo demás, la terminología entre el afán de modernidad de la sociedad y el modernismo literario debe aclararse antes de continuar. Ivan Schulman distingue: «Lo mo-

dermo como oposición a la tradición. El modernismo como la apuesta al cambio estético. La modernidad como la clave del progreso material de las sociedades» (citado en Clark de Lara y Curiel, 2000: 8).

Debe decirse, también, que si para la burguesía el sistema positivista toma el lugar de la espiritualidad, para los modernistas mexicanos fue la estética, posición encabezada por el famoso *l'art pour l'art*, dictado de Théophile Gautier. Las implicaciones de esta forma de vida simularon y superaron a las influencias europeas de los escritores considerados como decadentes. Al respecto Tablada menciona:

Del árbol genealógico de nuestra familia electiva era tronco Edgar Allan 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 este árbol las últimas flores eran Rimbaud y Laforgue aquilatados por nosotros antes de que se pusieran de moda en su misma patria, sea dicho en honor de la segura intuición de aquel grupo juvenil (1991: 182).

La abstracción que estos escritores tuvieron en los paraísos artificiales y el exacerbado sentido estético, no importándoles la realidad cotidiana al considerarla prosaica, conforma uno de los principales vectores de esta corriente. Así, parte de la crítica se ha enfocado en los aspectos que la moral podría considerar negativos, sin atender las implicaciones y el lugar de esta literatura. Sin embargo, tanto en Europa como en México, más allá de la vida desarrollada dentro del exceso de la vida bohemia y del extremo sentido estético, se trata de:

un periodo caracterizado por mucha actividad mental y una aguda imaginación; es decir, una época de plenitud y apertura, en la que confluyeron movimientos y corrientes de toda índole: anarquistas, esteticistas, místicas, aristocratizantes, decadentes, socialistas, etc. En realidad, en la última década del siglo XIX, se reprodujo la vieja batalla entre ortodoxia y heterodoxia, materialismo y misticismo, cristianismo y paganismo, en la que los antagonistas iban a luchar desde una gran variedad de posiciones (Bornay, 2008: 102).

En el caso de México las oposiciones quedaron del todo marcadas tras el escándalo que «Misa negra» produjo.

«Misa Negra» provoca el escándalo de los Científicos y de Carmen Romero Rubio de Díaz. El autor escribe una carta a sus amigos Jesús Urueta, Marcelino Dávalos, Alberto Leduc, Francisco M. Olaguíbel y José Peón del Valle para condenar la hipocresía de un público que tolera garitos y prostíbulos y se

alarma ante un tema erótico. A fin de remediar la situación de una literatura que tiene que refugiarse vergonzosamente en los diarios, sujeta a la censura de suscriptores y anunciantes, Tablada propone fundar una publicación estrictamente, *exclusivamente literaria y artística, intransigente en cuanto interés no fuera el estético y proclamando su espíritu innovador debía llamarse Revista Moderna* (Pacheco, 1999: XLVII).

La *Revista Moderna* fue entonces el principal medio de divulgación para las obras de los artistas que apostaban por la primacía de lo estético.¹ Ocasionando, así, una ruptura perceptible de los polos contrarios para efectos del arte:

Los escritores y artistas [...] decidieron, pues, ser *poetas malditos* a la manera francesa y llevar una vida bohemia que rompía con la moral de la época. El rigor y la disciplina los reservaron exclusivamente para sus creaciones artísticas. Ya no les interesó halagar a la sociedad ni escribir páginas amenas, como aún lo hacía Gutiérrez Nájera; su propósito era crear un arte orgulloso y libre, al día con el mundo y destinado en primer lugar a los propios artistas escritores. [Se trata de] la ruptura arte-sociedad (Martínez, 2008:751).

De entre estas filas decadentistas, la obra de Bernardo Couto Castillo mostraría, de manera tajante, la discordia entre ambos polos, sobre todo en «Blanco y rojo».

Perspectiva decadentista: la representación del hombre desde el interior

De acuerdo con la estética decadentista, el mundo exterior, que representa la burguesía, debe mantenerse lejos del objeto poético. Así como el Romanticismo tendió a alejarse del mundo para internarse en el yo, del mismo modo los decadentes se alejan de la superficie que mueve el mundo urbano para aislarse en la búsqueda introspectiva. Aún en el caso del *flâneur*, se representa a un personaje dentro de las urbes con la intención de designar la diferencia de los dos mundos, a fin de señalar el exterior con los ojos del esteta decadente. Entonces, la urbe adquiere tonos ridículos, dolorosos o amargos.²

En este punto es importante señalar que la urbe no estará vetada del universo decadentista. Al contrario, la idea de modernismo, con relación a su apuesta con las nuevas proposiciones estéticas, incluirá la metrópolis. De hecho, este aspecto

¹ Tras un primer número que saca Bernardo Couto Castillo, Jesús E. Valenzuela financia la publicación (Pacheco, 1999: XLVII).

² Basta con recordar al observador de «Virginie y Paul» de Villiers de L'Isle Adam.

se configura desde la obra de Baudelaire, pues la ciudad, desde el *Génesis* aparece como centro o convergencia de la perversión.

El simbolismo de la ciudad se encuentra perfectamente desarrollado en el *Apocalipsis* de San Juan (17, 1 sigs.): «Ven acá; te mostraré el juicio de la gran ramera, que está sentada sobre muchas aguas; con quien han cometido fornicación los reyes de la tierra, y los que habitan en la tierra han sido embriagados con el vino de su fornicación. Y me llevó en el Espíritu a un desierto; y vi a una mujer sentada sobre una bestia de color escarlata, llena de nombres de blasfemia, que tenía siete cabezas y diez cuernos. Y la mujer estaba vestida de púrpura y escarlata y adornada de oro y de piedras preciosas y de perlas, teniendo en su mano un cáliz de oro lleno de abominaciones, es decir, las inmundicias de sus fornicaciones; y en su frente tenía un nombre escrito: *Misterio. Babilonia la Grande, madre de las rameras y de las abominaciones de la tierra*. Y vi aquella mujer embriagada de la sangre de los santos, y de la sangre de los mártires de Jesús; y cuando la vi, me maravillé con grande admiración» (Jung, 1998: 227).

De allí se destaca Caín como padre de la misma depravación, pues fundó Henoc, la primera ciudad (véase capítulo I). López Castellón habla de las urbes en la obra de Baudelaire, donde se confirma este espacio masivo como punto de exuberancia y mal:

La metrópolis, «ciudad madre», es el útero artificial, construido para poner el hombre a cubierta frente a la intemperie de la naturaleza. En oposición al carácter penitencial del nomadismo, la vida urbana aparece, desde antiguo, asociada al orgullo causante de todos los excesos. No es casual que el *Génesis* atribuya los orígenes de la vida urbana y de la metalurgia a los descendientes de Caín, el asesino (1999: 61).

Así pues, no se trata de la supresión de la urbe sino del rechazo de la vida utilitarista que puede depositarse en esta imagen. La ciudad no implica, además, la eliminación del nomadismo; por ejemplo, el *flâneur* es un caminante sin rumbo, cuya observación cubrirá el exterior con un manto de hastío. Esto propone que en este personaje-tipo existe una cualidad errante del interior, del pensamiento en tanto que no logra encontrar aquello digno de su mirada o de su justificación en el mundo. Tal como se verá en el caso de Alfonso Castro.

A continuación analizaré «Blanco y rojo» desde la perspectiva de la ley. Es decir, señalaré dentro del cuento los elementos que indican la ruptura sociedad-estética. Para poder establecer, después, la mediación que los valores de finales del siglo XIX tenían sobre la representación del hombre desdichado en esta narración.

«Blanco y rojo» desde la perspectiva de la ley.
Alfonso Castro en el mundo exterior

El mundo exterior y su norma en el incipit de «Blanco y rojo»

La porte me flaire, elle hésite
Jean Pellerin

La frase inaugural de «Blanco y rojo» proviene desde el exterior: «Alfonso Castro escribía por última vez en su prisión. He aquí el interesante manuscrito» (Couto, 2001: 173). Como primer recurso narrativo se acude al testigo externo que le confiere validez al asunto; es aquel quien nos presenta un caso como «verídico» sin que éste afecte la trama. Simplemente nos contará o nos introducirá en un hecho que se presume interesante. En su calidad de testigo, este narrador χ , en el sentido de su total anonimato, es «ajeno» al asunto: es extradiegético. De hecho, podría decirse que existe una franja real en el cuento entre el mundo que representa el espacio exterior, al que pertenece este narrador χ , y el narrador del espacio interior como tal. Este cerco es innegable y puede definirse o distinguirse, en primer lugar, desde la mancha textual (confróntese con el cuento).

Podemos observar que esta frase introductoria se encuentra desligada del tejido siguiente del texto. Se trata del trecho que pretende conquistar la intimidad, como el letrero que anuncia la obra en escena en la puerta de un teatro. En esta apertura concurre la síntesis verbal, pero no la emocional; encierran estas palabras externas una fuerte invitación a entrar en el universo narrativo interior.

En este sentido se establece, con este narrador extradiegético y su función narrativa, un *principio de interés*,³ en correspondencia con *La filosofía de la composición* de Edgar Allan Poe. Este *principio*, que en el cuento pretende alcanzar un efecto de atracción, se establece desde la mención de un nombre que desconocemos (Alfonso Castro), ya que el lector querrá saber quién es este hombre.

³ Este *principio de interés* está relacionado con el *argumento planeado* que Poe define así: «...todo argumento que merezca el nombre de tal, debe ser planeado desde el comienzo, hasta su desenlace, antes de que nada sea sometido a la pluma. Sólo cuando no perdemos de vista el desenlace, podemos dar al argumento la semblanza indispensable de consecuencia o causalidad, haciendo que los incidentes, y especialmente el tono, contribuyan en todo momento al desarrollo de la intención» (2007: 10). En síntesis, hablaré de *argumento planeado* cuando cada elemento contribuye al *efecto de impresión final*, es decir, a la epifanía. En otros términos, pasa como con un buen chiste: cada elemento debe ser cuidadosamente descrito por una razón que encontrará concordancia con la revelación final donde todos los elementos se funden para causar un efecto.

En segundo lugar, el principio de interés se refuerza cuando se menciona que «escribía por última vez desde la prisión». Esto implica una sentencia de muerte para el personaje nombrado; entonces, el lector estará interesado en saber la causa de la que lo acusan y, sobre todo, querrá saber qué es lo que dice el manuscrito que promete ser interesante porque se alude a la revelación de la verdad. El conjunto de la invitación es un principio de interés que, como mencioné, pretende un efecto de atracción. Es, en otras palabras, una puerta seductora.

Lo oculto como principio de interés

Como toda puerta, la frase de apertura es un inicio que revela, en una suerte de paradoja, lo velado. Es el quicio del misterio donde las posibilidades son infinitas. En este sentido, el principio de interés se verá intensificado por otra característica aún no aludida. Se trata de lo que denominaremos la *estética de lo oculto* extraída de *La poética del espacio* de Gaston Bachelard:

...la casa de las cosas: los cajones, los cofres y los armarios. ¡Cuánta psicología bajo su cerradura! Hay en ellos una especie de estética de lo oculto. Para captar desde ahora la fenomenología de lo oculto, bastará una observación preliminar: un cajón vacío es *inimaginable*. Sólo puede ser *pensado*. Y para nosotros que tenemos que describir lo que se imagina antes de lo que se conoce, lo que se sueña antes de lo que se comprueba, todos los armarios están llenos (2002: 30).

Es una «explicación» que infiere el espacio cerrado como una revelación no expuesta: establece un enlace de interés de primera mano, pues se implanta en el sentido mismo que Bachelard afirma que «...habrá siempre más cosas en un cofre cerrado que en un cofre abierto» (*ibid.*: 122).

El cofre cerrado será, en este caso, el manuscrito presentado por este narrador testigo. La carta es un lugar donde se deposita una fuente inagotable de posibilidades antes de su comprobación en la apertura. Por eso, el escrito es un principio de interés, porque al estar cerrado, en las primeras líneas del cuento, podrán existir un sinnúmero de circunstancias reveladoras dentro. Por consecuencia, el lector se aventurará a abrirlo para descubrir una situación dada que se prometió interesante. Así, el primer elemento de ocultación dentro del cuento será el contenido del manuscrito, el cual se revelará al momento de su lectura.

Antes de continuar debemos observar que «la dialéctica de lo interno y de lo externo [...] repercute en una dialéctica de lo abierto y lo cerrado» (*ibid.*: 31). En esta línea podemos establecer un primer espacio exterior e interior en el relato. El exterior es el presentado por el narrador testigo, mientras que el interior será el manuscrito del protagonista. Con lo que se establece un afuera cerrado, en la calidad del misterio de

la carta, y un adentro que representa lo abierto en la medida en que el relato siguiente es la revelación del escrito mismo.

El espacio exterior como representación de la ley

El exterior narrativo representa el mundo carente de sentido estético, preocupado por el mercantilismo, las buenas costumbres y la legislación. Es aquél del cual el poeta huye aturrido e insultado por el malestar que le provoca.⁴ Como rechazado y oponente del «paraíso de los bienhechores hábitos burgueses», el poeta decadente contradirá lo positivo social. A cambio, atenderá en todo momento al sentido estético, no importándole la valoración del exterior, si no es en el sentido de su oposición y su crítica al polo opuesto.

Para hablar del exterior y el interior narrativo, en un primer momento, desde el sentido fenomenológico, diremos que ambas polaridades se repliegan sobre referencias negativas y positivas. Así, en *La poética del espacio* Gaston Bachelard habla de «la dialéctica de lo de afuera y lo de adentro» como una reafirmación de lo que está dentro y lo que está fuera de la ley, pues el autor afirma que la distinción entre lo de adentro y lo de afuera: «Tiene la claridad afilada del *sí* y del *no* que no decide todo. Se hace de ella, sin que nos demos cuenta, una base de imágenes que dominan todos los pensamientos de lo positivo y negativo» (*ibid.*: 250).

En razón de lo anterior podríamos afirmar que para la sociedad burguesa de finales de siglo XIX el polo positivo se encuentra en la ley, que se halla a su vez, en el seno de la sociedad misma. Del otro lado de la moneda, lo que está fuera de ella y del cerco ideológico que la ley conforma, es parte del polo negativo. Por tanto, el poeta, el intelectual o el desdichado del que ya se hablaba, están fuera de los estatutos sociales, y en un sentido general, fuera de la ley. Lo contrario sucede dentro de la narración: en el primer párrafo, las líneas introductorias representan la ley, mientras que el interior encarna al personaje y su yo que se encuentra fuera de ella.

El nombre como signo de la ley

El primer rasgo componente del mundo de la ley en el «exterior narrativo», que constituye la línea de iniciación del narrador testigo, es la mención del nombre del personaje. «Alfonso Castro» es la alusión primera del texto. El nombre como tal

⁴ Coral Velázquez Alvarado en *El rescate del mundo interior. Un análisis de la obra de Bernardo Couto Castillo* establece un estudio de la obra de Couto Castillo a partir del cronotopo de Bajtín, del cual distingue un espacio y un tiempo interior y otro exterior. El exterior es el que marca el nuevo mundo burgués; el espacio interior, como su nombre lo explica, es el que versa sobre el personaje en un devenir interior donde el exterior no interviene, si no es en razón de su rechazo.

remite al sujeto como objeto de ley, pues la nominación, en primer lugar, separa y distingue a un sujeto del resto, es decir, implica una particularización. En sociedad no hay sujeto sin nombre: todo individuo al integrarse en un ambiente social adquiere un nombre que lo distingue y lo individualiza, al mismo tiempo que el nombre hace a los demás poseer las particularidades del otro. En un sentido más amplio, el nombre facilita el control.

El nombre, además, nos hace sujetos participantes de una colectividad regida por leyes. Por ello, no es accidental que el relato abra sus puertas con la mención del nombre del protagonista, y por la misma razón, no será inocente que sea la única vez que en el relato se menciona, así como no lo será que el personaje femenino se encuentre del todo desprovisto de nombre (véase capítulo IV). Por consiguiente, el narrador testigo pertenece al mundo de la ley, él sabe el nombre del «autor» de la carta y debe decirlo para definir el espacio exterior y, por lo tanto, sólo puede adjudicar un adjetivo calificativo al manuscrito, pues él no se encuentra dentro del universo estético del protagonista.

El interior narrativo: la voz y configuración del yo-narrador

Tensión entre interior y exterior narrativo

Tras la separación que implica la primera frase, cuya voz es ajena a la del protagonista, la dimensión del relato cambia. El cofre-manuscrito se abrirá para crear un halo de veracidad en la comprobación, que se intensifica al abordar un género autobiográfico: la epístola. Es decir, inversa a la voz del narrador testigo que nos recibe en el cuento, la pluma del manuscrito nos ofrece una perspectiva «real»; el primero tiene una opinión instalada desde la ley y sólo puede calificar el suceso, mientras que el protagonista defenderá su fundamento estético contra la ley.

Ahora bien, la voz en primera persona del interior narrativo será un signo de la exclusión y de la crítica del exterior: «De los labios rojizos de un hombre de ley, un cualquiera con mirada vulgar y barba descuidada, ha caído lenta, pesada, mi sentencia de muerte» (Couto, 2001: 173). Como parte del ataque al exterior, es notorio que el primer juicio del personaje-narrador sea sobre la insistencia de lo que se encuentra dentro de los estatutos legales.

Desde el primer momento se asume que el personaje-autor está fuera de los valores sociales. En primer lugar, porque un crimen o una falta se hacen implícitos, y en segundo lugar porque la apreciación del acusado deriva de una postura decadentista, donde la noción de crimen se construye lejos de todo concepto ajeno al ideal estético. Así, la calificación que se hace del *hombre de ley* corresponde a la visión decadentista, según la cual el arte y lo que es considerado como bello, a partir de la estética fundamentada en los poetas malditos, es lo único considerado digno

del pensamiento del artista o del *iniciado* en estos deleites. Por ello el *hombre de ley* es juzgado como mediocre.

Líneas abajo, la crítica al orden imperante del mundo exterior se refuerza en el relato:

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 (*ibid.*: 173).

Cada uno de los mencionados representa un núcleo importante para el funcionamiento de la burguesía, la ley que sale de sus labios sólo podría arraigarse en el materialismo, en esa *moral de tenderos* que refiere Baudelaire al hablar de la recepción moralista de la obra de Poe (véase capítulo II).

Configuración del yo-narrador

Como se ha visto, la representación del hombre en el mundo narrativo de «Blanco y rojo» entraña una perspectiva crítica hacia lo burgués. El individuo representado en este rubro es descrito con cierta aversión. Si bien es necesario nombrar al juez, al dueño de tienda, al prestamista y al público exaltado, es sólo para enfatizar la dimensión estética de Alfonso Castro, al mismo tiempo que se hace evidente la razón de la discrepancia con el acto de éste. En esta línea, la narración expone un momento adecuado para realizar esta suerte de pintura social donde todos los integrantes han de hacer gala de su postura.

Por otra parte, la representación de Alfonso Castro, que más que ser un artista se presenta como un «iniciado» del mundo estético por la creación de una «sinfonía», implica las ya mencionadas características y aspiraciones de la corriente maldita. Sin embargo, su configuración está estrechamente relacionada con el pensamiento de Schopenhauer, ya aludido en el primer capítulo, y con la configuración del desdichado moderno ya apuntada con la narrativa de Edgar Allan Poe y Villiers de L'Isle Adam.

Rasgos de la filosofía pesimista de Schopenhauer en el discurso del acusado: el desterrado y su voz

A pesar del rechazo de la ley, el personaje-autor, en una suerte de irónico discurso de defensa propia, relatará lo que lo llevó a cometer su «crimen». El recuento del acusado hace eco, en gran parte, en la filosofía pesimista de Schopenhauer; nuestro personaje asegura ser un sujeto hastiado en búsqueda constante del placer, pero éste nunca llega:

Ahora bien, lo que ni jueces ni abogados han comprendido, lo que en su profunda ignorancia del ser humano y sus aberraciones no han acertado a penetrar y atribuyen a un exceso de perversidad, decretando mi fin como el de un animal dañino, eso quiero dilucidarlo yo, explicármelo, ver las causas que a ello contribuyeron, hoy que la errónea justicia humana no tiene que intervenir más en mis asuntos [...] Soy un enfermo, no lo niego, un enfermo, sí, pero un enfermo de refinamientos, un sediento de sensaciones nuevas [...] Nací inquieto, de una inquietud alarmante, con avidez por ver todo, conocer todo y de todo saciarme. 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 sentimientos a goces raras veces naturales; mi espíritu, dejado en completa libertad, sin idea fija que le sirviera de norma y estímulo para la existencia, sin convicción que lo alentara, no sabía nunca a dónde ir, vagaba constantemente haciendo variar mi pensamiento a las primeras impresiones [...] Mi imaginación no podía estar quieta nunca, iba y venía disparatando, buscando siempre novedades, incansable (*ibid.*: 173-175).

Como ya se mencionó, Schopenhauer sostenía que el hombre no es libre por estar sujeto al deseo: el cumplimiento de éste otorga un goce pasajero que pronto nos ha de conducir al hastío y a un nuevo apetito. Así, la cadena de deseo, satisfacción, placer y fastidio componen la base de la infelicidad humana.

De la misma manera, Alfonso Castro en su condición de errante va de un lado a otro sin lograr satisfacer su hambre de impresiones. Sólo logrará su propósito por la vía estética, que desde la postura de Schopenhauer es una de las únicas formas de olvidarnos del horror que provoca estar vivo (véase capítulo I). La filosofía pesimista y su relación con las artes, en especial con la música, será un elemento relevante para comprender la verdadera creación de una sinfonía en «Blanco y rojo».

La voz del desdichado por mediación del suceso estético

Como se observó en el segundo capítulo, la configuración del desdichado se establece, en un primer momento, por la pérdida de la amada. La desgracia en que cae el *viudo* atrae ciertas características como la soledad, el intento de mermar el dolor por medio de la sabiduría, la no aceptación de la muerte a través de la poesía o el ensueño, la oscuridad –tanto en su entorno como en su pensamiento–, gustos excéntricos, un halo de tenebrosidad y sobre todo recurrencia constante a la desdi-

cha. Más tarde, la obra de los ya citados Poe, Baudelaire y Villiers de L'Isle Adam, extiende las dimensiones del desdichado hacia el hombre que comprende el horror del hastío. Mismo que a fuerza de no soportar esta conciencia acude a la soledad y a los deleites estéticos, donde frecuentemente se implica *la muerte de una mujer bella*, o el contacto cercano con la muerte y la belleza que este escenario produce.

En el caso de Alfonso Castro se observa una disposición del desdichado en dos sentidos. El primero de ellos puede advertirse por su propia descripción en el hastío y el rechazo hacia el mundo que lo envuelve. En segundo lugar, se presenta esta imagen por la *muerte de una mujer bella*. La singularidad de este caso es que se trata del asesinato de ésta a cambio de la contemplación de un hecho estético, que justifica, así, la existencia de Alfonso Castro. La operación se invierte y el mundo tenebroso de este desdichado requiere del asesinato del personaje femenino que implica la subversión de los signos literarios en su referente, lo que equivale a decir que el texto local ha trastocado sus referentes universales.

De esta manera, el asesinato-sinfonía es un elemento medular para el análisis del cuento en la medida que implica el cruce de caminos entre este desdichado moderno y el personaje femenino, del cual se hablará, junto con el crimen, en el siguiente capítulo.

IMÁGENES DE LA PRIMERA PARTE

Imagen 1

Hombre con la cabeza de pájaro, detalle de la escena del pozo en la caverna de Lascaux (hacia el año 13 500)



Bataille fundamenta *Las lágrimas de Eros* en esta imagen: un hombre con la cabeza de pájaro y el pene erecto a lado de su víctima que muere con las entrañas esparcidas en el suelo (Bataille, 2007: 55).

Imagen 2

Hombres con el sexo erecto (Paleolítico superior)



(Bataille, 2007: 51).

Imagen 3
Detalle de *Juicio final* (1467-1471)



Obra de Hans Memling
(Eco, 2007: 83).

Imagen 4
La mujer de Claude (1877)



Obra de Francesco Mosso
(Eco, 2007: 306).

SEGUNDA PARTE

LA MUJER FATAL
VUELCO AL MITO DE LA FERTILIDAD

Ella vive con la Belleza, la Belleza que debe morir.

John Keats

*¿Quién nos explicará tu histeria fúnebre,
pobre mujer, producto de este siglo corrupto?
Se dice que tu beso confunde la voluntad
y transmite a los huesos una lenta caries.*

*Pero en tu cuerpo viril crece un amor poderoso.
Como un vino orgulloso, lleno de rojo prestigio,
su rico olor de sangre evoca el vértigo
y roe el cerebro más que un pico de buitre.*

*Por eso, vencido en la coquetería
de tu forma divina y tus negros instintos,
adoro en ti, niña de siniestros Destinos
El Horror fascinador y lo Extraño.*

Iwan Gilkin

*En el sueño fijamente erecta vive
la atroz mujer de las manos cortadas.
Y ante ella se enrojecen dos charcos
de sangre...*

Gabriele D'Annunzio

[IV]

PERSONAJE FEMENINO DE «BLANCO Y ROJO» COMO REVELACIÓN DEL HECHO ESTÉTICO

«Blanco y rojo» ante la crítica de finales del siglo XIX

El personaje femenino, en apariencia secundario y desdibujado del mundo narrativo, atesora en sí mismo una tradición que también se deposita en los contextos estéticos del entorno de Couto, que sin embargo no fueron tomados en cuenta por la crítica. A cambio, se recibió el cuento con sentencias que apuntaban en dirección de recepciones moralistas. En su momento, el mismo Muñoz Fernández lo califica proverbialmente: «'Blanco y rojo' como pieza literaria es notable, como concepto ético, despreciable» (2001: 115). El desencanto decoroso con que lo recibió parte de la sociedad lectora de finales del siglo XIX en México no termina allí, como el compilador comenta:

Esta narración fue la que provocó la crítica de Victoriano Salado Álvarez, quien tenía en 1897, treinta años de edad y ejercía como abogado. Cultivó la crítica literaria, la novela, la historia y la filología. Miembro de la Academia Mexicana de la Lengua, fue también diputado, senador, subsecretario de Relaciones Exteriores y diplomático. En el año de la publicación de *Asfódelos* aún no había publicado ningún libro, aunque sí diversos trabajos en periódicos de la época [...] Este fino y culto escritor formaba parte de los opositores del modernismo, alienados entre los conservadores a ultranza y dispuestos a no tolerar los exabruptos de la generación maldita (*idem*).

De esta manera, el proceso histórico del modernismo nos permite saber que ésta no sería la única intervención crítica de Salado Álvarez contra el modernismo.¹

¹ Para él estos poetas no eran sino simples imitadores de los europeos. Prefirió a «los novelistas y poetas que seguían fieles a la doctrina nacionalista, como Rafael Delgado, José López Portillo y Rojas, Federico Gamboa y Juan M. Delgado» (Martínez, 2008: 749). De entre los ataques más importantes de Salado Álvarez se recuerda la

En el caso especial de «Blanco y rojo», el argumento estaba destinado a herir las susceptibilidades burguesas o conservadoras, al mismo tiempo que se dedicaba al gusto estético de los mismos modernistas. Pasaría mucho tiempo para que esta narración fuera valorada más allá de una postura ética. Por ejemplo, Andreas Kurz en su artículo, «Algunas reflexiones en torno a Bernardo Couto Castillo y la narrativa mexicana modernista a finales del siglo XIX», afirma que «la esencia de *Asfódelos* –y quizá de toda la obra de Couto– se revela en Blanco y rojo» (2005: 136).

Ahora bien, con el propósito de dimensionar los alcances narrativos de este cuento, a partir de sus signos locales, se analizará el contenido de esta figura femenina, a fin de justificar su presencia en términos universales que superen una valoración moral, estéril y apresurada del cuento como tal. A cambio, se propone dar una justificación estética del tratamiento de este personaje y en consecuencia del manejo de la trama en el cuento. Para lograr este propósito se requiere partir del texto-base con la figura femenina expuesta para su análisis.

Ella, el nombre de la indeterminación

En atención directa al texto es posible argumentar, con previo análisis del protagonista masculino como evidencia, que el personaje femenino tarda en figurar en

carta que envió a Francisco M. Olaguíbel tras la publicación de *Oro y negro* (1897), misma que provocó una polémica: «en defensa del modernismo, le replicaron Amado Nervo y Jesús E. Valenzuela [...] Nervo le dijo: ‘...si la literatura mexicana [...] debiera responder a nuestro medio intelectual sería nula y anodina, ya que la intelectualidad media de México no está ni siquiera a la altura de Guillermo Prieto [...] Con palpable disgusto de la masa del país tenemos constitución liberal; con manifiesta repugnancia del pueblo y de las clases acomodadas establecimos la independencia de la Iglesia y del Estado, y laicizamos la enseñanza oficial...’» (citado por Martínez, 2008: 749). Bernardo Couto también participó en la defensa del modernismo con un artículo publicado el 9 de mayo de 1897 en *El Mundo* (Muñoz Fernández, 2001: 98). De este artículo titulado «Francisco M. Olaguíbel. *Oro y negro*» se destacan las líneas del penúltimo párrafo: «Y ahora, amigo Nervo, a quien cupo la honra de poner al frente de *Oro y negro* tan artístico Propileo, ¿estáis contento?, ¿se levanta la *gossérie*? 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 virgencitas 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*?» (Couto, 2001: 102).

el cuento y su primera visión es en apariencia desdibujada. De ella poco se sabe, y este oscurantismo provoca una cadena de dudas, al mismo tiempo que instala un puente de tensión narrativa con el lector, éste consiste en el misterio:

Un día, en un prado vi por primera vez a una mujer alta, algo delgada, de andar muy lánguido y con la palidez de una margarita. En sus ojos había algo de inmensamente dominante que envolvía y subyugaba. Procuré conocerla y trabar amistad con ella, lo que no me fue difícil. La traté, llegué a interesarme por ella como no me había interesado hasta entonces por mujer alguna. 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 (Couto, 2001: 178. Cursivas propias).

Si bien el Romanticismo influyó en el Modernismo,² aseveración comprobable en las cursivas de la cita anterior,³ también podría juzgarse esta primera presencia en función de las reminiscencias que llegan a Couto como influencia de Poe, Baudelaire y Villiers de L'Isle Adam.⁴ Pero existe, también, un revés en el manejo

² Se dice que el Modernismo reaccionó contra el Romanticismo, el Realismo y el Costumbrismo, pero también es cierto que los estilos literarios no conforman un dique que separa de manera radical los elementos que han de conformar determinados movimientos. El mismo carácter limítrofe hace aparecer elementos colindantes que habrán de separarse gradualmente. En este sentido, la influencia que el Romanticismo causó en este movimiento depende de una escala de rescate de elementos necesarios para el Modernismo como la voz del yo puesta en reflexión sobre sí misma, y en esta línea, como orden de consecuencia, el sentimiento de soledad e incompreensión ante el mundo, el aspecto de lo fantástico como justificación de la aparición de determinados símbolos, entre ellos la mujer cuya belleza radica en su faz enfermiza.

³ Ya que *Ella* encarna parte del canon de la mujer romántica, la pálida y la misteriosa.

⁴ El personaje femenino de palidez impresionante y de gran misterio se presenta por ejemplo en «Berenice» de Edgar Allan Poe: «Su demacración era excesiva; ni una sola huella de su ser primero se escondía en ninguna línea de aquel contorno. Era tan sólo una sombra de lo que había sido [...] Su frente era alta, muy pálida y extraordinariamente plácida; los cabellos, que en otro tiempo fueron de un color negro azabache, la recubrían en parte, cubriendo las hundidas sienes con numerosos rizos, ahora de un vivo dorado, y cuyo matiz fantástico desentonaba violentamente con la melancolía predominante en su rostro. Los ojos carecían de vida y brillo, y aparentemente de pupilas» (2000: 178). De la misma manera, dentro de la recopilación de los *Cuentos crueles* de Villiers De L'Isle Adam se encuentra uno titulado «La desconocida», de ella se dice lo siguiente mientras un joven la observa atónito en

del cuento: hay un trastoque de originalidad que se intentará comprobar a lo largo de esta segunda parte.

Por el momento, y volviendo a la cita anterior, se demuestra que el enigma que *Ella* representa es el único enfoque que el lector puede tener. Si bien se da una sucinta descripción de algunas características físicas, éstas se procuran en función de cualidades. Es decir, dentro del espectro de la estética de la mujer pálida o enfermiza que conlleva siempre a un misterio o terror que ella misma entraña. De este modo, el filtro o dosificación de información sólo revela lo importante en torno a las funciones del decir narrativo.

Por otra parte, la cita cobra importancia ya que es el momento donde aparece por primera vez el personaje femenino. *Ella* es el detonante del cambio de Alfonso Castro y el motor del argumento del cuento. Así, en un primer momento, resulta atrayente que de ella y lo que la rodea, se destaca la indeterminación. En primer lugar, no existe una limitación en cuanto a la fecha en que Alfonso Castro la conoció, sólo es «un día»; por su indefinición esto provoca un abismo temporal: puede colocarnos en cualquier punto del tiempo. Es claro que se presenta la fórmula de la narración breve equiparable, en un aspecto general, a decir *había una vez...* Con esto se destaca la acción enmarcada en ese indefinido espacio de tiempo, lo que es igual a decir que no importa cuándo, sino qué. Sin embargo, la importancia o nula consecuencia narrativa de la indeterminación temporal es un elemento que no debe cerrarse como juicio por el momento.

Por su parte, el espacio adquiere fuerza, ya que si bien está calificado por el antecedente de un determinante indefinido (*un*), sí se hace una delimitación a través de nombrar *un prado*. Este elemento revestirá importancia para las aseveraciones que después vendrán.

Otro elemento de cuidado es la denominación del personaje femenino con el nombre de *Ella*. Como se vio en el capítulo III, los nombres definen, delimitan un cúmulo de posibilidades, separan del resto, y en pocas palabras, permiten poseer y controlar. Por esto, todo lo que tiene un nombre está en el sentido del orden, de las normas, lo poseemos por medio del lenguaje que no es sino un discurrir en letanía de nombres. En este caso *Ella* es el nombre breve de cualquier posibilidad de la tercera persona en femenino y, por ello, es la indefinición por excelencia. Compruébese en esta cita:

el teatro: «Pálida, con una gardenia en sus cabellos oscuros, y completamente sola, apoyaba su mano, cuya forma revelaba un linaje ilustre, en la baranda del balcón. En la juntura del corpiño de su vestido de muaré negro, velado con encajes, una piedra enferma, un admirable ópalo, sin duda a imagen de su alma, resplandecía en un engaste de oro. Con aire solitario, indiferente a toda la sala, ella parecía olvidarse de sí misma bajo el invencible encanto de esa música» (2007: 129-130).

La nacionalidad de mi original amiga me era perfectamente desconocida; y a pesar de mis hábiles preguntas, nunca logré averiguarla; esquivaba la respuesta y yo me aventuraba en suposiciones. 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, evidentemente no lo era; para ser nacida en la República, imperio del arte contemporáneo, le faltaba el sello que difiere a la francesa, que la hace enteramente personal, imposible de ocultarse; para lo alemán le faltaban los ademanes pesados, ligeramente bruscos, las sonrisas exclusivas, la expresión de habla y de sonrisa que caracteriza a las rubias hijas del Rhin. Yo no sabía, pues, qué pensar: ¿Italiana?, tampoco lo era, le faltaba vivacidad, fuego en los ojos y en los movimientos, expresión y calor en la voz, las austriacas son una mezcla de alemanas y francesas, poco graciosas para ser parisienses, demasiado delicadas para ser berlinesas o hanoverianas o hamburguesas, siendo la mujer alemana la misma en todas partes. No pudiendo sacar nada en claro, me conformé y permanecí en mi ignorancia (Couto: 2005:178).

La indefinición como un factor focalizado, por lo tanto destacado, se hace «tangible» cuando el personaje masculino revela que su misterio es lo que lo atrae hacia ella. La ocultación como tal es una de las fuerzas de atracción hacia la narrativa de Poe, una característica de correlación estilística en conjunción con la epifanía del desenlace. Se establece, así, una reciprocidad entre el argumento planeado, el principio de interés y la resolución (véase capítulo III).

Sólo cuando no perdemos de vista el desenlace, podemos dar al argumento la semblanza indispensable de consecuencia o causalidad, haciendo que los incidentes, y especialmente el tono, contribuyan en todo momento al desarrollo de la intención (*ibid.*: 10).

Así pues, el desarrollo de la intención en Couto se establece desde la focalización primera al personaje femenino, en apariencia desdibujada: la relación del misterio y la epifanía colocada en ella desatará el asesinato-arte; ella será la mujer-materia que se transformará para obtener lo que no está en ella viva, sino en esta esencia que parece destilar:

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 fluyó tiñendo las ropas que torpemente le arrancaba y por completo la extendí desnuda en el diván. La sangre brotaba por palpitations, co-

rría en hilos bañando la mano, goteando de los cinco dedos, como de cinco heridas, rápida, negruzca. 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 huida del rojo. Abrió los ojos, por su cuerpo pasó una convulsión; me miró, algo atravesó como una luz que se extingue y las palpitations de la sangre terminaron (*ibid.*: 181).

Ésta es la escena de mayor peso al cuento, la depositaria de las críticas con dejos de moralidad. Aquí se concentra la energía total que da fuerza a la significación y resignificación narrativa. Por lo anterior, analizaré esta imagen desde distintos ángulos. El primero será por la vía de la influencia plástica, de donde se derivarán otros.

Modificación del espacio por consecuencia de la revelación estética

En lo que refiere a este primer ángulo es necesario decir que en su construcción descriptiva la intención pictórica se produce desde la modificación de la imagen primera del espacio para lograr un «telón», una puesta en escena distinta. La primera imagen susceptible a la modificación se establece bajo las siguientes circunstancias y características:

Un día, después que la música de Wagner hubo caído severa, sugestiva y torturante sobre nosotros, fatigada, lánguida como nunca, se extendió sobre un diván. Sus brazos pálidos, con palidez de luna, llevaban atados unos largos lazos rojos que después de envolver el puño, caían como dos anchos hilos de sangre (*ibid.*: 180).

En primer lugar, la música será un detonante de la revelación estética.⁵ Ya en el capítulo I se abordó el impacto que la filosofía pesimista de Schope-

⁵ No se trata del único cuento donde Couto utiliza el recurso de la música como umbral de la experiencia estética. En «¿Asesino?», incluido también en *Asfódelos*, se narra la llegada de un vagabundo llamado Silvestre Abad a un pueblo. El personaje, cuya configuración vagabunda nos dice mucho de la esencia maldita, narra acerca de las carencias de su vida y nos hace saber que éstas han sido de todo orden. Ese día, tras vagar por un bosque, llega al pueblo que lo conduce a una calle vacía, alumbrada tan sólo por un farol. De una de las casas sale el sonido de un piano, mismo que corresponde al origen del encuentro estético. De la casa sale una niña y Silvestre Abad queda del todo perplejo ante la suavidad y blancura de su piel. Entonces, la toma por el cuello y en su fascinación la estrangula. (Confróntese con el cuento y para mayor información

nhauer te dría sobre la obra de autores como Nietzsche, Wagner, Baudelaire y el propio Couto (véase capítulo III). En este sentido, la marcada referencia a la música de Wagner como preludeo a la revelación estética no es un mero recurso desprovisto de significado. Es casi forzoso para la justificación del argumento que exista esta obertura para la configuración total del acto que se expone como ritual (ya se justificará más adelante este último término).

En segundo plano, respecto de la cita, se sabe que después de la larga introducción a la hastiada vida del personaje masculino y su falta de apego al mundo, se presenta la imagen primera que lo transformará; en este sentido *Ella* es un puente para la realización de Alfonso Castro. Ahora tendrá el ideal de su vida bajo su poder y se entregará a él, a pesar de todo, como nunca antes a ninguna cosa o persona. Es la imagen semillero que se instala como suceso accidental en el devenir narrativo; ésta funciona como referente de lo real en el universo ficticio.

En una segunda dimensión de la cita anterior puede apreciarse que en sí misma la estampa resulta pictórica. Hay una clara referencia a la intención del pintor: primero busca el lugar adecuado, normalmente un espacio aislado, íntimo; coloca a su modelo desnuda, recostada en un diván para después comenzar a fijarla en el lienzo a través de su mirada. La historia de la plástica registra con abundancia esta imagen.⁶ En este caso la «visión ideal», que no «real», del personaje masculino, es la que repara en el peso de la forma y de la plástica. Todo transcurre, en el universo narrativo, como una imagen aparentemente espontánea. En realidad, es la puerta de la experiencia estética que funge como el detonante para la verdadera *puesta en escena*, para la creación. Gabriela Goldstein lo define así:

La experiencia estética es un tipo de experiencia que se *revela* al sujeto, podríamos decir involuntariamente. Sucede. Acontece. Y como tal acontecimiento, implica un encuentro, en principio y esencialmente, con lo bello (2005: 15).

sobre el mismo consulte Velázquez Alvarado [2007], un estudio sobre el mismo). Ante esta descripción el lector se preguntará: ¿por qué dudar del asesinato de este hombre?, ya que el título del cuento lanza, más que una aseveración, una duda. Pues bien, la duda es un recurso del narrador para justificar el crimen por una experiencia estética. Elemento que puede tomarse como influencia, o como punto de contacto del ideal de belleza decadentista, con *La balada del barbero* de Aubrey Beardsley, en donde se expone: «la imagen delicada de una princesa de trece años, a quien el barbero Carruosel, excitado por su frescura adolescente, le corta la garganta con el vidrio roto de un frasco de colonia» (citado en Bornay, 2008: 151) (véase imagen 5).

⁶ Algunos ejemplos destacados son: *La Venus de Urbino* (1538) de Tiziano; *Venus en el espejo* (1650) de Velázquez, y *Venus durmiendo* (1508) de Giorgione (véanse imágenes 6, 7, y 8).

En términos narrativos es la justificación de lo que después vendrá, pues el personaje es expuesto a esta experiencia-anclaje generadora de la escena fundamental. Parte de lo que se pudiera considerar como acontecer estético; es decir, lo bello ante los ojos de este personaje se ha definido en términos de una estética maldita. Incluso pueden vislumbrarse las características dadas del personaje femenino, que por su efecto focalizador son tomadas como cualidades del ideal de belleza que pudiera perseguir un poeta maldito. Pero una definición más ligada a la estética de este universo narrativo sólo se podrá consolidar hasta tener reunidas todas las piezas del análisis.

Por ahora es posible asegurar que la acción de la experiencia estética está dada a partir de lo que podríamos definir como lo involuntario: sucede por obra del devenir, del cauce de la vida y sus acciones. Mientras tanto, en el cuento sucede como parte del *argumento planeado*. Sin embargo, no debe perderse de vista la intervención de la música como elemento «sensibilizador» en la medida en que «reproduce todas las agitaciones de nuestro ser, pero sin la realidad y lejos de sus tormentos» (Schopenhauer, 2009: 269). Se presenta entonces la revelación:

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 sus ojos, y la idea de mi crimen nació (Couto, 2001: 180).

La imagen como tal se desdobra; existe una atracción hacia la primera, la «real», de la que surge la revelación, pero ésta en sí misma no terminará con su sed. Podría tomarse como el ansia poética que el artista no alivia hasta ver «construido» lo ideal que sólo existe en su mente. Es la traducción de la revelación a imágenes o a palabras, de allí viene la *puesta en escena* del ideal. Gabriela Goldstein afirma que la experiencia estética funciona como:

[...] una verdad transgresiva, un acontecer deslumbrante, convoca a un lugar intermedio, entre separación y fusión, entre sueño y fantasía [por ello es] una suerte de «hechizo envolvente», sueño evocado y contenido que, en un ir y venir, encuentra su forma simbólica (2005:51).

Por ello, el ideal concebido en el primer acercamiento «accidental» habrá de insistirse dentro de la mente del personaje antes de exponerlo, o mejor dicho, antes de traducirlo al hecho principal. Tal como un criminal premedita su plan antes de cometer el crimen y se regocija en la idea; hay placer en la premeditación, pues ésta supone un paso más a la creación y la recreación:

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 oscuridad, 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. Con la idea fija ya de realizar mi deseo, la inicié en los goces del éter (Couto, 2001:180).

Se ratifica lo ideal y éste se insiste, a su vez, en su traducción pictórica. En este momento es necesario recalcar que si bien se trata de una pieza literaria, los recursos que se utilizan como apoyo para tratar o revelar a la figura femenina son de indudable referencia plástica. En el siguiente capítulo se evidenciará de manera más profunda.

Una segunda aclaración se refiere a la *puesta en escena*, ésta será el espacio modificado del mundo narrativo. Como se establecía, existe un primer espacio donde los hechos en su totalidad revelan un ideal sublimado en la experiencia estética del observador. Por lo tanto, el espacio donde el hecho de lo ideal se traduce es un área transformada. Para considerarla como tal, requiere que los elementos de lo ideal, en la concepción del artista, estén presentes: el diván y la mujer desnuda desangrándose. No podemos hablar del mismo espacio: el primero es el «espontáneo»,⁷ el que acontece; el segundo es el revestido de una intención distinta, es la *puesta en escena* que nos llevará a plasmar el ideal.

El primer espacio es el disparador de la acción principal y como lugar dado, por la entidad narrativa, existe una finalidad de acuerdo con la postura estética que conlleva al desarrollo de la intención. En este mismo espacio existe otro que se desdobra en el objetivo «ideal» que el personaje perseguirá. Dicho de otra forma, uno es el que acontece en el acuerdo tácito del decir narrativo y el otro es el modificado a partir de la revelación de la imagen primera. Así, las transformaciones son explícitas porque se busca que a partir de ellas algo más nazca para decirnos o provocarnos algo. Es ahí cuando se alteran los existentes de la realidad, en este caso ficticia, para darles vocablos propios que nos hablarán incluso más allá de la intención narrativa.

Por otra parte, el tratamiento de *puesta en escena* no es tomado en cuenta desde la terminología teatral. Si bien hay una intención de transformar el espacio no es con

⁷ Si bien se trata de una obra narrativa, premeditada en su totalidad, la configuración de la primera imagen tiene el propósito, dentro de sus *principios de interés*, de ser espontánea.

el fin de desarrollar un drama. El espacio como tal se transforma únicamente para revelar una expresión a través de una imagen que, como ya se dijo, se desdobra en favor de la creación del ideal. En la misma línea, sí hay una mirada que reviste y re-significa el área para lograr otra realidad en el mismo sitio, pero de esto se hablará más tarde. Antes de acercarnos a estos tópicos se justificará el manejo de las intenciones plásticas en Couto.

LA FEMME FATALE, SÍMBOLO PLÁSTICO
Y DECADENTISTA EN BERNARDO COUTO

La plástica en la literatura de Couto

Los modernistas, poetas y narradores buscaban la belleza literaria en fusión con las imágenes. Así, la adjetivación rica de color contrastado y la sinestesia fueron recursos que lograron ese afán particular.¹ Podría decirse que a los modernistas y a los decadentistas, narradores en este caso, les importaba el qué, pero como un asunto que va más allá de sí mismo. Se trata del qué manejado como puerta-abismo para colocar al lector en situaciones sorprendentes. En la mayoría de los casos este es un asunto que tiene que ver con la epifanía unida a la brevedad, elementos que se depositan en la época como influencia directa de la ya mencionada *Filosofía de la composición* de Edgar Allan Poe. No obstante, no por esto el cómo se dejaba de lado, por el contrario, el valor por la forma, heredada de los parnasianos y relegada por los románticos, toma conciencia en su decir plástico. Incluso hay quien afirma que en la narración modernista «el elemento anecdótico se reduce y disminuye por una mayor atención y concentración de los aspectos de la forma» (Díaz Ruiz, 2006: xxii).

En el caso de Couto se apunta hacia la primera perspectiva, hacia el qué, que cuestiona y pone en duda al lector, pero sobre todo es el qué unido al cómo, fusionados para sorprender o escandalizar. Efecto provocado por la crudeza de los temas y por la epifanía de sus cuentos, pero sin olvidar la forma pretendida. Esto se verá más adelante en algunos fragmentos de la obra de Couto.

¹ Un breve ejemplo de la narrativa de Tablada dice algo al respecto de la plástica literaria en el Modernismo. La cita se extrae de «En otro mundo»: «En los anaquelos del armario del fondo, abillantando de barniz caoba, descansaban las filas de botellas luminosas y multicolores, blasonadas unas con caprichos heráldicos, exornadas con los lambrequines de un casco guerrero, cruzadas con la cruz roja de un templario, consteladas con estrellas de oro, ostentando leones flamantes o torres almenadas» (2006: 201).

Hasta el momento se ha hecho hincapié en la revelación por medio de la sublimación de una imagen en los procesos de exposición de lo ideal y en la *puesta en escena* desde la referencia de «Blanco y rojo». Pero esto, por sí solo, no basta para justificar, dentro y fuera del texto, los alcances estéticos de la acción principal. Antes debe decirse que dentro de una obra literaria, y en una obra de arte en general, los mecanismos de elección de símbolos no son, en ningún momento, huérfanos de significados internos e incluso inconscientes. Esto es una constante, y de ello depende el «mostrar» la sinfonía, que no-asesinato, al lector. Pero esto no quedará del todo justificado, es preciso ir más a fondo.

De acuerdo con las influencias más cercanas a Bernardo Couto Castillo, existen diversos testimonios que apuntan hacia su notable gusto por las artes plásticas, en especial la pintura. Sin duda no se trata de un agrado eventual, sino que viene desde sus influjos más cercanos al ser su abuelo, José Bernardo Couto Pérez, autor de *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, texto que revisará hasta días antes de su muerte. Aunque Bernardo Couto no lo conoció fue un elemento latente de cultura en su familia. Como figura pública su abuelo se destacó como: «...ministro de Justicia, senador, miembro de la Academia de la Lengua y presidente de la Academia de San Carlos» (Muñoz Fernández, 2001:12). Rubén Campos, al hablar de Couto nieto presenta su primera referencia así: «Herederero de nombre ilustre en los anales de la cultura mexicana, pues su abuelo había sido fundador de la escuela de Bellas Artes y un impulsor tenaz del gusto artístico» (Campos, 1996: 201).

Además de ser beneficiario del nombre y la trayectoria de su ancestro, Couto gozó de una posición económica adecuada para tener el tiempo y la posibilidad de desarrollar sus intereses: «Bernardo disfrutaba la vida cómoda de la sociedad porfirista, estudiante sin mayores obligaciones, rodeado de libros que satisfacían su heredada curiosidad artística» (Muñoz Fernández, 2001: 16). Su desenfadada posición económica lo llevó a cumplir el sueño de todos sus contemporáneos, vivir en París. Así, en 1894 Bernardo realizó un viaje por Europa, donde agudizó su gusto por las artes. Rubén Campos comenta sobre el viaje de Couto y su estilo de vida:

Estudió en el Colegio de Francia no se sabe qué, para desertar a los quince años de edad en plena vida bohemia, la que él quería vivir, la que había leído en Murger y en Musset y que ahora le tocaba gozar en Montmartre con Mimí Pinsón, y su pipa en la boca todavía sin bozo... (¡Pasarán otra y otra generaciones, y la ilusión de los adolescentes latinoamericanos seguirá siendo ir a vivir en París, en Montmartre, con la montmartroise Mimí Pinsón (1996: 68).

Las exuberantes vivencias de esta generación, junto con las experiencias parisinas, o europeas en general, de aquellos que tuvieron la oportunidad de probar por sí mismos lo que el viejo continente ofrecía a su apetito estético, se reprodujeron

después en las memorias de autores del mismo periodo. De esta forma, sabemos de algunos puntos clave en el viaje de Couto; por ejemplo, Ciro Ceballos explica:

...había curioseado entre las mesas del café Francisco I, y había estado inmerso en aquel ambiente de museos, nuevas ediciones, teatro, desvanes de pintores, consumo de ajeno, y el mundo de los paraísos artificiales que narrara Baudelaire más de un cuarto de siglo antes (citado en Muñoz Fernández, 2001: 68)

A través de las palabras de Ciro Ceballos puede advertirse que el interés artístico del joven decadentista se fortaleció en términos generales. Pero, sobre todo, se robusteció en el terreno de la plástica y las letras, José Juan Tablada lo reafirma en *La feria de la vida*:

Pasmaba oír a Bernardo Couto, a los 18 años, hablar de arte y de literatura con rara solidez de criterio, de los museos que había visitado y de los libros que había leído abundando en puntos de vista lúcidos y originales, en comentarios inéditos, en ideas derivadas, con una memoria que le permitía enumerar una por una, todas las pinturas que encerraba el «Salón Cuadrado» del Louvre (1991: 142).

Sin duda, el viaje de Couto por Europa fue un eslabón imprescindible en su obra y su manera de vida posterior. Así, Ángel Muñoz Fernández expresa la importancia que este viaje tuvo para la integración de Couto en la vida cultural del México modernista:

Fue un recorrido que le aportó grandes frutos culturales y que transformó su personalidad. En aquellos dos años de viaje, Bernardo Couto dejó de ser Coutito para integrarse al grupo bohemio mexicano como un par (2001: 69).

Queda claro, entonces, el influjo que Couto tuvo de primera mano del arte europeo, con especial impacto en la pintura. A continuación mostraré elementos plásticos en la narrativa de Couto, en dos cuentos como ejemplo, a fin de justificar los temas venideros.

Dos cuentos de Couto con influencia plástica: la escritura de la fantasía imperial

El bagaje cultural de Couto, tanto el heredado como el cultivado por él mismo, echó raíces en su obra para forjar sellos inconfundibles en su decadentista narrativa, como son los elementos de la plástica en sus relatos. Este aspecto toma mayor relieve con el predominio modernista por la forma más que por la anécdota, como

ya lo citaba líneas arriba en la pluma de Ignacio Díaz Ruiz. Un ejemplo de estos recursos pictóricos se muestra de manera palpable en un cuento anterior a *Asfódelos*, publicado en la *Revista Azul* el 31 de mayo de 1896 (*ibid.*: 87). El título lo dice todo, «Un retrato». He aquí un fragmento con el fin de destacar el afán pictórico en la obra del joven cuentista:

Las más gratas sensaciones de melancolía que he podido experimentar fueron siempre en un pequeño museo alemán [...] Al llegar al fondo de una galería, que por ser más moderna que las otras visitaba raramente, me detuve asombrado ante un retrato [...] Sí, los ojos grandes, rasgados, a los que daba sombra abundante ceja, y teniendo una expresión, al mismo tiempo de ternura y de malicia, esos ojos que parecían clavarse sobre mí, yo los había visto brillar más de una vez; la frente ancha, arqueada, sobre la cual se levantaba una ligera masa de cabellos empolvados, elevándose en elegantes rizos, para irse desvaneciendo, [hasta] tomar sin duda, a causa del tiempo, tintes cenizos y perderse por fin en el fondo de la tela... (Couto, 2001: 87-90,91).

Sobre este cuento Muñoz Fernández comenta: «La influencia que en él tuvieron los museos es evidente» (2001: 93). Se funda, además, una estética de lo ideal basada en una nostalgia ajena: tristeza por lo que ya no es. Esto tiene relación con el hastío de los poetas malditos que se traduce en enfado por lo que sí es, por lo que está y acontece en manos de la burguesía estéril. El refugio para estos poetas se encuentra en los museos que hablan, a través de sus obras, de los ideales pasados. Desde esta perspectiva se establece una conexión con la experiencia estética, buscada y premeditada de Couto, y llevada a los terrenos narrativos.

Se expone, asimismo, el ideal plástico de manera más directa, o más trasparente, que en «Blanco y rojo», pues hay un acercamiento no velado con la esencia de lo bello. La explicación reside en que los museos constituyen, en cierta forma, una puesta en escena donde el espectador busca un contacto, no con lo que acontece en una perspectiva real, sino con la materia modificada por el artista; el asistente pretende esos vocablos nuevos que dirán a partir de su contacto con lo modificado y su acontecer receptivo.

En general debe destacarse, de la cita anterior, la fuerza del campo semántico hacia la pintura, no obstante la economía verbal de sus relatos. Así, en este caso el rigor de la narración se encuentra en plasmar impresiones por la forma misma de la estructura, y no tanto en contar un qué; un asunto que sin embargo, no deja de tener peso.

Otro caso similar en uno de los cuentos anteriores a *Asfódelos* cuenta, también con un toque descriptivo que se esmera como si la pluma fuese un pincel sobre el lienzo. El ejemplo se extrae de «Cleopatra», publicado en la *Revista Azul* el 27 de septiembre de 1896 (*idem*):

Sus cabellos, abundantes y negros como el dolor humano, se levantaban erguidos, pesados, cubriéndola de gigantesco casco de obsidiana. Su nariz romana, sensual [...] Sus labios tenían el pliegue tiránico [...] Las líneas, ligeramente curvas de su talle, se iban cerrando al descender como los pétalos de un lirio. Sus piernas largas, musculosas... sus brazos fuertes contrastaban con lo delicado de su mano (Couto, 2001: 94).

La narración se despliega en menos de dos cuartillas en las que sólo habita un personaje femenino, Cleopatra. Nunca escuchamos su voz; el narrador la presenta y después vigilia atento sus movimientos, incluso sus pensamientos reflejados en la corporalidad. Para su introducción y descripción Couto echa mano de recursos propios de la pintura. En este sentido, hay una fragmentación del rostro y el cuerpo de Cleopatra, cuyos adjetivos en cadena revelan los signos en fusión de una fiera o una guerrera. Entre las revelaciones de Cleopatra –en el nivel introspectivo– el narrador hace saber el descontento de ella al desear algo de manera irresistible sin saber definir exactamente qué es; nada a su alrededor la satisface, pues todo es minúsculo y mezquino, ella quisiera luchar con peñascos etéreos o batirse con tempestades nocturnas. En su hastío se alude a sus múltiples amantes, todos destinados al descanso de la tumba.

Para dar fin a su fastidio, Cleopatra decide domar fieras y entonces comienza a vivir y a luchar con ellas. Por completo desnuda, las mira y las provoca, disfruta verlas pelear y arrancarse las carnes mutuamente. Cuando ya sólo queda un león decide luchar con él: la descripción es contrastante entre la piel blanca de Cleopatra y la sangre que le brota de las heridas, es tanta que se refiere un estanque donde el león bebe. Ella muere estrechando la cabeza de su combatiente.

Tras esta escena fantástica y exacerbada es posible apuntar que Couto busca una representación majestuosa,² ya que si se observa con detenimiento, el cuento

² Salvador Díaz Mirón también se hace testigo de la majestuosidad de Cleopatra en el poema que lleva el mismo nombre fechado en 1900: «La vi tendida de espaldas / sobre púrpura revuelta. / Estaba toda desnuda / aspirando humo de esencias / en largo tubo, escarchado / de diamantes y de perlas. // Sobre la siniestra mano / apoyada la cabeza, / y como un ojo de tigre / un ópalo daba en ella / vislumbres de sangre y fuego / al oro de su ancha trenza. // Tenía un pie sobre el otro / y los dos como azucenas, / y cerca de los tobillos / argollas de finas piedras; / y en el vientre un denso triángulo / de rizada y rubia seda. // En un brazo se torcía / como cinta de centellas / un áspid de filigrana / salpicado de turquesas, / con dos carbunclos por ojos / y un dardo de oro por lengua. // A menudo suspiraba; / y sus altos pechos eran / cual blanca leche cuajada / dentro de dos copas griegas, / y en alabastro vertida, / sólida ya pero aún trémula. // ¡Oh! Yo hubiera dado entonces / todos mis

pareciera recortado al capricho de ver a Cleopatra luchar desnuda contra las fieras; no hay mayor trama ni desarrollo del personaje más allá del hecho de mostrar, tal cual si se tradujera un tríptico plástico a la literatura.

Así, pues, en ambas narraciones no es la anécdota lo que ha de sorprender al lector, se trata de los medios para expresarlo; los dos cuentos dicen, en un sentido conceptual, más que cuentan, en el sentido narrativo. No obstante, el qué no pierde importancia, pues en uno y otro los tópicos mantienen relación con los intereses decadentistas.

Por ejemplo, el primero acude a la temática del hombre solitario y de gustos refinados que encuentra refugio en los museos antiguos y, sobre todo, en la estampa de una mujer que no pertenece al mundo. El segundo, en tanto, toca la figura de Cleopatra en medio del hastío, imagen bastante recurrente en los simbolistas, los poetas malditos, los modernistas y los decadentistas. Para explicar este fenómeno, Gautier alude la razón de los escritores y pintores de la fuga hacia personajes lejanos, majestuosos y perturbadores:

Nuestro mundo es muy pequeño comparado con el mundo antiguo, nuestras fiestas son mezquinas al lado de la tremenda suntuosidad de los patricios romanos y de los príncipes asiáticos [...] Con nuestras costumbres miserables, apenas podemos concebir esas existencias desmesuradas que llevaban a cabo todo lo que la imaginación puede inventar de más audaz, extraño y monstruoso, más allá de lo posible. Hoy, privado del espectáculo deslumbrante de la voluntad todopoderosa, de la elevada contemplación del alma humana cuyos menores deseos se traducen en acciones inauditas, en inmensidades de granito y de bronce, el mundo se aburre perdido y desesperado; el hombre ya no se ve representado en su fantasía imperial (citado por Praz, 1999: 376-377).

Esta fantasía imperial habrá de tener eco en la obra de Bernardo Couto, sobre todo en «Blanco y rojo». Por el momento, este ensueño se ciñe al deseo de elaborar estas formas imperiosas en sus relatos de manera muy visual. En esta misma línea, el hilo descriptivo que entraña a la mujer descrita, como impresión de la obra plástica, se insiste en su narrativa y comienza a ilustrarse una fuerte constante, ya delimitada en la estilística maldita: la mujer definida como si fuera la modelo plasmada por su pintor. Si se aprecia detenidamente no se trata de una mujer común, es la *femme fatale*, la que atrae como un animal de inenarrable belleza pero que al acercarse a ella lanza el veneno mortal; hay símbolos que se entrañan detrás de esta figura y que vendrán a depositarse como un germen explosivo en el personaje

lauros de Atenas / por entrar en esa alcoba / coronado de violetas, / dejando ante los eunucos / mis coturnos a la puerta» (1999: 41-42).

femenino de «Blanco y rojo». Pero antes de hablar de eso es necesario destacar las influencias plásticas de la época y las que Couto recibió por vía directa, tanto por su estancia en Europa como por su conocimiento en las artes.

Bernardo Couto y Julio Ruelas bajo la influencia de la estética maldita

Julio Ruelas, al igual que Bernardo Couto, viajó a Europa con el afán de empaparse de manera directa de las tendencias que entonces estaban en boga. Su primer viaje fue exitoso y obtuvo gran influencia de la plástica modernista; Ruelas no sólo fue aceptado sino halagado por el maestro en técnica de aguafuerte Cazin.³ Campos comenta que: «decidió ir a estudiar el arte de aguafuerte en París, donde encontró un acuafortista famoso que comprendió el valer de Ruelas y le enseñó su arte...» (1996: 212). Marisela Rodríguez ahonda al respecto de sus viajes:

En 1891 viajó a Alemania a estudiar en la Escuela de Arte de la Universidad de Karlsruhe en Baden, donde encontró a los románticos alemanes y recibió profunda influencia de la obra del artista suizo-alemán Arnold Böcklin (1827-1901) [fue en] 1904 cuando salió nuevamente hacia Europa pensionado por Justo Sierra para nunca volver (1996: 12).

Tanto Ruelas como Couto fueron a Europa en busca de la semilla decadentista del arte, donde consolidaron sus talentos para regresar a difundirlos en México.⁴ Tanto así que representan en la plástica como en la literatura, referencias ineludibles del decadentismo mexicano.⁵ No sólo participaron en la misma época y

³ Marisela Rodríguez cita la anécdota contada por Jesús E. Luján en *La Revista Moderna* en 1906: «Cuando Julio Ruelas se presentó en París al gran maestro Cazin, manifestándole que era un extranjero que quería cerca de él aprender a dibujar, el maestro manifestó que no recibía a su lado aprendices de dibujo, pero que sin embargo volviera con algunos ensayos suyos, y al ver la obra de nuestro artista, exclamó: ¡Cómo quiere usted aprender a dibujar! Es usted un gran maestro. Y tomó por Ruelas tal afición, que lo hizo su predilecto; bajo su dirección cultiva el aguafuerte» (1997: 13).

⁴ Cabe recordar que ambos fueron participantes activos de la *Revista Moderna*.

⁵ Ignacio Díaz Ruiz afirma que Couto: «conforma con toda evidencia un ejemplo del más acabado decadentismo local» (2006: 273). A su vez, Ruiz alude a Allen W. Phillips quien declara que: «Couto Castillo tiene clara conciencia de la crisis del espíritu contemporáneo y las fuerzas que pesaron sobre el intelectual de la época» (2006: 273). Por su parte, Andreas Kurz señala que Couto es el autor «más radical y consecuente de la narrativa modernista-decadentista en México» (2005: 133).

en los mismos paraísos artificiales que Baudelaire abriera,⁶ sino que revelaron el hastío a través de sus obras: uno en el trazo del dibujo y otro en el refugio de las letras. Sin duda el parentesco del ideal estético podría definirse como que Ruelas es la traducción plástica de Couto, y viceversa. De hecho, la participación pictórica de Ruelas en la *Revista Moderna* se avocó a ilustrar la obra de los narradores y poetas, por lo que hay en su obra una clara influencia literaria.⁷ En fin, los tópicos de ambos decadentistas parecen venir de las mismas angustias plasmadas en la estética maldita. A este respecto, Amado Nervo comentó en 1903 en la *Revista Moderna* acerca de la obra de Ruelas:

La inspiración de Ruelas complácese en la sombra de la angustia, en el tormento. Es dantesca por excelencia. Viene del infierno [...] Nadie como él ha sabido traducir el dolor, un dolor que eriza los cabellos, que hace pensar en un mundo fantasmagórico de suplicios [...] Las creaciones atormentadas de Ruelas se retuercen sin esperanza en limbos tétricos (citado en Rodríguez, 1996: 21-22).

Rafael López, el último poeta de la *Revista Moderna*, a juicio de Alfonso Reyes, dedicó un poema al ilustrador de dicha revista, bajo el título de «Ruelas». Este poema fue publicado en su primer libro, *Con los ojos abiertos*, y es de notar la selección de este poema por José Emilio Pacheco para su *Antología del modernismo (1884-1921)*. Baste con recordar los tres primeros tercetos para resaltar la visión de Ruelas por sus contemporáneos:

⁶ Los contemporáneos de ambos artistas refieren la similitud de sus vidas bohemias. Como se ha dicho, por esta causa murió Couto a los 21 años y Ruelas a los 36. Tablada se refiere a ellos como «seductores peligrosos que se habían contagiado demasiado de la vida bohemia» (citado por Kurz, 2005: 134). Más tarde, Tablada, a quien podríamos llamar el «segundo Tablada» después de su separación de los excesos decadentistas, agrega: «mis compañeros de bohemia, Julio Ruelas y Bernardo Couto [...] ¡Pobres amigos míos! Una idea equivocada sobre la interacción de nuestros órganos los hizo desdeñar la fortaleza del cuerpo considerándola adversa al ejercicio intelectual y quizás eso influyó en sus tempranas muertes» (1991: 102).

⁷ «Si bien Ruelas se desarrolló en un ambiente literario, nunca escribió sobre sí mismo ni acerca de la temática expresada en sus obras, de tal manera que, para explicar la elección plástica de este pintor, habrá de efectuarse un estudio histórico de la época y de las ideas propias de los grupos literarios y pictóricos» (Rodríguez, 1997: 14).

El diablo, tu divino maestro de dibujo,
en tus sueños proclama la virtud de tu influjo
y mandrágoras cortas con tus manos de brujo.
Y como gran artífice de belleza y gran mago,
los cabellos de Ofelia desparrama en tu lago.
Y en tu claro de luna crucifica a un endriago.

Y aunque un fauno lascivo se encorva en tu cimera,
imitas a Jerónimo: tu querida primavera
y tu querida última será una calavera (López, 1999: 282).

No es extraño encontrar entonces en la citada antología de Pacheco otro poema cuya dedicatoria se inscribe para Bernardo Couto Castillo, en este caso el autor es Amado Nervo con el texto «Oremus», de su obra *Místicas*. Esta exaltación termina así:

Oremos por las células donde brotan
Ideas-resplandores, y que se agotan
Prodigando su savia: no las burlemos.
¿Qué fuera de nosotros sin su energía?
¡Oremos por el siglo, por su agonía,
del Suicidio en las negras fauces!
¡Oremos! (Nervo, 1999: 166).

Sobre la obra de Couto y respecto de su forma de vida, Muñoz Fernández apunta: «El hastío, la depresión, la abulia y el ocio fueron sus características en los últimos años, mismos, sin embargo, en los que produjo lo mejor de su obra» (2001: 239).

Campos, a su vez, comenta:

Su hastío de intelectual quedará consignado a fuego en su preciosa prosa «¿Mujer, qué de común entre tú y yo?», y tal revelación nos hacía pensar en que Couto había vivido ya su vida y pasaba desencantado como una sombra a pesar de su cabellera florida y de sus veinte años (citado por Kurz, 2005: 134).

Sin embargo, son las letras mismas las que lo definen en su vida y en su narrativa. Ocurre que en Couto el afán estético abarca no sólo su obra sino su existencia, como si su vida tuviera que ser firmada con el mismo sello de la desdicha. En este caso, los linderos de la ficción y lo real se identifican por lo escrito, pero el ideal estético se asume en ambos polos. Por ello, el carácter mismo de sus personajes refleja y transmite, también, el «gen» principal con que se erige toda

su obra. Así, por ejemplo, Alfonso Castro se autodefine dentro del paradigma decadentista.

Insistencia de la muerte en Ruelas y Couto

De la comparación entre la obra de corte decadentista de Ruelas y Couto se encuentra en común la muerte como elemento medular. Así, uno de los cuentos de *Asfódelos* titulado «¿Por qué?», es una carta dirigida a un amigo de infancia que revela las razones por las que el autor se quitará la vida cuando haya terminado dicha misiva.

El motivo de este relato está plagado de fastidio, es un ejemplo calve para visualizar la composición misma del desdichado moderno. He aquí algunas palabras extraídas de la narración que comprueban lo anterior:

¿Conoces tú algo más estéril, más inútil, más vacío y más mezquino que esos días siempre igualmente fastidiosos y a los que, a pesar de todo y a pesar de nosotros mismos, nos apegamos como al más delicioso y durable de los sueños? [...] Nunca hallé objeto a la vida, y a fe mía que no fue por haber dejado de buscárselo. Por más que meditaba, por más que trataba de convencerme y de suponerme fuerzas y méritos que soy perfectamente incapaz de tener, siempre encontré que todo, por muy grande que sea cuanto un hombre puede ejecutar, no es sino infinitamente pequeño, sin objeto y sin duración. Hecho a la idea de que para nada verdadero servía a los otros, pensé en mí mismo, en la manera de pasar menos mal los días que estaba destinado a contar; busqué en los placeres intelectuales y sólo encontré vacilación, angustias y torturas [...] los viajes me produjeron la impresión de la imbecilidad humana vista en diversos climas (2001: 195-196).

La dinámica de este cuento es semejante a «Blanco y rojo» por el mecanismo de la carta como elemento revelador de las razones de ambos personajes, que funge asimismo como el argumento para los dos cuentos. Así como también se pone de manifiesto la misma solución de uno y otro relato: la muerte. Sin embargo, este personaje abstracto adquiere mayor complejidad en «Blanco y rojo», puesto que debe verse desde la perspectiva del asesinato y de la sentencia impuesta por la ley. Esto, superficialmente hablando, pues como se ha visto el asesinato comprende una iniciación estética, cuyo trasfondo aún está por verse. Mientras que en «¿Por qué?» la muerte es la solución al hastío del protagonista que en su último párrafo revela: «Mañana se reirán de mí como yo he reído de otros, y sin embargo, ¿quién podrá nunca conocer el gusano, la lepra que corroe las almas de los suicidas?» (Couto, 2001: 202).

De esta manera, la muerte se perfila como un ente salvador para los desdichados que no ven en todo sino hastío. Se debe recalcar, además, que éste será un tema obsesivo más que recurrente en la narrativa completa de Couto, que tomará también dimensiones fantásticas. Así, en «La alegría de la muerte», perteneciente a la edición que comprende *Asfódelos*,⁸ se habla de este ente personificado en la tierra y cómo vence su hastío con el horror de los hombres:

La esposa dormía. La muerte tocó sus brazos desnudos, haciéndola estremecerse de frío, oprimió ligeramente el cuello para procurar un poco de ansiedad, le dio tiempo para llamar, vio con placer que todo el mundo se alarmaba, rió de las carreras, de los frascos traídos, prolongó sus frías caricias e hizo profunda reverencia acompañada de horrible mueca al médico que precipitadamente entraba. Volvió a oprimir con más fuerzas, acercó su boca infecta para aspirar el aliento de su víctima, paseó sus dedos ásperos por el hermoso cuerpo, le estrujó el corazón, y cuando, después de haber jugado con esa vida como juega el gato con el ratón, se hubo cansado, la sacudió y se alejó impasible, sonriendo al coro de lamentos que tras sí dejaba (2001: 127).

En 1898 Arnold Böcklin, pintor de gran influencia para Julio Ruelas, pintó *Peste*, cuadro que revela la misma imagen de la muerte dejando tras de sí un mar fúnebre. La imagen es turbadora; la peste, representada como la muerte, va montada en una bestia alada. En la mano lleva una guadaña y su expresión es inhumana y tétrica. De la misma forma, Julio Ruelas grabó en 1904 la expresión de la muerte al momento de tirar al abismo a un hombre lleno de terror (véanse imágenes 9 y 10).

⁸ De hecho el título «se refiere a una planta lilácea, una especie de hierba con flores blancas que por estar consagrada a Proserpina, romana, reina de los infiernos, o a Perséfone, griega, reina de las sombras, solía sembrarse alrededor de los sepulcros» (Muñoz Fernández, 2001: 111). Cabe destacar que Proserpina también fue tema de la plástica de esta época. El eco de *Les fleurs du mal* de Baudelaire puede olerse en la nomenclatura y en la atmósfera al interior. Pero las flores de Couto son las de la muerte, personaje que se hará presente en los 12 cuentos, ya sea como ente fantástico o como umbral de la experiencia estética. Se paseará por cada cuento como si se tratase de una habitación de su templo, de su imperio. Llama la atención que Couto grabó en la portada de su libro, como si se tratase de un epitafio: «...Oh ¡La Muerte! La muerte soberana, inmensamente poderosa, una y múltiple, presente, haciendo sentir su imperio a todas horas en todos 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!» (2001: 121).

Esta no sería la única ocasión que Ruelas usó a la muerte como figura central, basta con dar un rápido recorrido por su obra para percatarse de ello.

Estos han sido algunos patrones de cómo y en qué manera la estética maldita se filtró en la obra de Couto y Ruelas. Es posible afirmar, ahora, que Couto bebió del cauce romántico que alimentaba al Modernismo y por supuesto se embriagó de los paraísos artificiales que Baudelaire le presentara. Dentro de su obra las características que prueban la influencia son por demás apegadas a esta línea.

La femme fatale

De acuerdo con Mario Praz: «Siempre ha habido mujeres fatales en el mito y en la literatura, porque mito y literatura no hacen sino reflejar fantásticamente aspectos de la vida real» (1999: 347). Sin embargo, existe un tiempo de la literatura y del arte en general en que este personaje tipo cobra una fuerza especial: se trata de un periodo que comienza a perfilarse con el Romanticismo y florece en el simbolismo plástico y el decadentismo en el ámbito de la literatura. Erika Bornay apunta al respecto:

Los movimientos esteticista y simbolista, quienes, con especial colaboración del *decadente* finisecular, ofrecerán una peculiar interpretación de la imagen femenina, que dará forma y palabra en la iconoesfera europea de las artes y las letras, precisamente, a aquel tipo de mujer que tanto inquieta a la sociedad masculina. [En] la fascinación de los movimientos artísticos señalados por lo sofisticado en oposición a lo común, primará el protagonismo de la imagen de la *mujer artificial* (amante-estéril), en oposición a la mujer natural (esposa-madre) (2008: 17).

Bornay dirá después que los esteticistas y decadentistas buscarán no la imagen mariana, sino la de Lilith (2008:106) por contener lo perverso y artificial. En este punto es necesario destacar la aberración estética que Baudelaire señala por la mujer natural⁹ en *Mi corazón al desnudo*: «La mujer tiene hambre, y quiere comer; sed y quiere beber. Está en celo quiere ser satisfecha. ¡Qué gran mérito! La mujer es natural, es decir, abominable» (1990: 44). Será, entonces, la mujer artificial quien encarne

⁹ «Sartre fue uno de los primeros autores en considerar que el eje central de *Las flores del mal* es el odio tenaz a la naturaleza y a lo natural, considerados como lo opuesto a lo raro y exquisito. Con palabras de Georges Blin, 'Baudelaire teme a la naturaleza como cantera de esplendor y fecundidad, y la sustituye por el mundo de su imaginación: un universo metálico, es decir, fríamente estéril y luminoso' [...] Huelga decir que este rechazo responde en gran medida a su aprensión hacia la sexualidad de la mujer» (López Castellón, 1999: 22).

las características de *la femme fatale*. Erika Bornay en *Las hijas de Lilith* otorga esta suerte de definición global:

Sobre la apariencia física de esta mujer [...] hay, en general, una coincidencia en describirla como una belleza turbia, contaminada, perversa. Incuestionablemente, su cabellera es larga y abundante, y, en muchas ocasiones, rojiza. Su color de piel pone acento en la blancura [...] podemos afirmar que en su aspecto físico han de encarnarse todos los vicios, todas las voluptuosidades y todas las seducciones. En lo que concierne a sus más significativos rasgos psicológicos, destaca por su capacidad de dominio, de incitación al mal, y su frialdad, que no le impedirá, sin embargo, poseer una fuerte sexualidad, en muchas ocasiones lujuriosa, es decir, animal (2008: 114-115).

Como se verá más adelante, esta animalidad de la mujer fatal se observa en múltiples facetas, desde épocas remotas hasta en el arte de finales de siglo XIX, incluyendo la obra de Ruelas y Couto.

La femme fatale en la obra de Ruelas y Couto

Envueltos en la corriente del decadentismo observan ambos escenarios, plástico y literario, similares infiernos de muerte y tortura. Se trata de una visión que plasmó el reflejo del hastío que los dos experimentaron en carne viva. Entre los elementos representados en la obra de los jóvenes modernistas se destaca el símbolo de la mujer en su connotación perversa, es la *femme fatale* de la que se hablaba antes. En esta línea, quizás una de las imágenes más emblemáticas de esta época es el logotipo que Ruelas hizo para la *Revista Moderna*, donde se muestra una mujer desnuda, atada y con una serpiente entre los pies (véase imagen 11). Esta figura *fatale* sobresaliente en los cánones estéticos de los simbolistas, y más tarde de los decadentistas, se destaca como una influencia en la época, que en el caso de México es encabezada por Ruelas y Couto:

La actitud decadente fuera de la moral convencional de fines del siglo XIX, junto con el deseo de explorar lo prohibido, indujo a abordar una temática donde sobresalía la figura de la mujer como un ser dominador, agresivo y perverso, capaz de conducir al hombre hastiado y pasivo a un camino de destrucción. Es la conocida mujer vampiro, la *femme fatale*, la mujer araña que despliega sus encantos, tantas veces usada en el repertorio imaginario finisecular (Rodríguez, 1997: 16-17).

La mujer perderá, al menos en las obras de estos dos mexicanos, el carácter de recato decimonónico que la literatura nacional de ese tiempo conservaba. Lo recalca Muñoz Fernández al hablar de «Cleopatra», cuento de Couto antes citado:

[...] es una fantasía erótica. Cleopatra personaliza a la mujer plena, sensual de características anatómicas voluptuosas, actitud salvaje, instintos lúbricos. Es la antítesis de la señorita decimonónica, recatada, monjil, contenida y pura. Cleopatra es el sueño inconfesable (2001: 96).

Si bien a finales de siglo XIX en México comienzan a gestarse literaturas donde la mujer gana, poco a poco, un papel que se desliga cada vez más del espacio del hogar, como espacio femenino por antonomasia, o donde sus acciones infringen sus límites como en *La rumba* de Ángel de Campo o en *Santa*¹⁰ de Federico Gamboa, se trata sólo de la representación del verdadero rol social; la literatura es consecuencia y espejo de la realidad.¹¹

En cambio, y a diferencia de los realistas y naturalistas, en la corriente decadentista se trata de profanar la ley, la norma, y saciarse en lo considerado como prohibido, por ello la imagen de la mujer seductora y corrompida es un excelente principio de goce estético. Esto no se podría negar al observar la interpretación de *Las tentaciones de San Antonio* de Félicien Rops, una imagen donde una mujer desnuda se muestra extasiada mientras yace crucificada. Se comprende la «maldad» de la tentación, pues la lujuriosa mujer representa «el mal» ideológicamente aprendido, es decir, representa la característica humana de provocar el deseo carnal (véase imagen 12). Esta efigie femenina asociada con la maldad es recurrente en la poesía de Baudelaire, especialmente en «La metamorfosis del vampiro»:

¹⁰ El hecho de no haberse publicado por primera vez en México dice mucho de una actitud que permanece, para este tiempo, velada en la mujer.

¹¹ En ambos casos se trata de narrativa colindante entre los rasgos realistas y naturalistas, basada en la observación de la sociedad de finales de siglo XIX e inicios del XX, con personajes tipo de la clase baja donde «el venir a menos» se pone de relieve. En este sentido, ambos personajes femeninos son el blanco perfecto para lograr este propósito. Sobre todo si se tiene en cuenta que muchos pueblos inician un éxodo hacia las ciudades grandes, sobre todo la ciudad de México, con el fin de integrarse a la vida laboral de las fábricas, con lo que se generan, paulatinamente, cinturones de pobreza. Así, la mujer debe abandonar su rol doméstico para integrarse a la vida laboral, esto supone, a los ojos de la época, exponer la virtud de la mujer, se pone en juego la estructura familiar y social al cambiar su rol. Julia Tuñón afirma que: «Las mujeres, que idealmente debían guardarse y guardar su casa, ampliaron su nivel de participación en el ámbito público porque así convenía al nuevo sistema de 'orden y progreso'; mientras que las que pertenecían a sectores populares se incorporaban a las fábricas (textiles y tabacaleras, principalmente), las de clase media apuraban su entusiasmo por educarse» (1998: 125).

La mujer entretanto, con su boca de fresa,
retorciéndose igual que una serpiente al fuego,
y moldeando el seno en su férreo corsé,
decía estas palabras impregnadas de almizcle:
«Húmedo el labio tengo, y domino la ciencia
de perder en un lecho la conciencia remota.
En mis senos triunfantes seco todos los llantos
y hago reír al viejo con la risa del niño¹² (2008: 529).

La trasgresión es visible desde los simbolismos que se fijan en la cita de Baudelaire: en primer lugar, la invitación se configura como una tentación de la mujer, desde su boca con un fruto en medio de la comparación,¹³ la delicia se antoja como una de sus características atrayentes. Además, el fruto por sí solo es un motivo, un signo fijo de la puerta del pecado, por ello no es raro que sea la boca lo prometido, porque en el acto del habla las palabras y la ciencia expuesta son un factor seductor.

Por su parte, los senos contra las vestiduras ratifican lo uno y lo otro; el antes y después del pecado, pues es enseguida de cometida la falta que Adán y Eva, los primeros hombres creados por Dios, según algunas referencias (Graves y Patai 2007: 93), se hacen conscientes de su desnudez. Ahora, para el poeta es placentero exponer lo uno y lo otro, lo que velan las vestiduras y lo que develan las palabras: las promesas del fruto, la exquisitez de esa desnudez despojada de toda beatitud. La imagen se cierra, en su configuración, al comparar el movimiento de la mujer con el de una serpiente, remite a la influencia demoníaca que se termina de transparentar con la alusión del conocimiento por medio de la sexualidad. Desde esta perspectiva se trastocan los valores judeo-cristianos, pues se revive la figura de la mujer maldita, la destructora, la Eva que condenó a la humanidad al comer del fruto del árbol prohibido.

La profanación no queda en el hecho de resucitar y transformar esta imagen femenina, sino en el acto de regocijarse en ella, pues se delata un principio de placer en lo macabro y en lo prohibido. Más tarde habrá de configurarse la verdadera imagen de este ser revestido de mujer. Así, en la segunda parte del poema se gesta la mutación; después de conseguido lo deseado habrá de mostrarse la verdadera identidad de este ser totalmente contrario al primero:

¹² *La femme cependant, de sa bouche de fraise, / en se tordant ainsi qu'un serpent sur la brasie, / Et pétrissant ses seins sur le fer de son busc, / Laissant couler ces mots tout imprégnés de musc: / – 'Moi, j'ai la lèvre humide, et je sais la science / de perdre au fond d'un lit l'antique conscience / Je sèche tous les pleurs sur mes seins triomphants, / Et fais rire les vieux du rire des enfants.*

¹³ Que además es un fruto rojo, como la bíblica manzana de Eva.

¡Cuando toda la médula sorbió ya de mis huesos,
y yo lánguidamente me volvía hacia ella
para ofrecerle un beso de amor, yo no vi más
que a otra de viscosos costados purulentos!
En mi frío pavor yo cerré los dos ojos,
y al abrirlos de nuevo en la vívida luz,
a mi lado, en lugar de aquel fuerte maniquí
que pareció haber hecho su remesa de sangre,
en confusión temblaban desechos de esqueleto,
que por sí mismos daban un grito de veleta¹⁴
(Baudelaire, 2008: 529).

La metamorfosis expuesta será otro símbolo que se une a los anteriores: se trata de la mujer arpía representada a lo largo de la historia,¹⁵ un tratamiento que el mismo Ruelas adopta en su obra. Por ejemplo, *Implacable* es el nombre del dibujo que el ilustrador realizó para acompañar un poema de Amado Nervo bajo el mismo título. En el número IV de la *Revista Moderna* del año 1901 apareció este dibujo bajo el signo de la *femme fatale* (véase imagen 13). El trazo de Ruelas es contundente: una mujer con el torso desnudo y el resto del cuerpo de escorpión¹⁶ baja al poeta crucificado mientras el cuerpo de Dios cae en el fondo. Bajo la cruz se lee: implacable (Rodríguez, 1997: 23).

La «blasfemia» de las representaciones pictóricas y literarias de este tiempo aumenta si pensamos que con Eva la mujer, en su generalidad heredada, se pervierte y se condena, en cambio con María se reinstaura. Esto significa que dar vida a este prototipo de mujer, el referente de Eva, es regocijarse en el placer de lo prohibido. Si consideramos estos conceptos arraigados a la ideología religiosa predominante

¹⁴ *Quand elle eut de mes os sucé toute la moelle, / Et que languissamment je me tournai vers elle / Pour lui rendre un baiser d'amour, je ne vis plus / qu'une outre aux flancs gluants, toute pleine de pus! / Je fermai les deux yeux, dans ma froide épouvante, / Et quand je les rouvris á la clarté vivante / á mes côtés, au lieu du mannequin puissant / qui semblaient avoir fait provision de sang, / tremblaient confusément des débris de squelette.*

¹⁵ Esta animalidad de la mujer fatal se observa en múltiples culturas, quizás uno de los ejemplos más alejados de la historia son las sirenas de *La Odisea*. Estos seres con torso de mujer y cuerpo de ave, que posteriormente se representaron con cuerpo de pez, son capaces de hechizar a los hombres y perderlos. La historia del arte se ha nutrido alrededor de la imagen: Ulises atado en medio del canto impresionante de las sirenas.

¹⁶ Existe un grabado muy similar de Ruelas con el título de «Mujer-alacrán», fechado en 1904.

del México de finales del siglo XIX, algo nos dice que la perspectiva en torno era tener, conceptual y prácticamente, a la mujer como portadora natural y primigenia del pecado. Por eso debía estar «guardada» en su espacio, el hogar, y vestida con recato. Las publicaciones de manuales de conducta para mujeres en esta época comprueban lo anterior.¹⁷ El concepto cambia si hablamos de la madre, que viene a instaurarse como un modelo de comportamiento con relación a la mujer abnegada y sacrificada, en una clara correlación con la virgen considerada como madre de Dios.¹⁸ Por consiguiente, en el siglo XIX:

El paradigma religioso para las mujeres sigue siendo el de María [...] El ideal mariano establece las pautas para la vida femenina en un proceso que transita de niña a novia, esposa, madre, abuela. La maternidad se considera el destino natural de toda mujer, aunque su permanente reglamentación cuestiona esta supuesta naturalidad (Tuñón, 1998:102).

Pero las mujeres de Ruelas y Couto no son las madres bondadosas; son, por el contrario, la destrucción de la representación virginal trasferida a la mujer ponzoñosa que baja al poeta de la cruz a fuerza de tentarlos «implacablemente», o es la niña de sociedad que se convirtió en prostituta a falta de recursos materiales, el fantasma de la esposa muerta, la mujer misteriosa, la mujer domadora de fieras,¹⁹ la madre desterrada y desolada, o a la que se le debe dar muerte. En este sentido, existe un matiz entre los grados de representación de uno y otro, pues la visión de Ruelas respecto de la mujer es torturadora y perversa.

En 1888 Ciro Ceballos publicó en las páginas de la *Revista Moderna* un artículo titulado «Seis apologías. Julio Ruelas», donde habla de la visión que el joven tenía

¹⁷ «El XIX es un siglo de manuales de conducta, pues con tantos cambios de orden público parece haber poca confianza en los usos y costumbres asumidos como normales. Así, la letra impresa de esos años se dirige en mucho a normar el «deber ser femenino» (Tuñón, 1998:100).

¹⁸ Al menos en la perspectiva católica.

¹⁹ Con la misma fecha de la publicación de *Asfódelos* se encuentra firmada una pintura de Ruelas con el título *La domadora* (véase imagen 14). El tema central es una mujer desnuda con un látigo entre las manos. Tan sólo la visten un sombrero y unas medias hasta la rodilla, lo que enfatiza la desnudez del torso. Es destacable que ésta se encuentra en un prado, bajo un árbol, mientras un cerdo huye de su mirada por un sendero. El árbol como elemento de composición resulta llamativo si se tiene en cuenta que a Eva casi siempre se le representa, plásticamente, debajo del árbol de la ciencia del bien y del mal. Esta imagen tiene muchos puntos en común con *Pornócrates* (1878) de Rops (véase imagen 15).

del género femenino, tanto en la plástica como en su vida: «Lo que concierne a la mujer, el eterno femenino tan traído y tan llevado por ilusos feministas y líricos sentimentales, porque él cree, como yo, que la hembra es inmundada, dañina y amarga como la hiel» (citado en Rodríguez, 1997: 17). Además, se puntualiza:

Ruelas presentó en su obra esta doble vertiente: la mujer activa y perversa, llena de encantos, ante los cuales cae irremisiblemente un débil ser masculino. Y la mujer torturada de muy diversas formas, que se contorsiona, llora, sufre, muchas veces en agonía, al vivir su último padecimiento (*ibid.*: 18).

En cambio Couto se inclina más al romanticismo, sobre todo en sus primeras narraciones. Destacó, entonces, a la mujer pálida que sufre en su agonía, descrita con la resignación de quien se sabe deudor de algo que ni siquiera alcanza a comprender:

Cuando la madre despertó sin sentir el infantil aliento que le comunicaba vida y le daba resignación, se levantó súbitamente y escudriñó ambas extremidades de la calle, sólo vio la amarillenta y moribunda linterna de un guardián; entonces, sacudiendo con toda su fuerza la helada reja, levantó los ojos clavándolos siniestramente sobre un altorrelieve que a su cabeza se hallaba y en cuyo centro se destacaba un cordero prorrumpiendo en profunda y estridente carcajada que hizo estremecer a los que la escucharon, cayó al suelo desplomada. Los que acudieron al ruido producido por su caída, levantaron un cuerpo ardiendo en calentura, un cuerpo sí, porque lo que la animaba había desaparecido como desapareció para siempre su razón (Couto, 2001: 66).

En 1893, en su primera etapa como cuentista, Couto escribe una serie de cuatro cuentos publicados en el periódico de *El Partido Liberal* con el nombre de «Contornos Negros». En esta serie su proceder narrativo presenta tintes románticos, pero también la antítesis de su vida en el desenfado económico, pues se esmera en mostrar el dolor, sobre todo de las mujeres en la pobreza ante maridos alcohólicos e hijos hambrientos. Las descripciones son extremas al enfatizar con escrupulosidad narrativa sobre las inclemencias del hambre, el frío y una ineludible muerte esperando en cualquier momento.

Bajo el ennegrecido pórtico de la antigua iglesia se detiene una infeliz; lleva en sus débiles brazos un pequeño niño, que gime a causa del frío, y llora de hambre; su boca lleva los helados dedos, para calentarlos y para engañar la devoradora necesidad. La mujer, de mirada siniestra, con cabello desarreglado y a merced del viento que lo agita, cubierta de miserables harapos, contempla, interroga, escudriña con marcada ansiedad ambas extremidades de la angosta

y oscura calle, calle de barrio en que se agita, pendiendo de mohoso alambre, sucia lamparilla de gasolina, que esparce, pobre, amarillenta y trémula luz (*ibid.*: 44).

Cinco años después Couto, con mayor madurez literaria, retoma la imagen de la mujer desconsolada y herida por todo cuanto le rodea en la misma representación de Eva desterrada. Se trata de un cuento posterior a *Asfódelos* titulado «El perdón de Caín», publicado en *El Mundo*:

Las Puertas del Paraíso se habían inexorablemente cerrado. La hoja del fuego del ángel vengador había arrojado para siempre del jardín de las delicias a la primera pareja engendradora del mundo. La primera lágrima había rodado en la inmensidad de la tierra desierta; la humanidad quedaba sellada para lo futuro de los siglos; el dolor su único patrimonio en lo sucesivo, había sido creado [...] Eva perdió la gracilidad de sus movimientos y la pureza inmaculada de sus contornos. Sus ojos tranquilos [...] se humedecieron siendo circundados por dos líneas amoratadas, imborrable señal de las lágrimas que a cada momento, al recordar lo perdido, derramaba; toda la castidad de su desnudez desapareció; y ella, la que había nacido para recibir su mitad en el jardín de las delicias, murió para dar nacimiento a la mujer, a la hembra, y conoció las torturas del parto (*ibid.*: 245-246).

Couto presenta el nacimiento de la mujer doliente que antes ya había simbolizado; pero por primera vez señala el origen. De ella se desprende, dentro de su obra, el carácter heredado en la figura de Eva: la mujer que puede llevar al hombre al pecado. Como parte de la visión romántica antes expresada, señala en la mujer una fuente de dolor, de misterio y de erotismo.

En cuanto al erotismo mismo en Couto la *femme fatale* se encubre bajo esa mirada donde el dolor nace y se prolonga; parte de la fatalidad de la mujer en la obra del autor es que pareciera seducirlo, en una función que obvia lo sexual y lo trasciende, sin poder concretar la consumación. Por ejemplo, se presenta bajo una declarada pulsión sexual, en el caso de «Cleopatra», pero ella es poderosa, domadora de fieras, mítica y por lo mismo inaccesible. De hecho, la posibilidad de su contacto conduce a la muerte. En el caso de «Un retrato», la mujer descrita en la pintura no pertenece a la realidad y esto desconsuela al observador.

Haberla buscado tanto tiempo para venir a encontrarla ahí, en la galería de un pequeño museo, perdida, confundiéndose con otras muchas telas; y mis ojos la contemplaban más y más y mi corazón se ensanchaba más y más. Ella había vivido, había amado y había sentido muchos años antes que yo, y amado

seres muy diferentes a mí; ella nunca volvería y yo nunca podría realizar mi ensueño (*ibid.*: 92).

Incluso la presencia de Eva en «El perdón de Caín» implica un todo de consecuencias por la adquisición de la conciencia, misma que expone lo antes oculto, la desnudez.

En «Una obsesión», relato antes citado, insinúa, con rasgos fantásticos, el espectro de una mujer que se suicidó por culpa del amante. Éste la recuerda insistentemente por la mancha roja que dejara en el momento de su muerte. El hecho representa la imposibilidad del personaje masculino hacia el femenino; hay un refrendo del viudo, del desdichado con lo que se apuesta por la velación sexual. En «Un rayo de luna» el protagonista enloquece tras figurarse, con la luz de la luna, una mujer blanca sobre el fondo rojo de su cama. El carácter fantástico del ente femenino ratifica un cerco, por lo demás la aparición nocturna sobre la cama del personaje masculino implica, por la disposición del escenario y las circunstancias, un tópico de orden sexual. Estas imposibilidades a la consumación representan el tópico romántico de la mujer idealizada. Tema visto a lo largo de la historia de la literatura ya sea bajo el nombre de Beatriz, de Annabel Lee e incluso de Susana San Juan; el poeta sugiere algo de la búsqueda en esa Eva imposible tras la expulsión.

Por último, en «Blanco y rojo» la pulsión sexual no es del todo explícita en la capa superficial que mueve el cuento. Con todo, se alude a una relación más allá de la amistad, ella es un campo de magnetismo para el personaje masculino. El acto final, además, el asesinato-arte, supone una postura yacente y un desnudo inevitable, el fin, como sabemos, no es abiertamente una relación erótica, pero la postura y el desnudo sí conforman parte del campo semántico de un acto sexual. Sin embargo, la sexualidad que termina de configurar a esta mujer como la *femme fatale* se revelará en el próximo capítulo.

Resulta notorio que en los cuentos señalados la presencia del blanco y el rojo son vitales para la trama, en todos estos casos el blanco está en directa correspondencia a la piel pálida de la mujer; el rojo, por su parte, es la sangre resaltada bajo el fondo albo. Esta constante nos advierte que algo se esconde debajo de esto. A primera vista se encuentra la mujer romántica, la fantasmagórica, la muerta y la mítica, pero existe, también, la necesidad de unir el desnudo a la sangre. La configurada presencia de esta mujer adhiere ambientes que entranan, o implican, una situación más compleja, que no se percibe a simple vista.

Una vez aclarados los matices de representación de la mujer en Ruelas y Couto, se hace necesario volver sobre el origen de la mujer como fuente de dolor, simbolizado en Couto en el ya citado cuento «El perdón de Caín». En esta línea es

preciso recordar la importancia del desnudo dentro de la figura bíblica de Eva²⁰ y la función que desempeña dentro de las estéticas intenciones de los decadentistas: el mostrar lo oculto, lo velado, como espacio de lo prohibido.²¹ En las obras de Ruelas y Couto la desnudez cobra una fuerza que se torna imperiosa para fundar la profanación. La osadía de los poetas malditos y de estos dos mexicanos radica en exponer a la mujer, desnuda, en todos los sentidos que la palabra pueda develar; no sólo se toma la imagen y se place en ella, sino que el símbolo se enardece, se crece y se regocija en su «falta».

Llegamos ahora a un punto de convergencia entre el sentido de la *puesta en escena* de «Blanco y rojo», misma que se produce por una revelación de lo ideal, y la mujer fatal como elemento necesario para el crimen, ante la ley o normas, y obra de arte ante su creador.

²⁰ «Lo que el hombre y la mujer perciben como novedad es en realidad una experiencia turbadora. En la conciencia de su desnudez habría ya una manifestación del desajuste introducido por el pecado en armonía y el orden de la creación» (Notas a Gn. 3, 7).

²¹ Así, José Luis Martínez afirma, por ejemplo, que la *Revista Moderna* es de «escritores y de artistas [...] cuyas audacias, libertad personal, escepticismo y profesionalismo tenían que escandalizar» (2008: 751).

[VI]

DE LA MUJER FATAL AL MITO DE LA FERTILIDAD. EL ARQUETIPO DETRÁS DEL PERSONAJE FEMENINO DE «BLANCO Y ROJO»

Simbolismo plástico y el rumor de la mujer fatal

Aludir a Eva, o a la mujer maldita dentro de la obra de Bernardo Couto y Julio Ruelas, enlaza el tema sobre el tratamiento mitológico¹ que tanto el Simbolismo y después el Modernismo adoptó para su estética en fusión con la plástica y la literatura:

El siglo XIX y en especial el simbolismo contribuyeron [...] a un debate que el clasicismo y la Ilustración habían formulado en términos dignos de atención. La renovación del interés por las obras de la Antigüedad en el siglo XVIII había lle-

¹ En su teoría del hecho comparatista, Pierre Brunel distingue tres «leyes» en las que el mito está presente como elemento extranjero. Éstas son: *a*) Ley de emersión: elementos como un vocablo extranjero, la presencia de otros mecanismos artísticos dentro del texto literario y lo mitológico; *b*) Ley de flexibilidad: refiere a la maleabilidad del lenguaje y, en este sentido, a la producción de literatura por la literatura misma a través de la *soltura* (grado de presencia transparente o modificada en el texto del elemento extranjero), *deformaciones* (las innovaciones de las palabras procedentes de otros textos de acuerdo con la intención del autor que las asume), *inversiones* (cambio del sentido por el cambio de una letra o palabra en un acto de deformación consciente), *juego de ambigüedad* (el lenguaje que habla con enigmas, como la presencia del mito), *resistencia* (la conservación del sentido inicial de los elementos extranjeros en un texto, incluso a pesar de su grado de oscurecimiento o deformación) y *modulación* (el derecho de dirigir al texto una mirada particular, como la formación de una hipótesis); *c*) Ley de gradación: el elemento extranjero es el punto de irradiación, es la luz del texto. Un apartado a esta ley es el «sol resplandeciente», ya que el elemento extranjero puede estar en un lugar visible, como un epígrafe o una cita, por el lado contrario, el sol negro sostiene que en la ley de emersión la irradiación puede ser subterránea (Brunel, 1994:21-49).

vado a revisar la asimilación tradicional de la poesía y de la pintura, que resumía la fórmula de Horacio *ut pictura poesis* (Gliksohn, 1994:228).

La necesidad de huida de los artistas de finales del siglo XIX, ya referida por Gautier, llevó a un hecho ineludible: el distanciamiento en tiempo y espacio. Así, se retoman personajes fabulosos y espacios aislados que llevan a celebrar, al pintor o al escritor, la «fantasía imperial» vetada por la utilidad burguesa del entorno real. Entre estos personajes la mujer bajo el signo de la perversión cobra un magnetismo obsesivo por constituir el vehículo perfecto para satisfacer la idea del mal,² y del mismo ensueño supremo que la realidad les niega. «Blanco y rojo» tiene un profundo eco en esta circunstancia.

El signo mitológico en la plástica simbolista, como extensión literaria o recurso de préstamo si se quiere, es un fundamento de importancia para explicar el fenómeno de lo representado: «La pintura simbolista [...] parece ser más bien una pintura literaria» (*ibid.*: 226). De este modo, lo que se encuentra en la literatura traspasa la página para trasladarse al lienzo con toques oníricos, fantásticos o explícitamente eróticos. Esto representa cierto afán por simbolizar, de manera contradictoria y estática, lo literario. A su vez, el modernismo tomará esta plasticidad literaria para conformar una estética de literatura plástica,³ donde el mito, por influencia de lo anterior y como forma de escapismo, queda vigente y a veces oculto.

En el caso de Bernardo Couto Castillo ya está dicho el gusto pictórico y la influencia del trazo de Ruelas, quien a su vez estuvo expuesto a la pintura del simbolismo plástico,⁴ donde de nuevo encontramos el abismo expuesto de la *femme fatale*.

² «La idea romántica y decadente del hastío caracterizó tanto a escritores como a pintores e ilustradores. Y este ser hastiado y [refinado] se permitía probar las experiencias prohibidas, los ‘paraísos artificiales’, lo demoniaco, lo macabro, lo sagrado, pues todo esto se vinculaba con el abismo, la última frontera por cruzar» (Rodríguez, 1997: 20).

³ «Esta postura plástica participó de la temática del simbolismo literario, cuyos máximos representantes, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, y Mallarmé, impusieron una corriente de expresión [...] A lo largo de la segunda mitad del siglo, estos autores transformaron las obras literarias, hasta saltar de una producción simbólica comprensible, como la de Baudelaire, a una poesía crítica como la de Mallarmé» (1997: 20).

⁴ «Los temas legendarios y mitológicos forman parte del escenario representado por Ruelas. La alabanza de la leyenda, los personajes ataviados a la usanza medieval, la representación de castillos, torres y demás elementos arquitectónicos subrayan la importancia que nuestro artista asignó a este tema. Corresponde a la idea romántica de revalorar el pasado dándole un sentido misterioso. Los viejos mitos medievales puestos de moda tanto en la pintura romántica como en la música de Wagner

Como parte esencial del repertorio de lo mitológico vuelve y es el gran símbolo del pecado. Aquí las referencias bíblicas se concentran en la primera falta: Eva, el origen de la desgracia y la pérdida del *Paraíso*, aspecto abordado en el capítulo I.

De esta manera, pintores como Gustave Moreau,⁵ Fernand Khopff, Gustave Klimt y Franz Van Stuck abordan una temática mitológica donde sobresale la figura de *la mujer fatal*. Así, se encuentran múltiples referencias a personajes bíblicos como Lilith, Eva, Salomé, Judit y Dalila; literarios como *Salambó* (1862) de Flaubert, *La Belle Dame sans Merci* (1819) de Keats, o personajes históricos como Cleopatra conforman el eje estético que dominará la iconografía (véanse imágenes 16, 17, 18, 19 y 20). En el caso del alemán Franz Van Stuck existe un énfasis especial al presentar, en diversas formas, a una mujer desnuda en cuyo blanco cuerpo se enreda un pitón (véase imagen 21). Aparece, aquí, un elemento importante con relación a la mujer y el pecado para la ideología religiosa, no sólo en su rama judeo-cristiana, sino como un signo mítico: la serpiente.

Perversión de los signos y su resonancia arquetípica

La tradición judeo-cristiana se ha esmerado en ratificar a la serpiente como símbolo del mal por tentar a Eva a comer del fruto del árbol prohibido.

La serpiente era el más astuto de todos los animales del campo que Yahvé Dios había hecho. Y dijo a la mujer: «¿Cómo es que Dios os ha dicho: No comáis de ninguno de los árboles del jardín?». Respondió la mujer a la serpiente: 'Podemos comer del fruto de los árboles del jardín. Mas del fruto del árbol que está en medio del jardín, ha dicho Dios: No comáis de él, ni lo toquéis, so pena de muerte.' Replicó la serpiente a la mujer: «De ninguna manera moriréis. Es que Dios sabe muy bien que el día que comieres de él, se os abrirán los ojos y seréis como dioses, conocedores del bien y del mal». Y como viese la mujer que el árbol era bueno para comer, apetecible a la vista y excelente para lograr sabiduría, tomó de su fruto y comió, y dio también a su marido, que igualmente comió (Gn. 3, 1).

En esta «fábula» toda mujer y toda serpiente contienen la semilla del pecado por la condena que Dios lanza contra ellas:

constituyeron el tema de varias ilustraciones [...] La mitología grecolatina interesó profundamente a Ruelas: un tropel de faunos, centauros, sátiros y ninfas recorre sus dibujos y viñetas» (1997: 27-28).

⁵ «Gustave Moreau se niega a que se reduzca su obra a la parte de programa que su estética implica: 'He sufrido demasiado en mi vida –escribe– por esta opinión injusta y oscura de que soy demasiado literario para ser pintor'» (Gliksohn, 1994:226).

Por haber hecho esto, maldita seas entre todas las bestias y entre todos los animales del campo. Sobre tu vientre caminarás y polvo comerás todos los días de tu vida. Enemistad pondré entre ti y la mujer, entre tu linaje y su linaje: él te pisará la cabeza mientras asechas tú su calcañar. A la mujer le dijo: tantas haré tus fatigas cuantos sean tus embarazos: con dolor parirás a tus hijos. Hacia tu marido irá tu penitencia y él te dominará (Gn. 3, 14).

En las representaciones de Van Struck parece existir una clara relación entre la mujer y el mal por la postura de ésta con relación a la serpiente, donde se anula toda ocultación y la desnudez se complace en un erotismo exacerbado. En esta impresión de apertura se presenta la comunión de Eva con el placer de la tentación, de la ciencia de la que se sabe poseedora y de la cual está embriagada, expuesta y seducida.⁶ Pero, ¿no es la misma tradición la que dicta esta perversidad entre la mujer desnuda y la serpiente?, ¿qué sentencian estos símbolos despojados de la costumbre?

Sin la carga de introyección que estos signos contienen se presenta a la vista, en un orden de lo únicamente humano, que una de las funciones elementales de los hombres es la reproducción, que se presenta por el erotismo. En este sentido, las alegorías religiosas tendieron a señalar el hecho, pero despojándolo de nombres en un afán de ocultamiento (véase capítulo I).

Según las escrituras fue el demonio en forma de serpiente quien tentó a Eva⁷ y castigó a la humanidad. La prueba visible, según la condena, es que se arrastra sobre su vientre. Ahora bien, ¿por qué una serpiente simboliza el mal? De ella lo único que se dice, en el *Génesis*, es que es el animal más astuto de todos (Gen. 3, 1), pero eso no hace sino relacionar la astucia con el mal y no contesta la pregunta. Para resolver la incógnita es necesario despojarse de la tradición e ir más allá de donde señala la escritura que tratamos, con el fin de leer los signos primeros de la humanidad, mismos que ya se aludieron en el primer capítulo.

Con certeza conocemos la imposibilidad de saberlo todo, en especial aquello que se registra fuera de las fronteras del lenguaje, pero al menos lo que se sabe respecto de la concepción de los primeros hombres sobre el mundo es la necesidad de explicar su presencia, y sobre todo ganar la subsistencia. Todo esto a través de deidades de lo visible como la tierra, el agua, el sol, la luna; en fin, el cúmulo de lo

⁶ La ilustración que Julio Ruelas hiciera para la *Revista Moderna* también contiene una mujer desnuda con una serpiente entre los pies (véase imagen 11).

⁷ «Es bien sabido que la tradición sapiencial y luego el Nuevo Testamento y toda la tradición cristiana, han reconocido en ella al Adversario (o Tentador), al Diablo [...] En favor de esta identificación se puede aducir que la serpiente quiere rebatir la prohibición divina, haciendo ver que Dios intenta ocultar al hombre y a la mujer lo que ocurrirá si comen de la fruta prohibida» (Notas a Gen. 3, 1).

visible se traducía a la supervivencia, lo que permitía que el mundo se poblara de signos que hablaban de los procesos de la vida, e incluso de la muerte. Es un sistema de pensamiento que se mueve con la respiración habitual que supone la vida, una reflexión que se lleva a cabo al hacer del mundo en la medida que el mundo es y nos hace ser. Desde esta perspectiva, se habla de la base del mito en la medida en que simboliza el mundo de lo sagrado para poder mediar un contacto que otorgue bienestar al hombre.

De la misma forma, la serpiente, como habitante de la tierra, forjó su simbolismo a partir de su hacer observable. Así, ésta se puebla de otros sentidos que forman eco en múltiples y lejanas culturas:

El rastro de la serpiente, que se enrosca sobre sí misma al igual que los grandes ríos de la tierra serpentean de la montaña hasta el mar, traza la espiral de la energía de la vida al trasladarse de una dimensión a otra. La serpiente, con su forma y movimiento fluido y veloz, llegó a simbolizar los poderes dinámicos de las aguas que se hallan más allá de la tierra, bajo la misma y a su alrededor, y aparece en muy diversas mitologías como fuente creativa o generadora del universo [...] La imagen de la serpiente que, con su cola dentro de la boca, forma un círculo cerrado –llamada en ocasiones *uróboros*– representa en muchas culturas a las aguas primordiales envolviendo a la tierra (Baring y Cashford, 2005: 88).

Consecuentemente, la serpiente se instaura, por su hacer en el mundo desde los primeros tiempos, como un símbolo de fertilidad, al igual que el pájaro en muchas ocasiones.

La mitología representa las profundidades de la tierra y la bóveda celeste como regiones ajenas a los humanos y morada de los dioses y de otros seres sobrenaturales. Dos habitantes de dichas regiones –el ave y la serpiente– muestran una extendida afinidad con la diosa: las representaciones de mujeres pájaro con cuerpos ovoides y cuellos largos y esbeltos ya se hacían en el Paleolítico y la serpiente está presente en muchos mitos de la antigüedad, ya sea como compañera de la diosa o en tanto parte de su equipo, como vara, cetro, cinturón o tocado. Además de habitar los infiernos, a menudo se la considera habitante del océano y Uroboros –la serpiente que muerde su cola– es un símbolo común, afín al *yoní* [...] Aves y serpientes ponen huevos y suelen estar presentes en los mitos que narran los albores de la creación. La asociación entre estos animales queda consignada en un arcaico mito griego de la creación. La madre Eurínome se materializó en el abismo amorfo y bailó en las tinieblas. Sus movimientos originaron el viento, al que dio la forma de la serpiente Ofión. Éste la deseó y finalmente Eurínome copuló en él. Comprobó que estaba embarazada, se transformó en paloma, em-

polló sobre las aguas y puso un huevo que la serpiente incubó entre sus anillos. A partir de este huevo original se creó todo (Husain, 2001: 53).

No sólo representa el agua, que también es figura de fecundidad,⁸ sino que, asimismo, se unifica con la luna, que representa los ciclos de la fecundación por sus fases de cambio.⁹ En consecuencia, es un símbolo de conexión entre la vida y la muerte, ya que al igual que la luna, la serpiente tiene cambios físicos visibles; es decir, en fases. Se le relaciona, también, con el cordón umbilical que une a madre e hijo durante la gestación, y es, sin duda, un signo fálico. Es forzoso destacar sobre esta última asociación que en muchas culturas se cree que las mujeres deben tener un contacto sexual con una serpiente.

La serpiente, puesto que es una epifanía de la luna, llena la misma función. En los Abruzzos se sigue contando hasta hoy que la serpiente se acopla con todas las mujeres [...] Los griegos y los romanos compartían la misma creencia. Olimpia, madre de Alejandro Magno, jugaba con las serpientes [...] Se cree en todo Oriente que las mujeres tienen su primer contacto sexual con una serpiente, durante la pubertad o durante el periodo menstrual (Eliade, 1986: 160).

Ahora bien, la dimensión que llegó a tomar la figura de la serpiente bíblica es un conjunto de consecuencias que se verán más tarde en unión con otros signos. Por el momento, se vuelve necesario regresar al siglo XIX, al tema de discusión, la figura femenina en «Blanco y rojo» de Bernardo Couto Castillo. Parece una distancia larga entre un tema y otro, lo cierto que es la vinculación tiene un soporte de menor lejanía y de rumores cercanos.

Elementos de sacrificio en «Blanco y rojo»

Hierofanía: el espacio sagrado

El primer elemento que conduce a la capa profunda del cuento, donde el asesinato queda desplazado por algo más oscuro y profundo, es la composición y el cambio del espacio. Por ende, es necesario volver sobre el cuadro central de la narración: el asesinato u obra de arte que el personaje masculino comete o crea. En la imagen cen-

⁸ «Para los antiguos el mar era el símbolo de la génesis. Del agua surge la vida» (Jung, 1998: 230).

⁹ «El símbolo de la serpiente es de una polivalencia turbadora, pero todos los símbolos convergen hacia una idea central: es inmortal y se regenera, por lo tanto es ‘fuerza’ de la luna y, como tal, distribuye la fecundidad, la ciencia (profecía) e incluso la inmortalidad» (Eliade, 1986:159).

tral existen elementos clave para la futura conexión entre los elementos locales y los universales. El primero de estos componentes es el espacio aislado, como el nombre lo dice es el espacio-isla, separado del espacio exterior, de la tierra que conforma un todo para configurar otro entorno. Para Poe, en su *Filosofía de la composición*, el espacio debe tener esta característica para enmarcar el qué y el cómo del que se hablaba antes: Poe lo define como *efecto del incidente aislado*, el cual precisa que el espacio debe ser: «reducido y circunscrito[...] lo mismo que el marco para el cuadro» (2007: 22).

De esta manera, dentro de la narración, el espacio de la escena central se define como la casa del personaje femenino. Sin embargo, no existe ninguna mención a un lugar geográficamente determinado en ninguna parte del cuento, no hay ningún rasgo que reclame pertenencia, al contrario, sobresale una esencia universalista. Por lo demás, la casa en sí misma es el espacio aislado, no sólo en el sentido de cercar a los personajes en lo que se supone es el espacio privado, sino por la particularidad en la composición de ésta:

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 Köklin 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 de fuego, expresiones de pesadilla, trágicos ademanes de marfiles o mascarones japoneses (Couto, 2001: 178-179).

La ausencia del ruido, el ahogo de los pasos sobre las alfombras, la decoración con predominio de pinturas arcaicas, las Bacantes en mármol y las expresiones macábricas de los dragones parecieran trasladarnos a la pulcritud extasiada de los museos¹⁰ o de los santuarios. La segunda proposición resulta más adecuada porque todo está en armonía con ella, y *Ella* ocupa un lugar importante en la composición del espacio al ser «la figura principal». Quizás en este momento tenga mayor sentido que en la imagen del asesinato u obra de arte, *Ella* sea escultórica y perfecta en la forma. No sólo se configura el argumento con relación a la estética predominante, el simbolismo plástico, en el fondo del océano narrativo hay un todo relacionado en cadena.

La casa como espacio-isla y como espacio-santuario adquiere una dimensión distinta tras la revelación que el personaje masculino tiene a través de *Ella*. Se trata

¹⁰ Es preciso recordar que en «Un retrato» el ideal estético, pero imposible, se encuentra en un museo, donde la figura de ella representa el centro magnético de la atracción.

de la ya mencionada *puesta en escena* como el espacio revestido de significación, espacio re-signado, pues lo revelado no pertenece al orden de lo cotidiano y, por lo tanto, adquiere un toque ceremonial para la re-acción.

En un ámbito de mayor resonancia mítica y ritual, Frazer afirma que para algunas culturas el sitio donde cae la sangre se convierte en sagrado (2000: 274), con lo cual podría terminar de configurarse la casa de *Ella* como un santuario. Se establece entonces lo que Mircea Eliade define como hierofanía:

Toda hierofanía, sin distinción alguna, transfigura el lugar que fue su teatro: de espacio profano que era hasta entonces, es promovido a espacio sagrado [...] El lugar se transmuta de esta suerte en una fuente inagotable de fuerza y de sacralidad que permite al hombre, con la única condición para él de penetrar allí, tomar parte en esa fuerza y comunicarse con esa sacralidad. Esta intuición elemental del lugar que se convierte por medio de la hierofanía en un «centro» permanente de sacralidad gobierna y explica todo un conjunto de sistemas a menudo complicados y abigarrados. Pero por variados y diferentemente elaborados que puedan ser los espacios sagrados, ofrecen todos ellos un rasgo común: hay siempre un área definida que hace posible (bajo formas por lo demás muy variadas) la comunión con la sacralidad (1986: 329).

La casa de *Ella* deja de ser un lugar profano cuando el deseo se consume; cuando la sangre se derrama y abandona el cuerpo expuesto. Sin embargo, desde que Alfonso Castro penetra en esa casa hay una atracción, más tarde, ya con la idea fija, se manifiesta una comunión: un deseo de encuentro con el acto, con la sangre derramada y el éxtasis de él.

La sangre como elemento del sacrificio

Como ya se vio, hay una transformación del espacio de lo profano a lo sagrado y como tal es un punto de comunión con este polo. Así, la sangre que brota de las venas del personaje femenino de «Blanco y rojo» tendrá una presencia relevante en torno al sentido ceremonial que se une al espacio sacro. El derramamiento de sangre, más allá de encontrarse en la configuración del título del cuento y en la composición de la sinfonía, remite al sacrificio. Es sabido que en muchas culturas, a lo largo de la historia, el hecho de derramar sangre implica un ofrecimiento para recibir fertilidad. Pero comencemos con el significado de sacrificio y usos más alejados para después insertarlo dentro del análisis:

El significado de la palabra «sacrificio» en latín es «hacer completo o sagrado» –*sacer facere*–, y parece que esto ha sido interpretado en el sentido de restaurar al todo algo que se ha perdido con el objeto de permitir que la vida continúe.

La renovación de la vida se asociaba con el derramamiento de sangre ya desde el Paleolítico, cuando se cubrían los cuerpos con rojo ocre para ser sepultados en sustitución de la sangre, y se pintaban con él los cuerpos esculpidos de las diosas [...] Esto sucedía porque se percibía la sangre como la propia fuerza de la vida y también porque aparecía cuantiosamente en los misterios del parto de las mujeres [...] En el Neolítico se creía que la sangre de la víctima sacrificada que empapaba la tierra la fertilizaba realmente (Baring y Cashford, 2005: 192-193).

Se reafirma que el sentido de la sangre derramada tiene significados con lo sagrado desde las épocas tempranas de la humanidad, vistas en el capítulo I. Se destaca aquí un factor de vital importancia para lo sucesivo: el papel de la fertilidad que se une al misterio del nacimiento, que en sí mismo implica el misterio de la muerte y el erotismo antes tocado. Como es visible todos estos elementos nos conducen a la mujer:

Las sociedades de la antigüedad concedieron una gran categoría a las mujeres porque, a través del parto, eran guardianas y transmisoras de la sangre del clan y, por consiguiente, de su espíritu. Antaño la sangre menstrual se consideraba beneficiosa en muchos aspectos. La vertían sobre los campos como fertilizante y la empleaban para curar y fomentar el poder (Husain, 2001:139).

De allí que se destaquen figuras antiguas como la Diosa madre dando a luz. La sangre como elemento del sacrificio de fertilidad, o sacrificio de renovación de la vida, será medular para la configuración arquetípica del personaje femenino de «Blanco y rojo» y su fundamental desnudo, pues: «la mujer, la fertilidad, la sexualidad, la desnudez, son otros tantos centros de energía sagrada y puntos de partida para los argumentos ceremoniales» (Eliade, 1986: 302).

Objetos del sacrificio en «Blanco y rojo»

La revelación inicial del acto principal, visto ahora como sacrificio, acontece en el espacio superficial: se trata del diván, sitio donde nace la idea del crimen. Ante el develamiento de la primera imagen, el diván se vuelve trascendental en la medida en que representa el espacio reducido y magnético. Existe la necesidad de resignar el espacio con el mismo elemento, mas no podría darse, lo que he llamado *puesta en escena* y la hierofanía, sin éste: «Instantáneamente, de un golpe, una idea fantástica se fijó en mi cabeza; vi a esa mujer blanca, desnuda, extendida en ese mismo diván» (Couto, 2001: 180). Se recalca la idea, pues es componente esencial a lo que se presenta como acto ceremonial.

Más tarde se ratifica de manera contundente en el momento de la acción principal: «Mi bisturí rasgó prontamente sus puños, la sangre fluyó tiñendo las ropas que torpemente le arrancaba y por completo la extendí desnuda en el diván» (*ibid.*:

2001: 181). Se observan rasgos definidos en estas cuatro imágenes: la real, la reveladora, la idealizada y la ceremonial: en todas se ratifican los mismos elementos, no sólo se insisten sino que se aluden necesarios como lo son todos los componentes de cualquier acto trascendental. Así deja de tener su cualidad primera para adquirir un nuevo sentido, que unido al vínculo ceremonial –pues en él se deposita el cuerpo extendido de ella– se convierte en una especie de altar, lo que coloca a la imagen femenina en una suerte de ofrenda. En este sentido, podemos observar que el cuerpo de *Ella* se alude siempre con el verbo *extender*, lo cual da una cualidad abierta, despojada de todo miedo e incluso implica un agrandamiento. Por otra parte, el objeto con que se rasgan las venas es un aditamento especializado del campo de la medicina; entonces, llama la atención que sea precisamente un bisturí, objeto de finalidades especiales, y no un simple cuchillo o navaja.

A los elementos aludidos debe añadirse la función del fragmento de Baudelaire, que desde esta perspectiva funge como sentencia de invocación por su repetición en el momento último del «ritual»: «Sus ojos me miraron fijos, sus labios blancos parecían decir por última vez: ‘Sur ta vie et sur ta jeunesse / moi je veux regner par l’effroi» (2001: 181). Para analizar este elemento se deben tener en cuenta algunas consideraciones. En primer lugar, este fragmento que funciona como intertexto de Baudelaire es también parte de la influencia en *La filosofía de la composición*. Para Poe:

el estribillo no sólo está limitado al verso lírico, sino que también depende, en lo que atañe a la intensidad de la monotonía, tanto del sonido como del pensamiento. El placer se deriva solamente del sentido de la identidad y la de la repetición (2007:16).

En términos de Poe, el fragmento intertextual es llamado *eje de estructura móvil*. Puede ser visto, además, como lo que Pierre Brunel llama «el vocablo extranjero» que se introduce en el texto sin modificaciones (1994: 22). En este sentido, la presencia de Baudelaire es transparente y lo que el poema en sí mismo alude ayuda a rescatar el significado superficial del cuento: «reinar por el espanto».

Coral Velázquez Alvarado afirma, a propósito de este cuento, que Alfonso Castro no es atrapado por este personaje femenino y esto lo sustenta por la repetición del fragmento de Baudelaire (2007: 99). Sin embargo, mi lectura difiere de esta postura, ya que *Ella* es la que pronuncia siempre estas palabras:

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 pasar 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: El comme d'autres par la tendresse / sur ta vie et sur ta jeunesse / moi je veux regner par l'éfroi (Couto, 2001: 178).

Tal como se enuncia, es *Ella* quien articula el «conjuro», y es ella quien termina reinando en la mente de él en esa especie de «horror sagrado». Pero esta postura se complementará con el total análisis arquetípico del personaje. Baste decir, por el momento, que esta suerte de estribillo funciona como una evocación dentro del cuento.

Estado alterado de la conciencia para el ritual

Un elemento imprescindible para la configuración del ritual es el estado alterado de la conciencia, el contacto con lo oculto que no implica una profanación sino el encuentro con lo sagrado. En «Blanco y rojo» la música es un puente entre los dos mundos, un disparador hacia la revelación estética que conlleva a la iniciación.¹¹ Sin embargo, en el plano del ritual las drogas juegan un papel fundamental:

Los chamanes practican una forma estática de la magia. Por medio de la música, el canto y la danza se excitan hasta alcanzar el trance mágico que los vuelve indispensables [...] puesto que establecen la comunicación con el mundo suprasensible. Los más inquietantes son los que caen en éxtasis por medio de las drogas sagradas y de flagelaciones terribles. Emplean recursos artificiales: vapores narcotizantes, el consumo de semillas de cáñamo, hongos venenosos y otras materias embriagantes con las cuales producen su éxtasis y entran por la fuerza en el reino de lo demoníaco (Muschg, 2007: 28).

En «Blanco y rojo» la iniciación con drogas constituye un elemento que hace indispensable para el ritual. Con esta iniciación del éxtasis y del contacto con lo «sagrado» se alude, también, una visión antes no permitida:

Con la idea fija ya de realizar mi deseo, la inicié en los goces del éter, la vi cada-vérica, sintiendo su cuerpo volatizado, inmensamente ligero, no teniendo dentro de sí, más que un pequeño reflejo de vida, refugiado en el cerebro, iluminado el pensamiento, haciéndole todo ver y sobre todo discernir con gran superioridad, dándole la clarividencia (Couto, 2001: 180).

Y desde luego, el «sacrificio» de este ritual no puede configurarse sin el estado alterado de por medio: «Una tarde, cuando dormía sin sentirse criatura humana,

¹¹ Como ya se dijo, la música como disparador forma parte de la influencia de Schoenhauer (véase capítulo I).

cuando invadida por profundo sueño, vagaba en algún Paraíso artificial, mi bisturí rasgó prontamente sus puños» (*ibid.*: 181).

En conclusión, los elementos que configuran el sacrificio son: la hierofanía del espacio, el diván como altar, el desnudo, la clara posición extendida y el derramamiento de la sangre: el acto no se concibe sin ninguno de estos elementos. Ahora la pregunta es, ¿por qué tanta insistencia sobre los componentes del acto? La respuesta quizá ya dada es: porque todos éstos conforman el ritual. Y qué hay detrás de la celebración del rito si no es un acto sagrado. Entendido este último concepto no desde una perspectiva religiosa actual, sino desde lo que ya se establecía en la voz de Bataille, en el capítulo I, como el mundo de la fiesta, de la trasgresión y los dioses (2008:72). De este acto sagrado proviene la velación, el tabú:

El significado de tabú se nos explica siguiendo dos direcciones contrapuestas. Por una parte nos dice «sagrado», «santificado» y, por otra, «ominoso», «peligroso», «prohibido», «impuro» [...] Nuestra expresión compuesta «horror sagrado» equivaldría en muchos casos al sentido del tabú (Freud, 1991: 227).

El tabú explica, en parte, el escándalo que significó «Blanco y rojo» dentro y fuera del universo narrativo por causa de la imagen motor del cuento. De la misma manera, el tabú guarda parte de la esencia oscura del relato. Así, debe tenerse en cuenta que detrás del ritual se encuentra latente la relación entre lo sagrado y lo profano.

Todos estos elementos necesarios para la composición del «crimen» hacen que se revele como un «ritual» con reminiscencias arcaicas, donde, sobre todo, el desangramiento de la ofrenda, que no víctima, representa el punto de mayor irradiación. La propuesta no es aludir que Couto como narrador pretendía lograr estos signos, es claro que desde su postura decadentista su intención era, por una parte, exponer la vulgaridad de la sociedad burguesa y por otra parte, escandalizarla poniendo de relieve el factor estético donde la sociedad sólo puede ver la ruptura de la ley.

Se pretende aquí, como ya se estableció desde la introducción, el análisis del personaje, desde sus referencias locales con la intención de vincularlas con valores de orden universal. La lectura del ritual y no asesinato es la capa profunda que se encuentra en esta postura. ¿Cómo justificar entonces el simbolismo reflejado en «Blanco y rojo»? Esa respuesta será parte del siguiente apartado.

De la diosa a mujer fatal: los arquetipos revelados en lo inconsciente de «Blanco y rojo»

Como se decía, a simple vista parece una distancia lejana recorrer desde los primeros indicios de la historia a una narración de finales del siglo XIX. Sin embargo, algunos de los tópicos de la escuela modernista, como el tratamiento mitológico, la

insistencia plástica y la presencia de la *mujer fatal*, encarnan una presencia mítica que por su propia esencia guarda y contiene los rumores más fuertes al hombre desde su ser primigenio.

Entonces, ¿a quién a punta esta *Ella*? Algunos rastros se hallan en el mismo tema mitológico del simbolismo, que nos llevó a observar la presencia de mujeres como Eva o Lilith representadas en los óleos de esta época. En dicha plástica se encontró, también, que el símbolo de la serpiente, unido a esta *femme fatale*, más que representar la unión de entidades maléficas, en la concepción judeo-cristiana, se trata de una figura de fertilidad. El cómo llegó a trastocar su significado es una duda que se responderá a la par de la incógnita que se apuntala sobre el personaje femenino.

Desde épocas remotas, cuando el lenguaje poseía la fuerza mágica de apoderamiento, el papel de la mujer fue destacado por su esencia fecunda. En los hechos, este alcance femenino se extendía más allá de las palabras hasta hacer contacto con lo mágico y lo sagrado, por su imposibilidad en la articulación de los vocablos. Así como sucede con el fenómeno de la muerte, los eventos del erotismo y el nacimiento conforman el círculo misterioso de la serpiente que muerde su cola; el principio de lo femenino que implica la vida conlleva al misterio de la muerte. Como tal, la mujer y su cuerpo devinieron objeto de culto. Así lo expresan Anne Baring y Jules Cashford en *El mito de la diosa*:

El misterio del cuerpo femenino es el misterio del nacimiento, que es también el misterio de lo no manifiesto en la totalidad de la naturaleza. Esto trasciende con creces el cuerpo femenino y la mujer como soporte de esta imagen, pues el cuerpo de la hembra, de cualquier especie nos conduce, a través del misterio del nacimiento, al misterio de la vida misma (2005:27).

Así mismo, tenemos conocimiento de deidades telúricas en modelos representativos como la Venus de Willendorf, figurilla del Paleolítico con exageración de los rasgos sexuales (véase imagen 22) y carencia de facciones en el rostro. Otro ejemplo son las vulvas esculpidas en el interior de las cuevas de la Dordoña Francesa que datan del Paleolítico superior. De esta manera, la representación del cuerpo femenino, y en especial de los órganos reproductores, apuntan al misterio carente de nombre para el que la mujer significaba una puerta.

Sin embargo, como suele pasar en el juego de los extremos, y por una serie de consecuencias en las composiciones ideológicas, por llamar de alguna manera a la fusión de culturas a través del devenir histórico, la deidad femenina se desplazó de la conciencia humana para posarse sobre el polo contrario. Desde la perspectiva judía se insiste en el mito de la diosa en diferentes culturas, donde se destacan figuras como Ishtar, Isis o Astarté, que después se depositarán en los elementos bíblicos

que apuntan a Eva, pero por representar las tradiciones paganas ya no será la gran diosa, sino el símbolo del pecado; así lo expresa Husain en su libro *La diosa*:

Cuando [los hebreos en el 1200 a. C.] invadieron la tierra prometida de Canaán, encontraron una región próspera, fértil y habitada por pueblos semitas cuyos mitos y prácticas religiosas eran muy semejantes a los de Sumeria y Babilonia. El bíblico libro de Josué describe la invasión como la guerra santa contra los falsos dioses cananeos, entre los que destaca Asherah (la «madre de los dioses») [y] su hija Astarté [...] La Biblia menciona a Astarté con el nombre de Ashtoreth, título que combina su nombre con *boshet*, que en hebreo significa «vergüenza» [...] los teólogos cristianos posteriores literalmente la satanizaron y la convirtieron en agente del diablo, por lo que, a los ojos de la Iglesia, la práctica de ofrecer alimentos, bebidas [...] se convirtió en un acto de culto al demonio (2001: 38-39).

Cabe destacar que los simbolistas también tomaron estos referentes de la diosa para sus pinturas, un ejemplo claro es *Ishtar* (1888) de Khnopff y *Astarté* (1877) de Rossetti (véanse imágenes 17 y 23). Al respecto, Bornay comenta:

Astarté, también conocida como Ishtar, es una de las diosas más relevantes de la mitología asirio-babilónica y de la que tomó muchos de sus rasgos la Afrodita de los griegos. Cruel diosa de la fertilidad, pero también de la guerra, del amor y el placer, era irritable y violenta en su calidad de hermana de la reina del mundo infernal, contribuyó a poblar esos lugares. La prostitución sagrada fue parte importante del culto de Astarté, quien tuvo innumerables amantes a los que sólo retenía por una hora, tiempo suficiente para envilecer a los hombres con su funesto amor (2008: 166).

Por otra parte, el doctor Alberto Ortiz expone el desplazamiento de las deidades femeninas y su trastoque a la otra polaridad en su artículo «Lo maligno femenino. Apuntes para explicar la caracterización, prejuicio y superstición de la mujer diabólica». De donde destaco lo siguiente:

El principio falocéntrico que erige (nunca mejor dicho) lo masculino como la identidad hierofánica, es mucho más reciente y proviene sobre todo de la instalación violenta del dios-hombre en el mundo y en el inframundo, por medio de la guerra, o sea, se trata de un asunto de fuerza bruta al que civilizaciones con registro histórico aplicado en forma de ley dotaron de fuerza trascendental, precisamente gracias a la escritura deificada por un dios masculino; tal ocurre en la concepción mesiánica-judía [...] La diosa-mujer tiene otro esquema cualitativo, incluso afectándola en detrimento de su participación en la cosmogonía, pues

siendo originalmente la fuerza de la vida, terminó por participar como «segunda» en el mito de la creación. El hombre, quien escribió el Génesis, desplazó el principio femenino y dio al masculino la decisión final que propiciaría al cosmos y al hombre (2008: 110).

Al significar residuos de religiones arcaicas, la figura femenina y su atributo de fertilidad es empujada, por la concepción mesiánica, hacia una polaridad «negativa»:

La divinidad judía Yahvé –solitario, supremo, masculino y perfecto– fue una figura extraña para las tribus cananeas conquistadas [...] pues estaban acostumbrados a una diosa madre que fomentaba la actividad y el goce sexual como parte de su culto (Husain, 2001:88).

Quizá, de allí que el Génesis coloque primero a un hombre, Adán, sobre el Paraíso, y después a una mujer con el propósito de acompañarlo. Por tanto, no es injustificado que sea Eva la culpable de la expulsión, y todo lo que esto conlleva, como el parto doloroso de la mujer que justifica la función fecundadora de ésta. Tampoco es gratuito que Eva contenga, en su configuración, múltiples atributos de las deidades arcaicas. Dichos atributos son colocados, quizá con mayor fuerza, en la figura de Lilith. Robert Graves y Raphael Patai indican: «El nombre Lilith proviene del término asirio-babilónico *lilitu*, demonio femenino o espíritu del viento» (2007:83). De esta figura podemos destacar lo siguiente:

El folclore y los comentarios de los textos sagrados judaicos convirtieron a la sumeria Lilitu en Lilith, esencia de la sexualidad depravada, creada como mitad femenina de Adán o a partir de la «suciedad y los sedimentos impuros en lugar de con polvo o tierra». Chocó con Yahvé cuando exigió ponerse encima de Adán para copular y se negó a admitir que era inferior. Averiguó el nombre secreto de Yahvé y le reclamó alas que le permitieron abandonar el cielo y vivir libremente en una cueva junto al mar [...] En su nueva existencia se convirtió en amante del demonio marino Asmodeo, con el que diariamente producía centenares de monstruos. Además, se colocaba en los lechos de los hombres y les llevaba a eyacular mientras dormían, con lo cual el semen se desperdiciaba, o lo robaba para quedar embarazada (Husain, 2001: 100).

Se clarifica así el proceso en que la figura de la mujer, y sus condiciones de fecundidad, se visten de una polaridad «negativa», es decir, se construye un ente demoniaco donde antes se encontraba lo sagrado. De allí que el papel de la mujer en la literatura y en los mitos tienda a mostrar seres perversos, personajes-tipo, que a lo

largo de la historia se han definido como la *femme fatale*. Se explica, también, cómo la serpiente correlaciona sus significados primeros de fecundidad, para llegar a ser un ente maligno que incita al mal. De hecho, para algunas religiones este reptil es causa de la menstruación de la mujer, es decir, es vista no con su significado y esencia fecunda, sino como un castigo: «Se dice en los medios rabínicos que la menstruación se debe a las relaciones de Eva con la serpiente en el paraíso» (Eliade, 1986: 160).

De la misma manera se justifica que sea la serpiente el símbolo que en conjunto con la mujer refiere al pecado, pues ambas eran parte de la fecundidad que alude al erotismo, que la religión judeo-cristiano silenció. Por ello fue este animal quien robó la eternidad al hombre y lo condenó a la muerte:

Innumerables mitos evocan el funesto episodio en que la serpiente robó la inmortalidad concedida al hombre por divinidad [...] Pero estas son variantes tardías de un mito arcaico en el cual la serpiente [...] guarda la fuente sagrada y de inmortalidad (*ibid.*: 159).

Es perceptible que la tendencia oscura de los antiguos signos de fertilidad se deba al orden religioso cuya deidad es masculina, de donde es posible aseverar que el mito de la diosa se encuentra tergiversado en el fondo de las bases judeo-cristianas.¹² Si bien las primigenias deidades telúricas adquirieron complejidad, poder y amenaza para la religión hebrea, misma que llevó a estos cultos a su fin, ¿cómo explicarnos que esta figura pueda estar contenida en una narración del siglo XIX cuya escuela literaria rescata el mito? Carl Gustav Jung tiene una respuesta basada en la psique humana:

Según sus afirmaciones, la mente de cada persona no sólo se divide en la conciencia y el inconsciente, sino que a este último se separa, a su vez, en lo colectivo y lo individual. El inconsciente colectivo que todos compartimos está constituido por los recuerdos innatos y la experiencia histórica heredada de los antepasados. El inconsciente personal es el producto siempre cambiante de la experiencia individual que comienza en el útero [...] La memoria heredada o inconsciente colectivo se expresa con diversos símbolos o «patrones instintivos», que afloran en la conciencia a través de los sueños, las imágenes y las palabras, así como con formas de expectativas relacionadas con determinadas personas (citado en Husain, 2001:19).

Así, la insistencia del mito, en algo tan innatamente humano, no se aleja demasiado de la realidad. Pues Eva o Lilith, en sus representaciones pictóricas de

¹² «Qua abunden los ‘elementos mitológicos’ en los Evangelios es algo evidente» (Eliade, 2000: 142).

cualquier época, no hacen sino manifestar una necesidad de rito ante lo incomprendible. En los terrenos de la plástica esto se alude, por ejemplo, en la pintura *El sueño* (1910) de Henri Rousseau, donde se muestra una mujer desnuda, ella sueña en un diván que regresa a la utopía de lo natural (véase imagen 24). A propósito del cauce original del mito, Luis Vicente de Aguinaga acierta en afirmar que:

Nunca es más útil ni más bello que ser lo que desde su origen se dispuso que fuera: palabra que, al traducir o interpretar los misterios colectivos del rito y del estar en el mundo, narra y trasciende. Explicación de un símbolo que da lugar a la creación de otro, el mito figura en el comienzo y en el término de los códigos, de las imágenes, de las dudas y las convicciones (Aguinaga, 2003: 233-234).

De hecho se hablaba antes de los símbolos que la naturaleza entraña, mismos que fungen como tótem en el ritual; Jung ratifica esta forma de identificación desde el instintivo: «Lo inconsciente sólo tiene para nosotros una función creadora de símbolos [...] Los productos de lo inconsciente son pura naturaleza» (2001: 21). Más tarde lanza una sentencia que justifica que las ideas de los primeros hombres, en un sentido general, puedan tener un eco profundo y a la vez fundamental en los actos o las creaciones del hombre moderno:

De las ideas primigenias de la humanidad no puede derivarse sin más ningún sistema filosófico, sino una serie de antinomias, que constituyen no obstante, en todos los tiempos y en todas las culturas, la inagotable base de toda la problemática espiritual (*ibid.*: 68).

Se justifica de este modo que «Blanco y rojo» contenga el arquetipo femenino de la diosa, expuesto en un ritual donde el desangramiento conforma un papel de primera importancia.¹³ En esta línea, el contraste entre el blanco y el rojo,¹⁴ tan importante para la significación del cuento, corrobora la relación entre las deidades telúricas y el personaje femenino relacionado con la *femme fatale*: la blancura de ella se vincula con las albas estatuillas de fertilidad o las estatuillas de Las Cícladas (véase imagen 25).

En otro momento de la literatura Julio Cortázar lo manifiesta de manera explícita en «El ídolo de las Cícladas», donde la presencia de una estatuilla encontrada en una isla de Grecia permite o transmite el contacto con una esencia primigenia del

¹³ Desde esta perspectiva y de acuerdo con Brunel, el mito tiene en este cuento un grado de irradiación subterránea.

¹⁴ En cuanto a la referencia contextual tiene relación intertextual con «Sinfonía en blanco mayor» de Gautier.

hombre, algo antes del lenguaje que deviene rito, que requiere del desnudo y del contacto de la sangre del sacrificio contra la blancura de la estatuilla. Agrego dos fragmentos del cuento que ratifican lo anterior:

Vista desde Morand la obsesión de Somoza era analizable: todo arqueólogo se identifica en algún sentido con el pasado que explora y saca a la luz. De ahí a creer que la intimidad con una de esas huellas podría enajenar, alterar el tiempo y el espacio, abrir una fisura por donde acceder a[...] Somoza no empleaba jamás ese vocabulario; lo que decía siempre era más o menos que eso, una suerte de lenguaje que aludía y conjuraba desde planos irreductibles (2003:331).

Después de aludir a esta especie de lenguaje que podría pensarse antes del lenguaje mismo se alude al sacrificio con toda una configuración del ritual expuesta:

El cuerpo desnudo salía ya del círculo iluminado por el reflector... El hacha bajó en diagonal, demasiado lejos, y Morand repelió elásticamente el torso que se volcaba sobre él y atrapó la muñeca indefensa. Somoza era todavía un grito ahogado y atónito cuando el filo del hacha le cayó en la mitad de la frente [...] Agachándose, mojó las manos en la sangre que corría por la cara y el pelo del muerto... el espectáculo del ídolo con la cara chorreante de sangre, los hilos rojos que resbalaban por el cuello, contornaban los senos, se juntaban en el fino triángulo del sexo, caían por los muslos (*ibid.*: 334-335).

Algo después de todo puede venir a decirnos lo que en silencio dice el andamiaje sin lenguaje que habita dentro de la memoria, como un rumor que aún se mueve, como un impulso huraño que sale a la luz sin saber ya su nombre. Entonces, el asesinato de «Blanco y rojo» parece articularse en esta lengua de pulsiones emergidas de algún lugar oscuro de uno mismo. Es la razón por la que *Ella* carece de nombre que la ate al mundo del orden, pues como reminiscencia de la diosa de la fertilidad, que conlleva al sacrificio de la renovación de la vida, admite también el misterio del nacimiento, el erotismo y la muerte. Así, *ella* es la que reina por el «horror sagrado» en el personaje masculino, *Ella* lo atrapa en su casa que se aísla de todo como un santuario lleno de alusiones; de allí la necesidad de la sangre derramada como ofrenda, y de allí la necesidad de arrancar las ropas para dejar el cuerpo expuesto, abierto. Por eso la incompreensión del acto, pues sobrepasa como un ruido inarticulado que trata de encontrar sus vocablos por encima de los años

IMÁGENES DE LA SEGUNDA PARTE

Imagen 5

En la peluquería (1896)

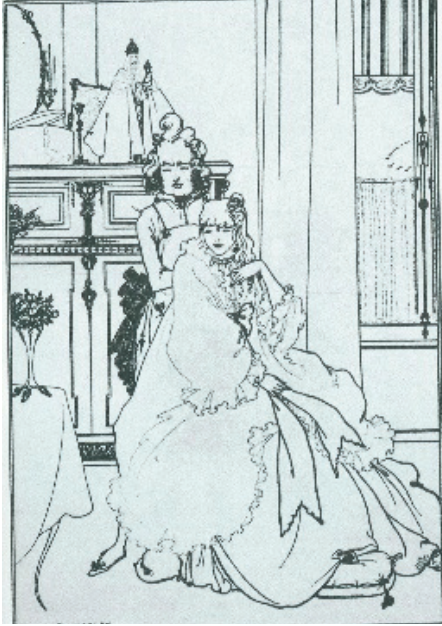


Ilustración para *La balada del barbero*.
Ambas obras de Aubrey Beardsley
(Bornay, 2008: 153).

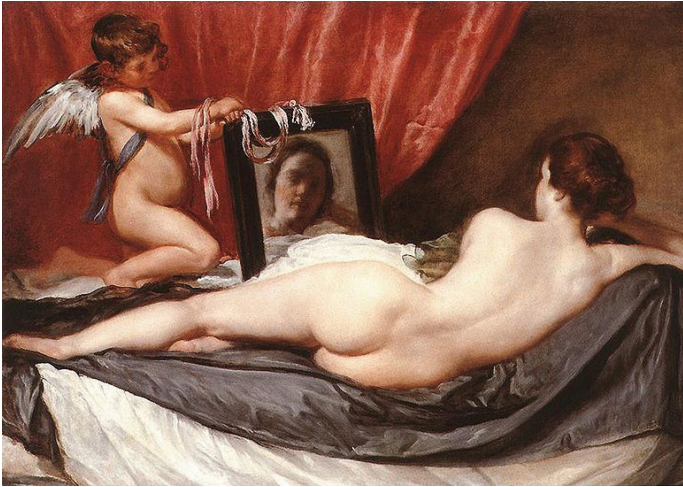
Imagen 6

La Venus de Urbino (1538)



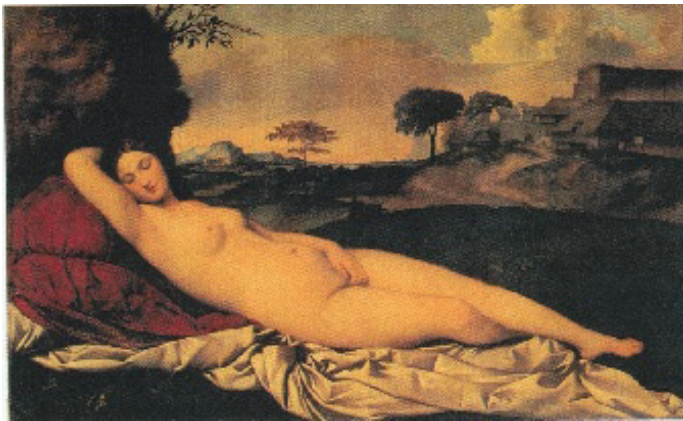
Obra de Tiziano
(Graham, 1997: 189).

Imagen 7
La Venus en el espejo (1650)



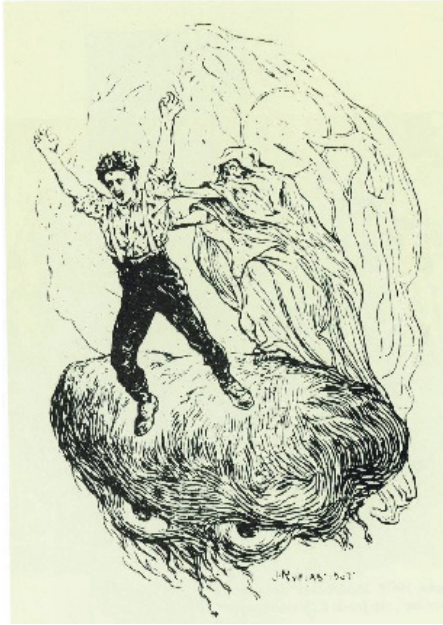
Obra de Velázquez
(Husain, 2001: 102).

Imagen 8
Venus durmiendo (1508)



Obra de Giorgione
(Graham, 1997: 188).

Imagen 9
Sin título (1902)



Obra de Julio Ruelas
(Rodríguez, 1997).

Imagen 10
Peste (1898)



Obra de Arnold Böcklin
(Eco, 2007: 277).

Imagen 11
Revista Moderna (1903)



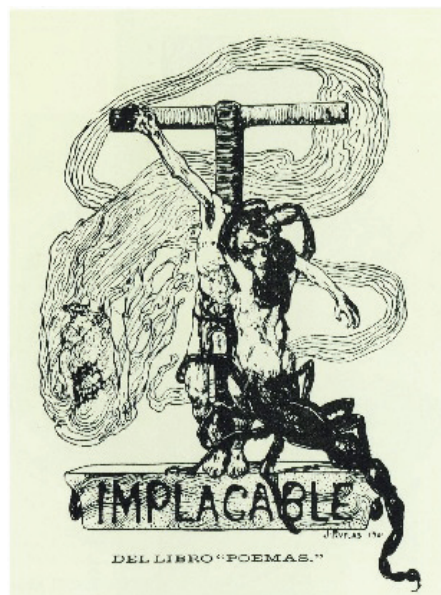
Obra de Julio Ruelas (Rodríguez, 1996).

Imagen 12
Las tentaciones de san Antonio (1878)



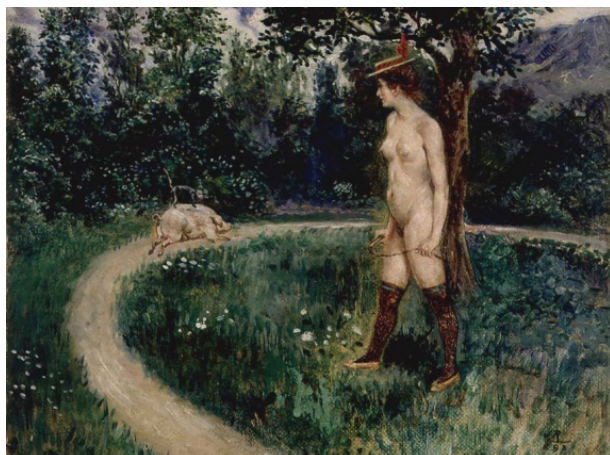
Obra de Félicien Rops
(Eco, 2007: 97).

Imagen 13
Implacable (1901)



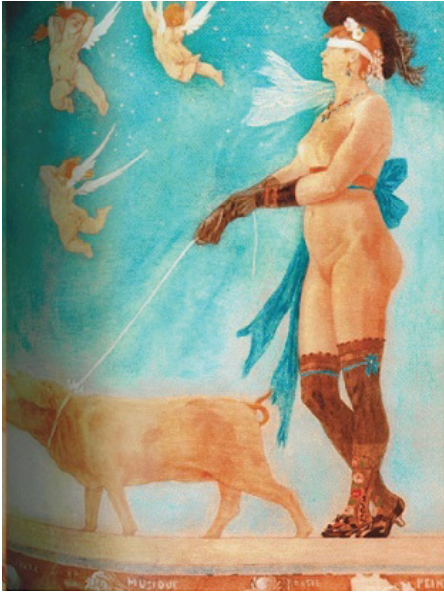
Obra de Julio Ruelas
(Rodríguez, 1996).

Imagen 14
La domadora (1897)



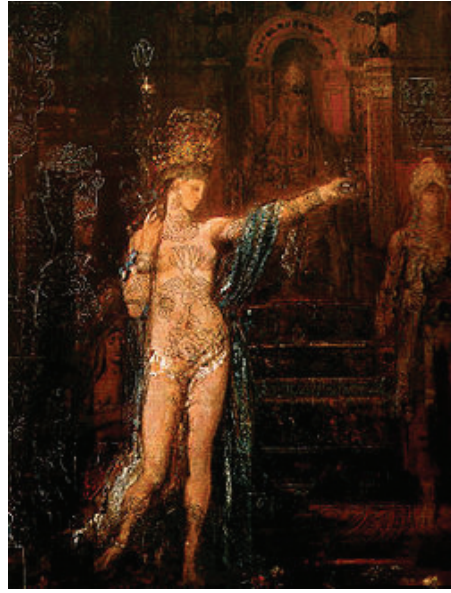
Obra de Julio Ruelas
(página electrónica).

Imagen 15
Pornócrates (1878)



Obra de Félicien Rops
(Eco, 2007: 151).

Imagen 16
Salomé (1871)



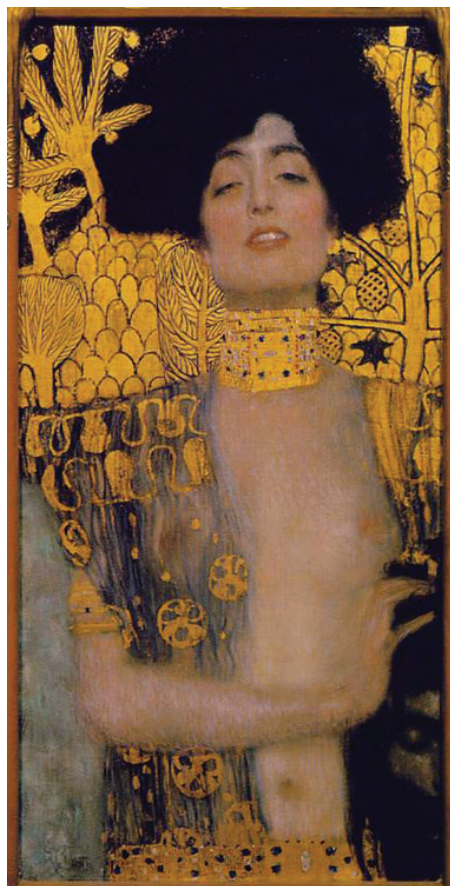
Obra de Gustav Moreau
(Bornay, 2008: 193).

Imagen 17
Ishtar (1888)



Obra de Fernand Khnopff
(Bornay, 2008: 170).

Imagen 18
Judith con la cabeza de Holofernes (1901)



Obra de Gustav Klimt
(Bornay, 2008: 214).

Imagen 19
Adán y Eva (1882)



Obra de Franz Van Stuck
(página electrónica).

Imagen 20
Lilith (1892)



Obra de John Collier
(página electrónica).



Imagen 21
El pecado (1893)

Obra de Fran Von Stuck
(Eco, 2007: 292).



Imagen 22
Venus de Willendorf (20 000 a. C.)

Anónimo
(Graham, 1997: 15).



Imagen 23
Astarté Syriaca (1877)

Obra de Rossetti
(Bornay, 2008: 196).

Imagen 24
El sueño (1910)



Obra de Henri Rousseau
(Huscain, 2001:16).

Imagen 25
Rostro de diosa, Cíclada



(Graham, 1997:46).

CONCLUSIÓN

En «Blanco y rojo» Bernardo Couto utiliza dos personajes típicos de su época y su estilo: la mujer fatal y el decadente, al cual he llamado desdichado. Lo relevante de estas dos apariciones son las consecuencias del cruce de caminos. Ambos están marcados con el signo de la muerte, mientras que el erotismo se agita en su aparente mutismo. Como el lector observó, estos signos no encontraran paz sólo por referir a la época del cuento, pues resuenan como un impulso ciego a través de los siglos; su silencio crea nuevos vocablos en el tipo de personajes presentados. Así, Alfonso Castro y *Ella* nos conducen a las sensaciones carentes de lenguaje del inicio de los tiempos; alrededor de su encuentro hay un círculo que nos remite, una y otra vez, al mismo punto de partida.

Ahora bien, el cuento es analizado en dos planos distintos. El primero se relaciona con el contexto en que se inserta Couto como narrador; las leyes que lo sujetan en lo estético y las que rigen su entorno social están en tensión. Así, las acciones del cuento encuentran origen en la rebeldía decadentista. El segundo plano implica mayor complejidad, allí se desentrañan las resonancias arquetípicas de ambos personajes y su relación con la muerte y el erotismo es, pues, la lectura propuesta en este estudio.

En la primera superficie se justifica que Alfonso Castro sea un personaje cuyo primer referente se encuentre en la literatura caballerescas, para después establecerse en la figura del desdichado, y más tarde en el referente del poeta maldito. No debe comprenderse que Bernardo Couto como narrador haya interiorizado esta postura para crear al personaje. Tampoco se pretende formular una aseveración cerrada, ya que el prototipo puede encontrarse en muchas partes. No obstante, la flexibilidad de la literatura comparada permite establecer una relación directa entre dos elementos, donde sin duda se observa una evolución de las características del primero depositadas en el segundo.

De este modo, Alfonso Castro no es un caballero medieval ni una copia exacta de «El desdichado» de Nerval ni es el asesino de cisnes de Villiers de L'Isle Adam

ni el viudo aludido por Poe, pero sí ostenta signos que lo enlazan con ellos. Por ejemplo, entre muchos puntos de contacto, pudo verse cómo la ausencia femenina es un rasgo indisoluble del caballero, del desdichado y de la obra de Poe. En «Blanco y rojo» este signo es subversivo en la medida en que la muerte del personaje femenino es causada por el protagonista para su deleite estético. Es allí donde surge una suerte de desdichado moderno que apunta un giro de originalidad en la escritura de Couto.

Esta misma acción medular causa la tensión entre la ley representada en el cuento, como un reflejo de la real, y los valores estéticos de Couto. Así, la narración implica decisivas trasgresiones en dos esferas, cuyo campo de acción es particularmente sensible desde la perspectiva de la religión y la ley, a saber: la muerte y el erotismo.

En este punto se realiza el cruce de caminos de ambos personajes como signos arquetípicos. Como se desglosó en el capítulo I, la muerte y el erotismo superan lo que el hombre puede controlar o explicar desde su razonamiento. Tanto uno como otro lo conducen al misterio de la vida y no hay vocablos que lo expliquen. El rito se convierte, entonces, en la forma mágica donde se intenta influir un poco en fuerzas incomprensibles que convulsionan al ser humano. Este enigma tendrá relevancia en la medida en que la figura femenina simbolizó, desde el inicio, la fertilidad, al ser capaz de otorgar vida, como la tierra misma.

Por lo tanto, la diosa y su mito entrañan el misterio de la vida y por ende del erotismo y la muerte. Dada la naturaleza oscura de estos signos, fueron conceptualizados y normados con fines de dominación por la ideología religiosa que combatió y sustituyó a la deidad femenina por la masculina. Así, la diosa llegó a ser un ente maligno, después retomado por simbolistas y decadentistas.

Desde esta perspectiva, el asesinato de «Blanco y rojo» se compone de tal manera que los signos remiten a los rituales de ofrecimiento de sangre, los cuales aspiran a suscitar la fertilidad de la vida. Como se observó, la casa se configura como un santuario donde *Ella* es la figura central. Además, el trance que involucró el estado alterado por medio de la música, las drogas, la imperiosa necesidad del desnudo, el diván como pedestal del tótem y el desangramiento unido a la palidez, completan el esquema del ritual. Esto en la segunda superficie del cuento.

Los signos muestran de manera clara un acto ritual. Sin embargo, tampoco es una propuesta de este análisis declarar que Couto configuró esta idea. De hecho, lo que podemos asumir de forma consciente de parte del autor, es la superficie primera donde el personaje femenino remite al canon de la mujer pálida, que viene desde el Romanticismo.

El arquetipo femenino de la diosa y la propensión al ritual se explica, entonces, desde la perspectiva decadentista que tendió a retomar los signos del mal para proponer una estética oscura, que al mismo tiempo escandalizaba a la sociedad burguesa. De allí que sea forzosa la insistencia en figuras como Lilith, Eva,

Salomé o Cleopatra. De las dos primeras se explicó su relación con las creencias y prácticas relativas a la diosa, de donde se ratificó, por medio de la teoría de los arquetipos del inconsciente de Jung, que *Ella* es una reminiscencia de la diosa y que en su conjunto la acción principal del cuento es un ritual. En la capa superficial de «Blanco y rojo» el rito se establece como una sinfonía, es decir, una obra de arte. Esto es comprensible si la propuesta del cuento apunta hacia la primacía de lo estético por encima de lo moral.

En general, «Blanco y rojo» supera los valores de su época para ser depositario de estos arquetipos que entrañan algo esencial para el ser humano desde su constitución primigenia, pues la muerte y el erotismo están presentes y se enardecen bajo el signo de la estética decadentista. En este sentido, Couto logró alcances literarios que sobrepasaron la recepción de finales del siglo XIX.

ANEXO

BLANCO Y ROJO¹ BERNARDO COUTO CASTILLO

Alfonso Castro escribía por última vez en su prisión.
He aquí el interesante manuscrito:

De los labios rojizos de un hombre de ley, un cualquiera con mirada vulgar y barba descuidada, ha caído lenta, pesada, mi sentencia de muerte.

En otros tiempos, cuando la enfermedad o el fastidio me tiraban en la cama, he pasado algunos ratos preguntándome cuál sería mi fin; mis ojos se abrían con toda la penetración que me era posible darles, queriendo romper lo impenetrable, escudriñar y distinguir algo del momento definitivo que lo futuro me reserva. Las dos muertes que yo veía como más probables eran, o bien un duelo buscado estúpidamente, o bien una bala alojada en mi cerebro por mi propia mano. La justicia, más precavida y dudando tal vez de mi buena puntería, ha venido a evitarme ese trabajo: en vez de una bala serán cinco.

Durante el proceso –ruidoso y concurrido como no lo fue nunca un estreno– apenas y he tratado de defenderme. He oído vociferar, clamar venganza a nombre de la sociedad y a nombre de *ella*; mi abogado, a quien apenas conozco, un defensor de oficio, hacía lo imposible por probar mi locura o cuando menos atribuir mi acto a un momento de enajenación mental: creo que ante lo imprevisto de mi caso los médicos hubieron fácilmente declarado a mi favor, pues efectivamente, 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.

¹ Transcripción íntegra del cuento (Couto, 2001: 173-181).

Cuando se habló de locura y mis antepasados desfilaron evocados por la gan-gosa voz del defensor, yo me levanté para protestar, repitiéndoles que mi razón, completamente lucida de suyo, lo estaba particularmente en el momento del cri-men, y puesto que no trato de excusarme –añadí– y plenamente he confesado mi crimen y sus móviles, inútil me parece querer emplear mezuquinos subterfugios; si soy merecedor de una pena, dictadla, la aguardo ahora que ya he conseguido mi objetivo.

Pasar por un asesino vulgar o por un loco, era lo único que me sublevaba y el único cargo del que procuraba defenderme. Mi abogado, quien tampoco compren-día que un reo no se prestará a su propia salvación, no sabía que pensar de mí. Durante las audiencias, al ver mi sangre fría tachada de cinismo por los periodistas, al ver mi poco, o más bien, mi ningún empeño en ayudarle, me tenía por el tipo aca-bado del insensato; a solas conmigo, cuando en mi celda me oía razonar y discutir mi caso, me tenía por cuerdo. ¿Por qué decidirse, pues?

Ahora bien, lo que ni jueces ni abogados han comprendido, lo que en su profun-da ignorancia del ser humano y sus aberraciones no han acertado a penetrar y atri-buyen a un exceso de perversidad, decretando mi fin como el de un animal dañino, eso quiero dilucidarlo yo, explicármelo, ver las causas que a ello contribuyeron, hoy que la errónea justicia humana no tiene que intervenir más en mis asuntos.

¡Un loco, evidentemente no lo soy!, pienso, discurro, y obro como el común de los mortales, mejor muchas veces. Soy un enfermo, no lo niego, un enfermo, sí, pero un enfermo de refinamientos, un sediento de sensaciones nuevas.

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 condicio-nes que otros muchos, pero más evidentemente quizás. Enumerar todas las crisis, todas las transformaciones del alma por las que he pasado, será prolijo; sin embar-go, ciertos hechos, algunos accidentes de mi vida me vienen involuntariamente a la memoria.

Nací inquieto, de una inquietud alarmante, con avidez por ver todo, conocer todo y de todo saciarme. 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 ab-surdas, 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 sentimientos a goces raras veces naturales; mi espíritu, dejado en completa libertad, sin idea fija que le sirviera de norma y estímulo para la existencia, sin convicción que lo alentara, no sabía nunca a dónde ir, vagaba constantemente haciendo variar mi pensamiento a las primeras impresiones. En realidad, en mí jamás hubo energía ni voluntad algunas; no hubo si no impresiones.

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 mi placer.

Como era natural, cada vez fui siendo más difícil en mis elecciones y cada vez tenía que buscar impresiones más difíciles; a meses de orgía desenfadada, de fiebres de placer, meses durante los cuales me consumía en las locuras más imbéciles y más arriesgadas, seguían semanas de completa continencia y reposo; huía de mis camaradas de exceso; venían depresiones morales que 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 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 busca de *otra cosa*.

Mi imaginación no podía estar quieta nunca, iba y venía disparatando, buscando siempre novedades, incansable: fueron caprichos amorosos... sin amor, pasiones que yo pretendía tener, cuya pequeña llama hacía inútilmente por inflamar. La sequedad de mi corazón era notable, yo no sentía afecto por nada ni por nadie, me exaltaba, pretendía amar con locura, sentir pasar por mi frente algo de ese divino aliento que tan felices hizo a los grandes apasionados... Yo nada podía sentir, con esfuerzos me acordaba al mes de las mujeres a quien jurara amor eterno, y nunca pude echar de menos durante media hora a la que me empeñaba en amar.

Quise refugiarme en el arte, estudiar y vibrar frente a las grandes concepciones, sentir el estremecimiento creador del poeta, del músico o del pintor; pero incapaz de un trabajo sostenido, iba de la pintura a la música, de la música a la escultura y de la escultura a la poesía, sin lograr encadenar mi atención ni dominar la prontalitud que como inquebrantable círculo me envolvía.

Además, yo era ambicioso y algo conocedor, había estudiado a fondo a los grandes maestros, y la comparación entre ellos y lo que yo podía producir, me asqueaba de mí mismo.

Erré, en fin, entre todo aquello que podía producirme una impresión, no logrando sino excitar y hacer más sutiles mis sentidos.

Las mujeres no podían soportarme tres días por mis exigencias, y los amigos, excepción hecha por unos cuantos tan enfermos como yo, me huían, temerosos de ser envueltos en el torbellino de extravagancias peligrosas que levantaba a mi paso.

Los asesinos celebres, 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 el que dos esposos riñen y mutuamente se arrojan, se abofetean, con el corazón despedazado y sangriento aun del hijo; soñaba con los seres demoníacos que Baude-

laire hubiera podido crear, los buscaba complicados como algunos de Bourget y refinados como los de D'Annunzio.

En tal estado, nervioso y excitable como nunca, un día, en un prado vi por primera vez a una mujer alta, algo delgada, de andar muy lánguido y con la palidez de un margarita. En sus ojos había algo de inmensamente dominante que envolvía y subyugaba. Procuré conocerla y trabar amistad con ella, lo que no me fue difícil. La traté, llegué a interesarme por ella como no me había interesado hasta entonces por mujer alguna. 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 pasar 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:

El comme d'autres par la tendresse
sur ta vie et sur ta jeunesse
moi je veux regner par l'effroi.²

De tal manera guardo el sonido y la expresión de estos versos que, cuando las balas rasguen mi cuerpo, dominado el clamor de la detonación gritarán imponiéndose y *reinando por el espanto* verdaderamente, en el solemne momento.

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 Köklin 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 de 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 *Tanhäuser*, las *Walkirias* libertadoras, los irónicos *Maestros cantores*, la idílica de *Tristán e Iseult*, las tinieblas del *Crepúsculo de los dioses* y el esplendor del *Oro del Rhin*.

² Tal los otros por la tenura, / yo, en tu vida y tu juventud, / quiero reinar por el terror.

La nacionalidad de mi original amiga me era perfectamente desconocida; y a pesar de mis hábiles preguntas, nunca logré averiguarla; esquivaba la respuesta y yo me aventuraba en suposiciones. 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, evidentemente no lo era; para ser nacida en la República, imperio del arte contemporáneo, le faltaba el sello que difiere a la francesa, que la hace enteramente personal, imposible de ocultarse; para lo alemán le faltaban los ademanes pesados, ligeramente bruscos, las sonrisas exclusivas, la expresión de habla y de sonrisa que caracteriza a las rubias hijas del Rhin. Yo no sabía, pues, qué pensar: ¿Italiana?, tampoco lo era, le faltaba vivacidad, fuego en los ojos y en los movimientos, expresión y calor en la voz; las austriacas son una mezcla de alemanas y francesas, poco graciosas para ser parisienses, demasiado delicadas para ser berlinesas o hanoverianas o hamburguesas, siendo la mujer alemana la misma en todas partes. No pudiendo sacar nada en claro, me conformé y permanecí en mi ignorancia.

Un día, después que la música de Wagner hubo caído severa, sugestiva y torturante sobre nosotros, fatigada, lánguida como nunca, se extendió sobre un diván. Sus brazos pálidos, con palidez de luna, llevaban atados unos largos lazos rojos que después de envolver el puño, caían como dos anchos hilos de sangre.

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 sus ojos, y la idea de mi crimen nació.

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 oscuridad, 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.

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

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 fluyó 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.

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 huida del rojo.

Abrió los ojos, por su cuerpo pasó una convulsión; me miró, algo atravesó como una luz que se extingue y las palpitaciones de la sangre terminaron.

Sus ojos me miraron fijos, sus labios blancos parecían decir por última vez:

Sur ta vie et sur ta jeunesse
moi je veux regner par l'effroi.³

Y yo quedaba inmóvil, extasiado, ante aquella palidez, ante aquella sinfonía en Blanco y rojo.

³ Yo, en tu vida y tu juventud,/quiero reinar por el terror.

ÍNDICE DE IMÁGENES

IMÁGENES DE LA PRIMERA PARTE

1. *Hombre con cabeza de pájaro, detalle de la escena del pozo en la caverna de Lascaux* 93
2. *Hombres con el sexo erecto* 93
3. *Detalle de Juicio final* (1467-1471) Hans Memling 94
4. *La mujer de Claude* (1877) Francesco Mosso 94

IMÁGENES DE LA SEGUNDA PARTE

5. *En la peluquería* (1896) Aubrey Beardsley 149
6. *La Venus de Urbino* (1538) Tiziano 149
7. *La Venus en el espejo* (1650) Velázquez 150
8. *Venus durmiendo* (1508) Giorgione 150
9. *Sin título* (1902) Julio Ruelas 151
10. *Peste* (1898) Arnold Böcklin 151
11. *Revista Moderna* (1903) Julio Ruelas 151
12. *Las tentaciones de san Antonio* (1878) Félicien Rops 152
13. *Implacable* (1901) Julio Ruelas 152
14. *La domadora* (1897) Julio Ruelas 152
15. *Pornócrates* (1878) Félicien Rops 153
16. *Salomé* (1871) Gustav Moreau 153
17. *Ishtar* (1888) Fernand Khnopff 154
18. *Judith con la cabeza de Holofernes* (1901) Gustav Klimt 154
19. *Adán y Eva* (1882) Franz Van Stuck 155
20. *Lilith* (1892) John Collier 155
21. *El pecado* (1893) Fran Von Stuck 156
22. *Venus de Willendorf* 156
23. *Astarté Syriaca* (1877) Rossetti 157
24. *El sueño* (1910) Henri Rousseau 157
25. *Rostro de diosa, Cíclada* 158

BIBLIOGRAFÍA

- Aguinaga, Luis Vicente de (2003) *Rumor de la ciudad al hundirse. Lectura de Paisajes después de la batalla de Juan Goytisolo*. México: UdeG. 361 pp.
- Aristóteles (2002) *Arte Poética. Arte Retórica*. Col. Sepan cuantos, 715. Traducción por José Goya y Francisco P. Samaranch. México: Porrúa. 239 pp.
- Bachelard, Gaston (2002) *La pœtica del espacio*. Breviarios, 183. Traducido por Ernestina de Champourcin. México: FCE.
- Barbey d'Aureville, Jules-Amédée (2007) «Léa». En Humberto Eco (ed.) *Historia de la fealdad*. Traducción por María Pons Irazazábal. Barcelona: Lumen. 454 pp.
- Baring, Anne y Jules Cashford (2005) *El mito de la diosa. Evolución de una imagen*. Traducción por Andrés Piquer, Susana Pttecher, Francisco del Río, Pablo A. Torrijano e Isabel Urzáiz. México: Ediciones Siruela/FCE. 851 pp.
- Bataille, Georges (2008) *El erotismo*. Traducción por Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin. México: Tusquets. 289 pp.
- (2007) *Las lágrimas de Eros*. Traducción por David Fernández. España: Tusquets. 266 pp.
- Baudelaire, Charles (1990). *Diarios íntimos*. Traducción y prólogo por Rafael Alberti. México: La nave de los locos. 92 pp.
- (1998) *Edgar Allan Poe*. Traducido por Carmen Santos. Madrid: Visor. 124 pp.
- (2008) *Las flores del mal*. Edición bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo. Traducción por Luis Martínez de Merlo. México: Cátedra. 610 pp.
- (1857) *Les fleurs du mal*. París: Poulet-Malassis et de Braise.
- Beaud, Michel (1986) *Historia del capitalismo. De 1500 a nuestros días*. Traducción por Manuel Serrat. Barcelona: Ariel, 166 pp.
- Bech, Julio Amador (2006) «La condición del arte. Entre lo profano y lo sagrado. Apuntes de sociología y antropología del arte». *Revista Mexicana de Ciencias Políticas*. XLVIII: 196. Enero-abril. México: UNAM. 53 pp.
- Biblia de Jerusalén* (1998) Col. Sepan cuantos, 500. México: Porrúa. 1895 pp.
- Bornay, Erika (2008) *Las hijas de Lilith*. Col. Ensayos de Arte. España: Cátedra. 404 pp.

- Brunel, Pierre (1994) «El hecho comparatista». En Pierre Brunel e Yves Chevrel (coords.) *Compendio de literatura comparada*. Traducido por Isabel Vericat Núñez. México: Siglo XXI. 415 pp.
- Buganza Salmerón, Elena (1992) *Bernardo Couto Castillo, 1880-1901: eje del movimiento modernista*. Tesis de licenciatura. México: UIA.
- Byshe Shelley, Percy (2007) «Poemas póstumos». En Umberto Eco (ed.) *Historia de la fealdad*. Traducción por María Pons Irazazábal. Barcelona: Lumen. 454 pp.
- Campos, Rubén (1996) *El Bar. La vida literaria de México en 1900*. México: UAM. 316 pp.
- Ceballos, Ciro (2001) *Cuentos completos*. Prólogo, edición y notas de Ángel Muñoz Fernández. México: Factoria Ediciones. 435 pp.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2003) *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Col. Sepan cuantos, 6. México: Porrúa. 690 pp.
- Clark de Lara, Belem y Defossé Curiel (2000) *El modernismo en México a través de cinco revistas*. México: UNAM. 57 pp.
- Clerc, Jeanne-Marie (1994) «Literatura comparada ante las imágenes modernas». En Pierre Brunel e Yves Chevrel (coords.) *Compendio de literatura comparada*. Traducido por Isabel Vericat Núñez. México: Siglo XXI. 415 pp.
- Cóndor Orduña, María (1999) «Prólogo». En Johan Wolfgang Goethe *Los sufrimientos del joven Werther*. México: Alba. 174 pp.
- Cortázar, Julio (2003) «El ídolo de las Cícladas». En *Cuentos Completos I*. México: Alfagura. 606 pp.
- Couto Castillo, Bernardo (2001) *Cuentos completos*. Col. La Serpiente emplumada, 25. Prólogo, edición y notas de Ángel Muñoz Fernández. México: Factoria Ediciones. 435 pp.
- Cruz, Ana Julia (2003) «Locura y muerte en *Asfódelos* de Bernardo Couto». En Ana María Morales, José Miguel Sardiñas y Luz Elena Zamudio (eds.) *Las fronteras de lo fantástico*. México: BUAP. 301 pp.
- D'Annunzio, Gabriele (1999), «Villa Chigi» (fragmento) en *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Mario Praz, Trd., Rubén Mettini. Barcelona: Acantilado, pp. 78.
- Del Campo, Ángel (1981) *La rumba*. México: SEP/Promesa.
- Díaz Mirón, Salvador (2006) «Cleopatra». En José Emilio Pacheco (comp.) *Antología del modernismo (1884-1921)*. México: UNAM. 375 pp.
- Díaz Ruiz, Ignacio (comp.) (2006) *El cuento mexicano en el modernismo*. México: UNAM. 290 pp.
- Eco, Umberto (2007) *Historia de la fealdad*. Traducción por María Pons Irazazábal. Barcelona: Lumen. 454 pp.
- Eliade, Mircea (1986) *Tratado de historia de las religiones*. Traducción por Tomás de Segovia. México: Era. 462 pp.

- (2000) *Aspectos del mito*. Traducido por Luis Gil Fernández. Barcelona: Paidós. 174 pp.
- Filomano, Giovanni; Marcello Massenzio, Massimo Raveri y Paolo Scarpi (2000) *Historia de las religiones*. Traducido por María Pons. España: Crítica.
- Frazer, James George (2000) *La rama dorada*. Traducción por Elizabeth y Tadeo I. Campuzano. México: FCE. 860 pp.
- Freud, Sigmund (1991) «Tótem y tabú (1913-1914)». En James Strachey (ed.) *Obras Completas*. Vol. XIII. Colaboración de Anna Freud. Traducción por José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu. 278 pp.
- Gamboa, Federico (1995) *Mi diario: mucho de mi vida y algo de la de otros*. Vol. I y II. México: CONACULTA.
- García Barragán, Guadalupe (1993) *El naturalismo literario en México*. México: UNAM. 132 pp.
- Gerard, André-Marie (1995) *Diccionario de la Biblia*. Traducción por el Departamento de hebreo y arameo de la Universidad Complutense. Madrid: Anaya. 1557 pp.
- Gilking, Iwan (1999), “Amor de hospital” en *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Mario Praz, Trd., Rubén Mettini. Barcelona: Acantilado, pp. 514.
- Gliksohn, Jean-Michel (1994) «Literatura y artes». En Pierre Brunel e Yves Chevrel (coords.) *Compendio de literatura comparada*. Traducción por Isabel Vericat Núñez. México: Siglo XXI. 415 pp.
- Goethe, Johan Wolfgang (1999) *Los sufrimientos del joven Werther*. Prólogo y traducción por María Cándor Orduña. México: Alba. 174 pp.
- Goldstein, Gabriela (2005) *La experiencia estética. Escritos sobre psicoanálisis y arte*. Argentina: Del Estante Editorial. 143 pp.
- González Peña, Carlos (1928) *Historia de la literatura mexicana: desde los orígenes hasta nuestros días*. México: SEP.
- Graham, Lanier (1997) *Goddesses*. Nueva York: Abbeville Press. 286 pp.
- Graves, Robert y Raphael Patai (2007) *Los mitos hebreos*. Traducción por Javier Sánchez García-Gutiérrez. España: Alianza Editorial. 393 pp.
- Guillén, Claudio (1985) *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica. 517 pp.
- Hauser, Arnold (1998) *Historia social de la literatura y el arte. Desde la prehistoria hasta el Barroco*. Tomo I. Traducido por A. Tovar y F. P. Varas-Reyes. España: Debate. 567 pp.
- (1998a) *Historia social de la literatura y el arte. Desde el rococó hasta la época del cine*. Tomo II. Traducido por A. Tovar y F. P. Varas-Reyes. España: Debate. 539 pp.
- Henríquez Ureña, Max (1954) *Breve historia del modernismo*. México: FCE.
- Hofmannsthal, Hugo Von (1990) *La carta de Lord Chandos y algunos poemas*. Traducción por Jaime García Terrés. México: FCE. 41 pp.

- Husain, Shahrukh (2001) *La diosa. Creación, fertilidad y abundancia. Mitos y arquetipos femeninos*. Traducción por Margarita Cavándoli. España: Evergreen. 184 pp.
- Jung, Carl Gustav (1998) *Símbolos en transformación*. Col. Psicología Profunda, 7. Edición y notas por Enrique Butelman. Barcelona: Paidós. 441 pp.
- (2001) «Civilización en transición». En *Obra completa*. Vol. 10. Traducido por Carlos Martín. Madrid: Trotta. 563 pp.
- Keats, John (1999), “Oda a la Melancolía” (fragmento) en *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Mario Praz, Trd., Rubén Mettini. Barcelona: Acanthilado, pp. 77.
- Kurz, Andreas (2005) «Algunas reflexiones en torno a Bernardo Couto Castillo y la narrativa mexicana modernista a finales del siglo XIX». En Alma Leticia Martínez Figueroa (ed.) *XIX Coloquio Internacional de Literatura Mexicana e Hispanoamericana. Memoria*. Sonora: Universidad de Sonora- Departamento de Letras y Lingüística.
- Laiseca, Laura (2001) *El nihilismo europeo. El nihilismo de la moral y la tragedia anticristiana en Nietzsche*. Argentina: Biblos. 315 pp.
- López Castellón, Enrique (1999) *Simbolismo y bohemia: la Francia de Baudelaire*. Madrid: Akal. 111 pp.
- (2000) «Estudio, traducción y notas». En Charles Baudelaire *Obras selectas*. España: Edimat. 537 pp.
- López, Rafael (2006) «Ruelas». En Jose Emilio Pacheco (comp.) *Antología del modernismo (1884-1921)*. México: UNAM. 375 pp.
- Mariño Espuelas, Alicia (2007) «Prólogo». En Villers de L'Isle Adam *Vera y otros cuentos crueles*. Traducción y notas por Luis Alberto de Cuenca. Madrid: Alianza Editorial. 205 pp.
- Martínez, José Luis (2008) «México en busca de su expresión». En *Historia general de México*. México: Colegio de México. 1103 pp.
- Mendieta y Núñez, Lucio (1948) «La mecanización social. Teoría de los agrupamientos sociales». En *Revista Mexicana de Sociología*, 10: 2. Mayo-agosto. México: UNAM. Pp. 197-208.
- Morales, Ana María; José Miguel Sardinas y Luz Elena Zamudio (eds.) (2003) *Las fronteras de lo fantástico*. México: BUAP.
- Muñoz Fernández, Ángel (comp.) (2001) *Bernardo Couto. Cuentos completos*. México: Factoria Ediciones. 351 pp.
- (2005) *Cuento fantástico mexicano en el siglo XIX*. México: Factoria Ediciones. Pp. 456.
- Muschg, Walter (2007) *Historia trágica de la literatura*. Traducción por Joaquín Gutiérrez Heras. México: FCE. 717 pp.
- Nerval, Gérard de (2004) *Obra literaria. Poesía y prosa literaria*. Traducido prólogo y notas por Tomás Segovia. Barcelona: Opera Mundi. 1181 pp.

- (2004a) «El desdichado». En *Obra literaria. Poesía y prosa literaria*. Traducción, prólogo y notas por Tomas Segovia. Barcelona: Opera Mundí.
- Nervo, Amado (2006) «Oremus». En José Emilio Pacheco (comp.) *Antología del modernismo (1884-1921)*. México: UNAM. 375 pp.
- Nietzsche, Friedrich (1984) *La gaya ciencia*. México: EDAMEX. 345 pp.
- (2001) *El origen de la tragedia*. Col. Sepan Cuantos, 700. Traducción por Eduardo Ovejero. México: Porrúa. 121 pp.
- Ortiz, Alberto (2008) «Lo maligno femenino. Apuntes para explicar la caracterización, prejuicio y superstición de la mujer diabólica». En Emilia Recéndez Guerrero y Norma Gutiérrez Hernández (coords.) *Tres siglos de diálogos sobre la mujer: arte, historia y literatura*. Zacatecas: Instituto Zacatecano de la Cultura Ramón López Velarde/ Instituto para la Mujer Zacatecana/ Gobierno del Estado de Zacatecas/ UAZ- Unidad Académica de Estudios de las Humanidades y las Artes y Unidad Académica de Historia. 279 pp.
- Otis-Cour, Leah (2000) *Historia de la pareja en la Edad Media: placer y amor*. Traducido por Anton Dieterich Arenas. Madrid: Siglo XXI. 271 pp.
- Ovejero, Eduardo (2001) «Introducción». En Friedrich Nietzsche *El origen de la tragedia*. Col. Sepan Cuantos, 700. México: Porrúa. 121 pp.
- Pacheco, José Emilio (comp.) (1999) «Introducción y notas». En *Antología del modernismo (1884-1921)*. México: UAM/Era. 375 pp.
- Phillipps-Lopez, Dolores (2003) *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*. México: Catedra.
- Poe, Edgar Allan (1987) *Poems and Essays*. Gran Bretaña: Everyman. 348 pp.
- (2000) *Narraciones extraordinarias*. Col. Sepan cuantos, 210. Prólogo por María Elvira Bermúdez. México: Porrúa. 330 pp.
- (2000a) *Poesía completa*. Traducido por María Condor y Gustavo Falaquera. Madrid: Hiperión.
- (2007) *La filosofía de la composición*. Traducción por Ignacio Mariscal y Ricardo Gómez Robledo. México: Fontamara. 65 pp.
- Poema de Mio Cid* (2002) Col. Sepan cuantos, 85. Prólogo y versión moderna de Amancio Bolaño e Isla. México: Porrúa. 303 pp.
- Praz, Mario (1999) *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Traducción por Rubén Mettini. Barcelona: Acantilado. 937 pp.
- Rafael Cruz, María Laura (2005) *Los Pierrot de Bernardo Couto Castillo*. Tesis de licenciatura. México: UAM-Iztapalapa.
- Rodríguez, Marisela (1997) *Julio Ruelas. Una obra en el límite del hastío*. México: CONACULTA. 32 pp.
- Romero, José Luis (2002) «El mundo musulmán». En *La Edad Media*. México: FCE. 215 pp.

- Rubial García, Antonio (1999) *La santidad controvertida. Hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados*. México: FCE. 325 pp.
- Schopenhauer, Arturo (2009) *El mundo como voluntad y representación*. Col. Sepan cuantos, 419. Traducción por Eduardo Ovejero. México: Porrúa. 413 pp.
- Segovia, Tomás (2004) «Prólogo y notas». En Gérard de Nerval *Obra literaria. Poesía y prosa literaria*. Barcelona: Opera Mundi. 1181 pp.
- Sevilla Arroyo, Florencio y Antonio Rey Azas (eds.) (1996) «Introducción y notas». En Miguel de Cervantes *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Alianza Editorial. 1297 pp.
- Tablada, José Juan (2006) «En otro mundo». En Ignacio Díaz Ruiz (ed.) *El cuento mexicano en el modernismo*. México: UNAM. 290 pp.
- (1993) *Las sombras largas*. México: CONACULTA.
- (1991) *La feria de la vida*. Lecturas Mexicanas, 22. México: CONACULTA. 342 pp.
- Tola de Habich, Fernando (1986) *Museo literario II*. México: Premià.
- Tuñón, Julia (1998) *Mujeres en México. Recordando una historia*. México: CONACULTA. 214 pp.
- Velazquez Alvarado, Coral (2007) *El rescate del mundo interior. Un análisis de la obra de Bernardo Couto Castillo*. Tesis de licenciatura. México UAM.
- Verlaine, Paul (1999) *Los poetas malditos*. Col. Cuadernillos de Poesía. Traducción por Mauricio Bacarisse. Bogotá: Panamericana. 87 pp.
- Villiers de L'Isle Adam, Auguste (2007) *Vera y otros cuentos crueles*. Prólogo. Alicia Mariño. Traducción y notas Luis Alberto de Cuenca. Madrid: Alianza Editorial. 205 pp.
- Vivien, Renée (2007) «A la mujer amada». En Umberto Eco (ed.) *Historia de la fealdad*. Traducción por María Pons Irazazábal. Barcelona: Lumen. 454 pp.

Páginas electrónicas

- Collier, John. *Lilith*. Disponible en http://www.artyclopecleia.com/artist/collier_john.html [consulta 17/04/2009]
- Ruelas Julio. *La domadora*. Disponible en <http://www.museoblaisten.com> [consulta 16/02/2009]
- Van Stuck, Franz. *Adan y Eva*. Disponible en <http://www.museothyssen.org/microsites/exposiciones/2009/lagrimas-de-eras/> [consulta 5/11/2009]

*El desdichado y la mujer fatal:
muerte y erotismo en «Blanco y rojo» de Bernardo Couto*
Núm. 3

Se terminó de editar en junio de 2011
en Epígrafe, diseño editorial
Verónica Segovia González
Marsella Sur 510, interior M, Colonia Americana
Guadalajara, Jalisco, México
La edición consta de 1 ejemplar