

El asesinato como creación estética en “Blanco y rojo” de Bernardo Couto Castillo:

Un ejemplo de violencia narrativa en el decadentismo literario en el México porfiriano

Lena Abraham

(Universidad Nacional Autónoma de México / México)

Un asesinato constituye, sin duda, un acto violento. Sin embargo, hay que tener en cuenta la poética del momento de creación para entender ante qué fenómeno nos encontramos, de qué tipo de violencia se trata y en qué sentido está utilizada en un texto literario. El cuento “Blanco y rojo” de Bernardo Couto Castillo (1879-1901) versa sobre uno de estos asesinatos literarios. Si consideramos, no obstante, que la colección de cuentos *Asfódelos* de Couto constituye “acaso el manifiesto más importante de los escritores de fin del siglo XIX que hacían del decadentismo su bandera” (Quirarte en Díaz Ruiz 2006b: 272), resulta obvia la necesidad de revisar la estética de los decadentistas, si pretendemos entender la función del asesinato en la obra de un escritor tan representativo del decadentismo mexicano. Por tanto, se presentará una breve reflexión sobre la violencia en la literatura y sus diversas funciones, y una revisión de las propuestas poéticas del decadentismo como reacción crítica a la comercialización del arte y al predominio del materialismo en la sociedad finisecular positivista y capitalista. Así veremos que el arte ya no es considerado como imitación de la naturaleza y de la realidad, por lo cual el asesinato, en la literatura, no se debe interpretar de forma literal. Encontraremos que el asesinato en “Blanco y rojo” de Bernardo Couto constituye más bien un juego estético, una creación literaria que conjuga las diferentes disciplinas artísticas alrededor de un tema tachado de inmoral, y por tanto no apto para su representación en las artes, y que de esta manera adquiere un sentido de profunda crítica a los valores burgueses materialistas que llegó a implantar la modernidad.

Bolívar Echeverría define la violencia como

la cualidad propia de una acción que se ejerce sobre el otro para inducir en él por medio de la fuerza -es decir, *à la limite*, mediante una amenaza de muerte- un comportamiento contrario a

la voluntad, a su autonomía, que implica su negación como sujeto humano libre. (Echeverría 1998: 373)

A mi parecer, esta definición es válida también para el mundo moderno, ya que abarca, aparte de la violencia interindividual también aquellas formas de violencia que son generadas por las relaciones capitalistas propias de la modernidad. Ahora bien, aunque resulta convincente para el análisis sociológico y psicológico de la sociedad occidental moderna, para un estudio literario es necesario precisar el término violencia y analizar en qué niveles de la literatura puede actuar.

Para Álvarez, la violencia en la literatura emana del hecho de que ésta funciona como una especie de espejo de la realidad: “la literatura es reflejo de la realidad y la realidad es violenta.” (Álvarez 1998: 407). Admite, sin embargo, que suele ir un poco más allá de la realidad, diciendo que la literatura “no podía sino reflejar -de manera acaso más compleja, es decir, más imaginada, más recreada, más retóricamente inventada- la violencia real de la existencia humana.” (408). Según este planteamiento, los textos literarios pueden tener un asunto violento, mas su tema, su argumento no lo es necesariamente, debido a la postura, a la intención del autor: “el escritor refleja la violencia, pero, en la inmensa mayoría de los casos, no la suscribe. Al contrario, la condena.” (ibídem). De esta manera, “la literatura refleja la violencia de la realidad, pero no es *en sí misma* violenta.” (409). Y Álvarez desarrolla todavía más su teoría argumentando que la literatura no es violenta, sino que “es ella que ha sufrido violencia, la que ha sido perseguida, censurada, y su expresión física, los libros y los autores, incluso quemados, en muchas ocasiones.” (ibídem). Concluye afirmando que la literatura no puede ser violenta, ya que “no genera criminalidad y delincuencia.” (ibídem).

Resulta innegable que toda obra literaria es, hasta cierto grado, reflejo de la realidad, del momento histórico en el que es creada, y que por tanto, si la realidad que refleja es violenta, esto se apreciará también en el texto. Lo que descuida Álvarez, sin embargo, es el hecho de que la violencia en la literatura no sólo puede actuar a nivel del asunto, sino también en otros mucho más sutiles, menos llamativos que los elementos que forman la trama, el contenido de una obra.

En este sentido, me parece más acertada la diferenciación que hace Ariel Dorfman de las distintas formas de violencia en la literatura. Comparte, sobre todo para el caso latinoamericano, la visión de Álvarez respecto a que la violencia en la literatura refleja una realidad violenta; mas no

concuera con su afirmación de que la literatura en sí no sea, o pueda ser, violenta. Distingue básicamente cuatro tipos de violencia en la literatura: en primer lugar, la violencia vertical y social 1997¹, que se asemeja a la “violencia dialéctica” que plantea Echeverría, y que comprende el uso de violencia con el fin de llegar a un estado de mayor justicia social. La segunda forma que menciona constituye la violencia horizontal e individual que no tiene un sentido social claro. Los personajes que la emplean se sienten amenazados de desaparecer si no matan o son de alguna manera violentos. Son enajenados e incapaces de controlar su realidad, lo cual los lleva a la violencia como venganza por su condición humana; “ser violento significa, ante todo, ser yo mismo; sentir por un instante ilusorio que se tiene el poder” (Dorfman 1997: 402). En un mundo que se percibe como cárcel, el comportamiento violento representa una posibilidad de rebelión social, “una de las vías de comunicación” (404). El personaje “corroído por su propia culpa, indeciso, cobarde, [cuya] violencia interior está siempre al borde de estallar” (407) y que lo puede llevar al suicidio, es característico para la tercera forma que plantea Dorfman, la violencia inespacial e interior. El último tipo de violencia en la literatura que distingue, constituye la violencia narrativa. Es precisamente esta última la que resulta interesante para la poética decadentista y el análisis de “Blanco y rojo” de Bernardo Couto Castillo.

La violencia narrativa consiste en

destruir los esquemas tradicionales de tiempo, del espacio y del lenguaje, fragmentando la personalidad², experimentando con modos narrativos peculiares y ángulos novedosos [...]. Es la violencia de las formas establecidas, los modos de ver tradicionales, la gran violencia de las reglas del juego socio-literario. (Dorfman 1997: 409)

En consecuencia, el ataque constituye “la estructura misma del universo en el que el lector descansaba su mirada, intentando romperle su cosmovisión para desconcertar y confundir y angustiarse. Se destruyen las pautas con las cuales el lector vive.” (409) Es decir que, la violencia narrativa se dirige en primera instancia contra el lector, forma de violencia que Álvarez no ubica

¹ Véase Dorfman 1997.

² Como veremos más adelante, en el caso de “Blanco y Rojo”, se da más bien lo contrario, la unión de las partes en la obra de arte integral. Sin embargo, hay que tener en cuenta nuevamente el contexto y las normas contra las que se dirige la violencia literaria. Puesto que los decadentistas se rebelaban contra los valores modernos, no ha de sorprendernos que en lugar de proponer más fragmentación, apostaban a la integración a fin de superar la realidad fragmentaria moderna.

cuando afirma que la literatura en sí misma nunca puede ser violenta.³ Oscar Wilde se expresa de manera similar cuando dice en *The Picture of Dorian Gray*:

As for being poisoned by a book, there is no such thing as that. Art has no influence upon action. It annihilates the desire to act. It is superbly sterile. The books that the world calls immoral are books that show the world its own shame. That is all. (Wilde 1908: 352)

En otras palabras, comparte la idea de Álvarez que la literatura no puede generar violencia, ya que no influye sobre las acciones; mas advierte también su capacidad de violentar los esquemas del lector, tanto respecto a sus hábitos de lectura como en cuanto a los valores que presume tener. Por tanto, la literatura puede constituir un acto profundamente transgresor. Desde la óptica de los modernistas, y en particular de los decadentistas, la violencia, la transgresión, no residía en explorar temas y materias supuestamente morbosos o inmorales, sino en la misma presión que ejercía la sociedad moderna materialista sobre el arte y el artista. La literatura modernista y la estética decadentista constituían para ellos formas de rebelión contra la lógica cultural burguesa, hipócrita, llena de doble moral y violenta hacia los individuos, ya que los condenaba a ser esclavos de la modernidad y del materialismo.

Para entender contra quién se dirige la violencia narrativa, la transgresión estética de los decadentistas, y en particular la de Bernardo Couto en “Blanco y rojo”, es preciso recordar los rasgos más característicos de la era moderna, que trajo consigo también un nuevo orden económico, el capitalismo, que generó una sociedad profundamente marcada por el materialismo. Emerge el mercado como potencia principal que abarca todas las esferas sociales y culturales, y junto con ellas, por supuesto, también el arte. Éste experimenta las consecuencias de su comercialización; una vez desaparecido el mecenazgo, los artistas se ven obligados a exponer sus obras a la competencia del mercado. En el caso de los escritores de fines del siglo XIX, fue de gran importancia la prensa periódica como medio de difusión de sus textos, donde, paradójicamente, convivían con los textos propiamente periodísticos, escritos sin preocupación formal o estilística alguna⁴. Para los escritores finiseculares, la prensa representaba, por un lado,

³ En este sentido violenta asimismo al canon establecido principalmente por Occidente. La violencia del canon es una forma de violencia narrativa que comparte Álvarez con Dorfman.

⁴ Véase Díaz Ruiz 2006a: XIII.

la posibilidad de edición y publicación segura, de divulgación, de ser leído de manera casi inmediata, y además constituía un vínculo con el mundo cotidiano y social. Por el otro lado, sin embargo, marcaba al escritor con una incipiente y necesaria relación mercantil⁵. Los textos literarios se tenían que acoplar a los requerimientos de la modernidad y a su nuevo medio por excelencia, el periódico: la brevedad, la actualidad y la novedad. Según Díaz Ruiz, el cuento corto es el género que mejor responde a estas exigencias. En primer lugar, por su extensión reducida se adapta al formato del periódico, y en segundo lugar, constituye una lectura ‘económica’, tanto en lo que refiere a su costo, puesto que se adquiría junto con el periódico y no era necesario comprar un libro, como en cuanto al tiempo que requería su lectura.⁶ Son éstos signos de la modernidad y del nuevo orden capitalista, de la comercialización del arte, que se reflejan claramente en la producción literaria decimonónica, y en particular en el cuento corto. Una de las expresiones más claras del afán moderno por la novedad constituye la moda.

La moda - advertía ya Richard Wagner en 1849- es un estimulante artificial, que despierta exigencias que no son naturales allí donde no hay otras que sí lo sean: ahora bien, aquello que no surge de exigencias reales es arbitrario, tiránico, incondicionado. (Wagner 2000: 43)

Este mismo carácter implica que “la exigencia de la moda esté en directa contraposición con las exigencias del arte; pues éstas no pueden existir donde la moda es la violenta legisladora de la vida.” (45)

No sorprende, pues, que los artistas sentían “consternación ante los cambios sociopolíticos y la irritante reubicación del sujeto literario en el mercado económico del capitalismo incipiente” (Schulman 2002: 20). La necesidad de síntesis, brevedad y actualidad que exigía la publicación en los periódicos, así como la fugacidad propia del medio, limitaban necesariamente la plena libertad del sujeto creador⁷; el ejercicio narrativo se veía determinado por el editor, el dueño del periódico, el público, y finalmente por los requerimientos y aspiraciones de la época. En estas circunstancias, se acelera el proceso de profesionalización del escritor y la literatura empieza a ser otro producto de consumo, con lo cual el creador del texto literario pasa a ser un profesionista

⁵ Véase Díaz Ruiz 2006a: XIV.

⁶ Véase Díaz Ruiz 2006a: XIV.

⁷ Véase Díaz Ruiz 2006a: XV.

asalariado⁸. Díaz Ruiz explica que este nuevo papel del escritor en una sociedad materialista determinaba hasta cierto grado su quehacer literario, mas no del todo. Aunque el cuento corto parece adaptarse perfectamente a los requerimientos de la prensa, no se subordina a él por completo. Según Schulman, los escritores modernistas sí tuvieron que adoptar algunos de los valores burgueses dominantes, mas al mismo tiempo se oponían a ellos, incluyendo en sus obras una “tentativa de liberación del peso del discurso dominante con el objeto de borrar la voz del nuevo poder burgués” (Schulman 2002: 11). Schulman señala, no obstante, que este intento de oposición falló en muchos escritores, ya que no estaban conscientes de la naturaleza doble, y por ende conflictiva, de sus discursos literarios: por un lado rechazaban las limitaciones que les imponía la sociedad materialista, mas por el otro se encontraban inmersos en ella y se acoplaban a sus exigencias⁹. Pese a esta contradicción, sí encontramos en los cuentistas mexicanos finiseculares una “expresión original y personal que contrasta con las formas objetivas, comerciales y prácticas del periodismo común” (Díaz Ruiz: 2006a: XVI). Y esto tanto en lo que respecta a la elaboración cuidada de un estilo propio, como en la presentación de una visión particular del mundo, de reflexiones filosóficas, de ideas sobre el arte y el intelectual en el nuevo contexto socioeconómico más allá de la noticia, del texto periodístico. Según Ana Laura Zavala, los representantes del cuento decadentista resolvieron el conflicto sobre el lugar del arte y del artista en la sociedad moderna materialista retomando

la idea del sufriente sacerdocio del arte, en defensa del cual debían soportar los embates de una realidad, basada en los valores mercantiles [...] concibieron el decadentismo como una de las vías de expresión para los espíritus hipersensibles, refinados y aristocráticos que padecían las mudanzas de la vida moderna. (Zavala 2003: 213)

Una vez más, Wagner había señalado ya esta posibilidad de ‘salvación’ a través de la creación artística: “La obra de arte real, es decir, la obra de arte *que se presenta de un modo inmediatamente sensible, en el momento de su manifestación más corpórea*, es también, por lo tanto y ante todo, la salvación del artista” (Wagner 2000: 33).

La irrupción de la modernidad en Hispanoamérica comprendió el desmoronamiento de los valores tradicionales, y con ellos, la redefinición del lugar del arte y del artista en la sociedad. Por

⁸ Véase Díaz Ruiz 2006a: XVI.

⁹ Véase Schulman 2002: 11.

tanto, el modernismo hispanoamericano de finales del siglo XIX no debe concebirse únicamente como una manifestación literaria, sino como un proceso vinculado a “una crisis universal de las letras y del espíritu” que fue el producto de la “disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en *el arte, la ciencia, la religión, la política* y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera” (Onís en Schulman 2002: 9). De acuerdo con lo anterior, el modernismo representaba una nueva sensibilidad, la

angustia del vivir, ese estado morbosamente mezclado de duda y desencanto, y a veces de hastío, que podemos considerar como característico del siglo XIX, aunque sus antecedentes se remontan al *Werther* (1775) de Goethe, punto de partida de esa crisis espiritual que ya en la centuria decimonona recibió el nombre de *mal de siglo*. (Henríquez Ureña 1978: 17)

Fue la expresión del hastío, de la duda existencial y religiosa, de un “profundo cansancio por la vida, [...] así como por el desarrollo de una sociedad que privilegiaba los bienes materiales en detrimento de los espirituales” (Clark de Lara/Zavala 2002: xxv). Sobre todo la segunda generación modernista, los decadentistas –y entre ellos Bernardo Couto Castillo–, experimentaron esta crisis y, como respuesta a la decadencia moral que veían entorno suyo, crearon el *decadentismo literario*.

El término *decadentismo* surge como un “movimiento estético que nació en Europa a mediados del siglo XIX y que alcanzó su apogeo en Francia hacia 1880, con la aparición de un conjunto de creadores autodenominados decadentes” (Clark de Lara/Zavala 2002: xxv). Desde el principio, el decadentismo tuvo dos acepciones encontradas; para algunos, refiere a una “literatura refinada, producto de un gran desarrollo cultural, así como una manifestación de rebelión contra los cambios traídos por la modernidad y las costumbres impuestas por la clase burguesa” (ibídem), mientras que para otros designa un arte exótico, enfermo, degenerado y degradado, como, por ejemplo, para Rivera Fuentes, cuya postura frente a la literatura decadentista presentaremos más adelante. Desde la actualidad, en retrospectiva, resulta claro que más que crear un arte decadente, los modernistas respondían al decadentismo moral, “al vacío espiritual que leían [...] en los textos sociales de su época” (Schulman 2002: 19). José Juan Tablada, representante y defensor principal del decadentismo literario, lo define como el “refinamiento de un espíritu que huye de los lugares comunes y erige Dios de sus altares a un ideal estético, que la multitud no percibe”

iMex. México Interdisciplinario. Interdisciplinary iMex, año I, n° I, invierno/winter 2011

(Tablada 2002: 108s.). El propósito de reunirse en la “escuela del *decadentismo*, la única en que hoy puede obrar libremente el artista que haya recibido el más ligero hálito de la educación moderna” (107), constituye, pues, el oponerse al decadentismo moral de la época.

Una de las maneras de hacer frente a la sociedad materialista y positivista consistía en rechazar la idea clásica del arte como imitación de la naturaleza y de la realidad. Manuel Gutiérrez Nájera, por ejemplo,

propugnó por la libertad absoluta del arte en oposición a la servil imitación; de igual modo, propuso el respeto incondicional al libre vuelo de la imaginación, al idealismo y al sentimiento como elementos esenciales para poder dar vida a la poesía, para evitar que ésta se esclavizara a la materia, al cauce estrecho de la realidad (Clark de Lara/Zavala 2002: XIII.).

“se ha creído por algunos, que el objeto del arte es la imitación de la naturaleza y esta creencia es, según nuestro entender, evidentemente errónea” (Gutiérrez Nájera 2002: 21).

En el mismo sentido de Tablada, Gutiérrez Nájera se expresaba contra el arte esclavizado por el materialismo y por un arte sublime, que deifica y purifica al hombre. Asimismo, Oscar Wilde argumentaba que la naturaleza era tan imperfecta que no podía fungir de modelo al arte, lo cual resultaba ventajoso para el artista, ya que lo incitaba a perfeccionarla a través de la creación artística:

It is fortunate for us, however, that Nature is so imperfect, as otherwise we should have no art at all. Art is our spirited protest, our gallant attempt to teach Nature her proper place. As for the infinite variety of Nature, that is a pure myth. It is not to be found in Nature herself. It resides in the imagination, or fancy, or cultivated blindness of the man who looks at her. (Wilde 1969: 4)

Asimismo Steiner explica que “el arte ya no iba a ser concebido otra vez como una copia –y en consecuencia, inevitablemente, una copia imperfecta– de la realidad, sino como un objeto independiente con el mismo grado de ‘coseidad’ que los objetos en el mundo” (Steiner 2000: 47); ya no se buscaba representar la realidad, sino crear una parte de ella. Por tanto, encontramos en la prosa modernista un cuestionamiento de la función mimética, referencial y denotativa del lenguaje y el énfasis en otras funciones de la lengua. En el modernismo literario prevalece lo connotativo y subjetivo; “por ello, la imaginación personal, la intención artística, el carácter evocativo, sugerente y alusivo de la palabra, así como la inclusión de las experiencias sensibles y

sensoriales minimizan el aspecto contextual y objetivo en la escritura modernista” (Díaz Ruíz 2006a: XXXI). Sin embargo, la cuestión de la correspondencia con la realidad seguía siendo crucial; aunque una corriente artística como el surrealismo, por ejemplo, no se basa en la imitación de la naturaleza, su fuerza “radica precisamente en su violación no sólo de una convención estética acerca de la representación sino de la realidad empírica en sí misma” (Steiner 2000: 34). Lo mismo puede afirmarse para el caso del modernismo: su intento transgresor tanto de las normas estéticas tradicionales como de la lógica cultural que restringía la creación artística y lo subyugaba a la dinámica del mercado como cualquier otro producto de consumo.

La comercialización del arte provocó, a la vez, su masificación, a cual los modernistas oponían la subjetividad y la experiencia estética sumamente individualizada, no transferible a otro; practicaban un “proceso de leer el mundo moderno desde la perspectiva individual del sujeto” (Schulman 2002: 23). Oscar Wilde destaca el carácter individual y subjetivo de la experiencia estética en su carta al director del *Scots Observer* a propósito de *El retrato de Dorian Gray* (del 9 de julio de 1890):

El placer que se experimenta creando una obra de arte es un placer puramente personal, y es por ese placer que se crea. El artista trabaja con los ojos fijos en su objeto. Es lo único que le interesa. Lo que la gente pueda decir ni siquiera pasa por su imaginación. Está fascinado por lo que tiene entre sus manos y los demás le son indiferentes. (Wilde, en Cabré 2000: 78)

Gracias a la gran aceleración temporal de la era moderna, todo se vuelve fugaz. Esto se refleja claramente en la temporalidad propia a la prensa, por la cual los mismos cuentos podían aspirar únicamente a una presencia momentánea.¹⁰ Por ende, también la experiencia estética se reduce al instante: “In the work produced under the modern romantic spirit it is no longer the permanent, the essential truths of life that are treated of; it is the momentary situation of the one, the momentary aspect of the other that art seeks to render.”(Wilde 1997: loc. 998 ss.)

Según Díaz Ruiz, el cuento modernista se caracteriza por su sincretismo y eclecticismo, tanto de otras corrientes literarias como de las otras artes, la arquitectura, la música, la pintura etc., que se unen bajo el concepto de “equilibrio de la belleza” (Díaz Ruiz 2006a: XXVII). Ya Richard Wagner decía que cada una de las artes tiene una capacidad limitada, mas al coordinarse se anulan las

¹⁰ Véase Díaz Ruíz 2006a: xvii.

limitaciones y se alcanza una capacidad total y con ella la libertad: “sólo es libre el arte que corresponde a esta total capacidad del ser humano, no la modalidad artística que proviene únicamente de una sola capacidad humana.” (Wagner 2000: 57) A fin de superar la fragmentación del mundo moderno, los modernistas proponían la combinación de las diferentes artes, y en particular en “Blanco y rojo” de Bernardo Couto, la elaboración de una obra de arte completa.

La gran obra de arte integral (*grosse* [sic] *Gesamtkunstwerk*), que ha de abarcar todos los géneros del arte utilizando en cierto modo como medio a cada uno e incluso aniquilándolos en aras de la consecución de la finalidad global de todos ellos, a saber, la presentación incondicionada e inmediata de la plena naturaleza humana. (Wagner 2000: 47)

Asimismo, la sentencia de Simónides de Ceos, atribuida a él por Plutarco, que decía que la pintura es “poesía muda” y la poesía “pintura hablante”, se relaciona con la obra de arte total, ya que “el deseo de una pintura hablante es el deseo de destruir la barrera entre el arte, que es limitado en su modo de significación, y los seres humanos, cuyo lenguaje y presencia física combinan una semiosis que apela a todos los sentidos. Una pintura hablante sería casi una persona.” (Steiner 2000: 31) Así, “el intento de sobrepasar los límites entre un arte y otro es por tanto el intento de disolver (o al menos enmascarar) los límites entre el arte y la vida, entre signo y cosa, entre escritura y diálogo.” (32) En el caso de la unión de la pintura y la poesía, por ejemplo, se alcanza un grado mayor de complejidad, ya que se combina el carácter sucesivo de ésta con la yuxtaposición de aquella. Mediante la conexión interartística se logra la simultaneidad, o como decía Wimstatt, la “mezcla o unión armónica de artes más o menos análogas en varias artes compuestas (*Gesamtkunstwerk*)” (45).

Como se ha dicho anteriormente, en el caso del modernismo

se trata de una búsqueda angustiada, persistente y prolongada de regiones desconocidas de la experiencia, de la pugna dilatada por rechazar moldes prehechos impuestos por religiones organizadas o por prácticas sociales jerárquicas, de la lucha por crear narraciones contrahegemónicas. (Schulman 2002: 10)

Esta exploración de nuevas experiencias estéticas, junto con la necesidad de expresar su disconformidad con la sociedad comercial burguesa, llevó a los decadentistas a retomar el ideal de belleza romántico: la belleza medusea de lo feo y grotesco. Mario Praz señala que en el

romanticismo, de la combinación del dolor y del placer, de lo asqueroso y horroroso, de la fascinación por la corrupción, nació un nuevo concepto de belleza¹¹: lo horrendo pasó a ser, en lugar de una categoría de lo bello, uno de los elementos propios de la belleza.¹² Así, la belleza podía extraerse también de materias anteriormente consideradas repugnantes o innobles como la voluptuosidad, el dolor, la crueldad o el placer.¹³ Con esta belleza atormentada o contaminada pretendían sacudir el sentido moral del lector y usar el arte como un espejo, como lo hace, por ejemplo, Baudelaire en el poema introductorio a *Las flores del mal*: “Lector, tú bien conoces al delicado monstruo, / -¡hipócrita lector - mi prójimo - mi hermano!” (Baudelaire 2003: 15)

Los decadentistas retoman este ideal de belleza medusea y con él su función crítica. En el corpus narrativo de sus obras vuelven a aparecer el artista, el perverso, la mujer fatal o ideal y la temática del pesimismo, de la melancolía, del hastío, de la angustia y del idealismo, siempre desde una perspectiva muy subjetiva que eleva el sujeto sobre los objetos y sobre la materialidad y concreción del mundo.¹⁴ Por supuesto, no faltan quienes rechazan la estética decadentista por su materia “inmoral” y “degenerada”, como, por ejemplo, Rivera Fuentes. Según él, los decadentistas no aspiran a lo sublime (como decían Tablada y Gutiérrez Nájera): “esas poesías en que se nos pinta al marrano como el ser más bello de la creación, no representan la tendencia de la humanidad hacia lo sublime ni indican una señal de progreso” (Rivera Fuentes 2002: 121); con sus “aberraciones patológicas” (122), la “literatura decadente, tumor salido sobre la escuela ultra-realista” (123) da en “lo demente, en lo sucio, en lo lascivo” (122). Frente a esta crítica feroz, no obstante, cabe recordar que los decadentistas se dirigían justamente contra este tipo de sensibilidad burguesa y moralizante, que en la mayoría de los casos resultaba, además, falsa. Es por eso que Leduc argumenta que “el decadentismo, más que una forma literaria es un estado del espíritu” (Rivera Fuentes 2002: 133), el cual los burgueses no son capaces de concebir y que por ende condenan;

Comprendo que el *bourgeois* que llega al amanecer, ebrio e inmundamente salpicado de fango a la alcoba conyugal, se escandalice al leer ‘Misa negra’, comprendo que le espanten

¹¹ Véase Praz 1969: 44.

¹² Véase Praz 1969: 45.

¹³ Véase Praz 1969: 46.

¹⁴ Véase Díaz Ruíz 2006a: XXIX.

los libertinajes cerebrales a él que sólo conoce las vulgares orgías de los lupanares y de las tabernas; pero que no se tache de inmorales a los que sólo buscan placeres en refinamientos de frases y no en mixturas de brebajes. (134)

Leduc señala con precisión la esencia del decadentismo literario: mostrar la doble moral y la hipocresía que caracterizan a la sociedad materialista y los supuestos valores burgueses a través de temas ‘inmorales’, mas envueltos en formas elaboradas con sumo cuidado. También Oscar Wilde rechaza las acusaciones de inmoralidad para la literatura. En el prefacio a *El retrato de Dorian Gray* explica que “there is no such thing as a moral or an immoral book. Books are well written, or badly written. That is all.” Ian Small indica que en la obra del mismo Wilde encontramos esta función crítica que defienden también los decadentistas:

Wilde subverts the traditional moralizing function of such fiction; [...] Indeed, rather than socialize readers into the given values of a culture, Wilde’s stories subtly criticize the nature of those values, and the ways in which they bring about social cohesion in the first place. (Small 2003: XXI)

Y nuevamente el mismo Oscar Wilde muestra cuán inválida resulta la crítica de Rivera Fuentes cuando dice que “to call an artist morbid because he deals with morbidity as his subject-matter is as silly as if one called Shakespeare mad because he wrote *King Lear*.” (Wilde 1986: 38) Además, todas estas afirmaciones hacen evidente que el arte decadentista ya no pretende ser una imitación directa de la realidad, por lo que su literatura no debe entenderse como una invitación a poner en práctica aquellos temas ‘inmorales’, como lo es, por ejemplo, el asesinato en varios de los cuentos de Couto. En este caso, podemos seguir a Thomas de Quincey, quien sostiene que “everything in this world has two handles. Murder, for instance, may be laid hold of by its moral handle, [...] and *that*, I confess, is its weak side; or it may also be treated *aesthetically*, as the Germans call it, that is, in relation to good taste.” (De Quincey 2006: 10s.)

Vemos, pues, que el decadentismo literario busca recuperar la autonomía creadora limitada por la comercialización del arte y pone en tela de juicio la literatura institucionalizada y junto con ella los valores burgueses que la defendían (Schulman 2002: 17).

Bernardo Couto Castillo no cuenta entre los escritores modernistas más conocidos, mas ello no se

debe a que sus textos sean de menor calidad, sino más bien a su muerte demasiado temprana que no le permitió elaborar una obra tan vasta como otros autores. “Promesa de buen prosista fue Bernardo Couto Castillo (1880-1901), que murió a los 21 años y dejó un libro de cuentos, *Asfódelos*.” (Henríquez Ureña 1978: 484) Como ya mencioné, según Vicente Quirarte, este libro de Couto constituye “acaso el manifiesto más importante de los escritores de fin del siglo XIX que hacían del decadentismo su bandera inmediata y que con la exploración del cuerpo hicieron una estruendosa despedida del siglo que lo había exaltado y al mismo tiempo condenado” (ctd en Díaz Ruiz 2006b: 272). Díaz Ruiz destaca la afinidad por la mujer fatal, el erotismo, el deseo, la sensorialidad, la sensualidad y la violencia en la obra de Couto, así como su “capacidad para evocar mundos de sensaciones e impresiones donde la locura, la pesadilla, la enfermedad y la enajenación determinan las conductas anómalas, marginales y antisociales de sus protagonistas” (272s.). Con sus recursos y tintes naturalistas, nos dice el mismo autor, la obra de Couto es un “ejemplo del más acabado decadentismo local” (273). Un cuento que reúne todos los rasgos del decadentismo literario revisados anteriormente es, a mi modo de ver, “Blanco y rojo” de Bernardo Couto Castillo.

En “Blanco y rojo”, el protagonista Alfonso Castro narra la historia del crimen por el que está condenado a muerte, el asesinato de una joven bella y aficionada al arte. Relata que padecía del mismo hastío y de la angustia de los que tanto sufrían los mismos decadentistas: “cuando la enfermedad y el fastidio me tiraban a la cama, he pasado algunos ratos preguntándome cuál sería mi fin” (Couto Castillo 2006: 279). Dotado desde temprana edad con una inquietud y fantasía desbordantes, Alfonso Castro está siempre en busca de algo. Indaga tanto en el mundo intelectual como en el de la bohemia, no obstante, sin obtener una satisfacción duradera. Al igual que los decadentistas, se convierte en un cazador de nuevas experiencias, de impresiones, las cuales se vuelven un vicio: “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.” (282) En esta insatisfacción y la sed por lo novedoso y original se muestra una de las características más importantes de la modernidad: el afán por la novedad y la fugacidad de la experiencia estética;

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 de los defectos artísticos de una pintura, me expulsaban de ahí lanzándome en busca de *otra cosa*. (283)

Aquí queda manifiesto el rechazo de la doble moral y la hipocresía de la burguesía que tanto les disgustaba a los decadentistas. Después del estudio y los goces físicos, el protagonista se refugia en el arte, mas por falta de constancia tampoco logra satisfacer su inquietud: “erré, en fin, entre todo aquello que podía producirme una impresión, no logrando sino excitar y hacer más sutiles mis sentidos” (ibídem). De la literatura, “los asesinos célebres, los seres horripilantes, los *diabólicos*, me seducían” (284), personajes demoníacos de Baudelaire, Bourget o D’Annunzio. Encontramos, por un lado, la influencia de la cuentística europea moderna, y por el otro, nuevamente la preferencia por las materias ‘inmorales’, sórdidas, aunque siempre a nivel ficticio. Sin embargo, no basta la experiencia estética de una de las artes; es preciso que se dé la conjunción de todas ellas y su traducción a la vida real para que el protagonista llegue finalmente a la experiencia estética única, sumamente individualizada, momentánea e irrepitable: el asesinato como obra de arte total.

En el cuento de Bernardo Couto, es evidente la confluencia de diversas ramas artísticas. Encontramos, por ejemplo, referencias directas a pinturas que decoran la casa de la víctima. Asimismo, incluye elementos pictóricos en el mismo nivel narrativo como la composición de colores o la disposición de elementos y formas en la contemplación de la mujer bella:

un día, después que la música de Wagner hubo caído severa, sugestiva y tolerante sobre nosotros, fatigada, lánguida como nunca, se extendió sobre un diván. Sus brazos pálidos, con palideces de luna, llevaban atados unos largos lazos rojos que después de envolver el puño, caían como dos anchos hilos de sangre. (Couto Castillo 2006: 287)

En este mismo fragmento está presente el arte escultórico, ya que la descripción se realiza no sólo en un plano, sino que dispone los objetos en el espacio tridimensional. Además, se mencionan estatuas y mascarones exóticos que forman parte de la colección de obras de arte de la víctima. Ésta tiene en su casa un piano, canta y tiene una predilección por las composiciones de Wagner, con lo cual se manifiesta una tercera forma del arte: la música. Es, además, bajo la influencia de su música cuando nace la idea del asesinato: “instantáneamente, de un golpe, una idea fantástica

se fijó en mi cabeza; vi esa mujer blanca, desnuda, extendida en ese mismo diván; la vi plástica, pictórica, escultural, un himno de la forma” (ibídem). La mención de las diferentes artes junto con la referencia constante a Richard Wagner subraya la idea de la obra de arte total que se realizará a través del asesinato. La literatura, finalmente, está presente desde el cuento mismo, mas encontramos también alusiones a ella en las lecturas hechas por el narrador. Couto aprovecha así la posibilidad de conjunción de las artes en la literatura, la supuesta superioridad de la poesía sobre la pintura, que apela exclusivamente a la vista, mientras que la poesía evoca imágenes, pero incluye además lo acústico, las ideas y el movimiento (Markiewicz 2000: 51-86). De esta manera, crea su obra de arte total, la conjunción de los colores, la música, la vida, la escultura: su sinfonía en “Blanco y Rojo” (Couto Castillo 2006: 288). Para ello es necesario, sin embargo, traspasar el ámbito meramente artístico y borrar las fronteras entre el arte y la vida: el narrador escoge el asesinato como una de las bellas artes para la creación de su obra de arte total. Retoma la idea de Thomas de Quincey que planteaba que el asesinato se debía contemplar como si se tratara de una pintura, de una estatua o de otra obra de arte (De Quincey 2006: 8). “For the final purpose of murder, considered as a fine art, is precisely the same as that of Tragedy, in Aristotle’s account of it, viz. ‘to cleanse the heart by means of pity and terror’” (32); propósito que equivale, precisamente, al del decadentismo literario propuesto por José Juan Tablada. Castro conoce a la mujer que representa el ideal de belleza romántico y decadentista: “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 Castillo 2006: 284). En un momento de confluencia de todos los sentidos y las diferentes artes, el protagonista decide realizar aquella obra total, única y sumamente personal, de la que sólo él mismo disfrutará. Con un bisturí, aplica cinco cortes en las muñecas de la joven bella cuando ésta duerme anestesiada con éter, y contempla el rojo cada vez más vivo, en contraste con la cada vez más tenue y más suave palidez de sus carnes. Tal como lo propone Thomas de Quincey, Alfonso Castro no entiende este acto como un crimen; “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” (Couto Castillo 2006: 287).

Esta creación artística, no obstante, no es comprendida como tal por la sociedad. Castro es

sentenciado a muerte, y las personas que siguen su caso se escandalizan por la atrocidad del crimen: “he oído vociferar, clamar venganza a nombre de la sociedad, a nombre de *ella*” (279). Es nuevamente la sociedad materialista, burguesa e hipócrita que no llega a entender el verdadero sentido del arte; “un hombre de ley, un cualquiera con mirada vulgar” (ibídem) le dicta la sentencia a Castro. Asimismo, los demás integrantes del juzgado son personas, para él, despreciables: “entre ellos había un 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” (280). Bernardo Couto habrá sentido la misma ironía al ver juzgada su literatura por gente que no la entendía y la tachaba de “degenerada”, ya que pone en boca de su protagonista que “en la conciencia de esas gentes se necesita estar irremediablemente loco para cometer un crimen como el mío” (ibídem). Y tal vez, al igual que Alfonso Castro, habría confesado que no era un loco, mas sí, un enfermo, “un enfermo de refinamientos, un sediento de sensaciones nuevas” (281).

Como hemos visto, la poética decadentista nos muestra que el asesinato en “Blanco y rojo” de Bernardo Couto Castillo no constituye un acto violento, sino una creación estética que pone en tela de juicio las normas morales y literarias de la época. Sin embargo, en cierto sentido, el cuento sí puede considerarse violento, aunque no tanto por su contenido, el asesinato, sino por la propuesta estética que ofrece y que violenta profundamente los valores burgueses de la modernidad incipiente de fines del siglo XIX mexicano.

Bibliografía

ÁLVAREZ, Federico (1998): “La violencia en la literatura”, en: Sánchez Vázquez, Adolfo (ed.): *El mundo de la violencia*. Sección de obras de filosofía. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, pp. 407- 417.

BAUDELAIRE, Charles/MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (trad.) (2003): *Las flores del mal*. Madrid:

iMex. México Interdisciplinario. Interdisciplinary iMex, año I, n° I, invierno/winter 2011

Alianza Editorial.

CABRÉ, María Ángeles (prólogo, selección y traducción)/WILDE, Oscar (2000): *Sobre el arte y el artista*. Vol. IX. Barcelona: DVD Ediciones.

CLARK DE LARA, Belem/ZAVALA DÍAZ, Ana Laura (2002): *La construcción del modernismo*. Biblioteca del estudiante universitario 137. México: UNAM, pp. IX-XLIII.

COUTO CASTILLO, Bernardo (2006): “Blanco y rojo”, en: Díaz Ruiz, Ignacio (ed.): *El cuento mexicano en el modernismo. Antología*. BEU N° 142. México: UNAM, pp. 279-288.

DE QUINCEY, Thomas (2006): “On Murder Considered as One of the Fine Arts”, en: Morrison, Robert (ed.): *On murder*. Oxford’s World Classics. New York: Oxford University Press, pp. 8-34.

DÍAZ RUIZ, Ignacio (2006a): “Introducción”, en: ídem (ed.): *El cuento mexicano en el modernismo. Antología*. BEU N° 142. México: UNAM, pp. IX-XXXV.

DÍAZ RUIZ, Ignacio (2006b): “Bernardo Couto Castillo”, en: ídem (ed.): *El cuento mexicano en el modernismo. Antología*. BEU N° 142. México: UNAM, pp. 271-274.

DORFMAN, Ariel (1997 [1970]): “La violencia en la novela hispanoamericana actual”, en: Sosnowski, Saúl (ed.): *Lectura crítica de la literatura americana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. 387-410.

ECHEVERRÍA, Bolívar (1998): “Violencia y modernidad”, en: Sánchez Vázquez, Adolfo: *El mundo de la violencia*. México: UNAM/FFyL/FCE, pp. 365-382.

GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel (2002): “El arte y el materialismo”, en: Clark de Lara, Belem/Zavala Díaz, Ana Laura (ed.): *La construcción del modernismo. Antología*. BEU N° 137. México: UNAM, pp. 3-32.

HENRÍQUEZ UREÑA, Max (1978 [1954]): *Breve historia del modernismo*. Colección Tierra Firme. México: FCE.

iMex. México Interdisciplinario. Interdisciplinary iMex, año I, n° I, invierno/winter 2011

LEDUC, Alberto (2002): “Decadentismo”, en: Clark de Lara, Belem/ Zavala Díaz, Ana Laura: *La construcción del modernismo. Antología*. BEU N° 137. México: UNAM, pp. 33-135.

MARKIEWICZ, Henryk (2000): “«Ut pictora poesis»: historia del topos y del problema”, en: Monegal, Antonio (ed.): *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros, pp. 51-86.

PRAZ, Mario (1969): *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Versión castellana de Jorge Cruz. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores.

RIVERA FUENTES, José Primitivo (2002): “Borriones, I. Decadentismo”, en: Clark de Lara, Belem/ Zavala Díaz, Ana Laura (ed.): *La construcción del modernismo. Antología*. BEU N° 137. México: UNAM, pp. 119-125.

SCHULMAN, Iván. (2002): *El proyecto inconcluso: la vigencia del modernismo*. Lingüística y teoría literaria. México: UNAM y Siglo XXI.

SMALL, Ian (ed.) (2003): “Introducción”, en: Wilde, Oscar: *Complete Short Fiction*. Penguin Classics. London: Penguin Books.

STEINER, Wendy (2000): “La analogía entre la pintura y la literatura”, en: Monegal, Antonio (ed.): *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros, pp. 25- 49.

TABLADA, José Juan (2002): “Cuestión literaria. Decadentismo”, en: Clark de Lara, Belem/ Zavala Díaz, Ana Laura: *La construcción del modernismo. Antología*. BEU N° 137. México: UNAM, pp. 107-110.

WAGNER, Richard (2000 [1849]): *La obra de arte del futuro*. Colección estética & crítica. Traducción y notas de Joan B. Llinares y Francisco López. Introducción de Joan B. Llinares. *Post scriptum* de Francisco López. Valencia, Universitat de València.

WILDE, Oscar/ Small, Ian (ed.) (2003): *Complete Short Fiction*. Penguin Classics. London: Penguin Books.

WILDE, Oscar/ PEARSON, Hesketh (1986): *De profundis and other writings*. Penguin Classics.

iMex. México Interdisciplinario. Interdisciplinary iMex, año I, n° I, invierno/winter 2011

London: Penguin Books.

WILDE, Oscar/ PEARSON, Hesketh (1986): “The Soul of Man Under Socialism”, en: idem (ed.): *De profundis and other writings*. Penguin Classics. London: Penguin Books, pp. 17-53.

WILDE, Oscar (1997): “The English Renaissance of Art”, en: *Essays and Lectures*. E-book descargado de <http://www.gutenberg.org/ebooks/774> el 3 de marzo 2011.

WILDE, Oscar (1908 [1890]): *The Picture of Dorian Gray*. London: Dawsons.

WILDE, Oscar (1969[1891]): “The Decay of lying”, en: idem (Robert Ross): *The first collected edition of the works of Oscar Wilde*. Vol. VII. Londres: Dawsons of Pall Mall, pp. 3-57

ZAVALA DÍAZ, Ana Laura (2003): “*Lo bello es siempre extraño*”: *hacia una revisión del cuento modernista de tendencia decadente (1893-1903)*. Tesis de maestría en Literatura Mexicana. México: UNAM, FFyL.