

## XXX Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana

Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires – marzo de 2018

### El imaginario decadente de Bernardo Couto Castillo

Ariela Schnirmajer

Universidad de Buenos Aires

Instituto de Literatura Hispanoamericana

Universidad Nacional Arturo Jauretche

En “Blanco y Rojo”, narración del mexicano Bernardo Couto Castillo de 1897, Alfonso Castro, asesino de su querida, confiesa desde la prisión sus preferencias literarias:

los asesinos célebres, los seres horripilantes, los *diabólicos* me seducían. Soñaba con personajes como los de Poe, como los de Barbey d’Aurevilly; (...) *soñaba con los seres demoníacos que Baudelaire hubiera podido crear* (...) (2011:142-143) (la cursiva me pertenece).

Con reminiscencias al ensayo *Del asesinato considerado como una de las bellas artes* de Thomas de Quincey y a contrapelo de nuestro 8M, Castro concibe el asesinato femenino – femicidio- como una obra de arte, en oposición a las consideraciones morales de la sociedad burguesa. “Blanco y Rojo” es un buen ejemplo del modo en el que Couto Castillo integró en sus narraciones los componentes del imaginario decadente. Bajo su influjo, creó un complejo universo textual, colmado de presencias atormentadas, a través del cual buscó organizar la realidad circundante a partir de métodos alternativos a los positivistas como la intuición, el uso de enervantes, la locura, el ensueño y la violencia. “Blanco y Rojo” compone, junto a otras narraciones, el volumen titulado *Asfódelos*, único libro publicado en vida por Couto Castillo. Como señala María Cervantes,

el nombre que da título al libro delata la influencia de *Las flores del mal* (1857) de Baudelaire. Pero las flores de Couto son las flores de la muerte, personaje que se hará presente en los doce cuentos que integran el libro (2011:30).

Otra “serie” de narraciones de Couto es aquella en la que el protagonista es Pierrot. El autor no toma el personaje de la *Commedia dell’arte*, sino del Pierrot simbolista de Jules

Laforgue, de su obra poética *L'imitation de Notre Dame de la Lune* (1886). Al respecto, Allan Phillips afirma que

El Pierrot de Couto Castillo no es (...) el tipo tonto u objeto de burla; es el Pierrot *fumiste* de Laforgue que, profundo conocedor del corazón humano, se destaca por su ingenio y su protesta contra el materialismo o la falsa moralidad (1982:90).

En esta comunicación me detengo en “Caprichos de Pierrot”, narración publicada en la *Revista Moderna* en la primera quincena de octubre de 1900, texto en donde Baudelaire enuncia por boca de Pierrot. Partiendo de esta peculiar configuración enunciativa, leo la narración en tanto espacio crítico en la hipótesis de que Couto efectúa una peculiar apropiación de la poética de *Las flores del mal*. Para ello, es necesario retomar tres dimensiones que se reiteran en la crítica coutiana, a saber:

- a) Mientras los modernistas mexicanos publicaron una profusa cantidad de ensayos críticos, Couto se dedicó exclusivamente a la narrativa ficcional. En ese marco, muchos de sus cuentos fueron leídos como “manifiestos poéticos” (Cervantes, 2011:72) o como fuentes de sus lecturas (Zavala Díaz, 2012:152).
- b) En el caso de Pierrot, se considera que “los monólogos son una ventana donde los ideales de Couto se asoman, estableciendo a este personaje como *alter ego* del escritor.
- c) La narrativa de Couto Castillo tiene un fuerte influjo baudelairiano, aspecto abordado por la crítica sobre todo en la narración “Blanco y Rojo” (Zavala Díaz, 2012:152), (Quirarte, 2001:29-30, Cervantes, 2011:66).

Si los paratextos son la puerta de entrada a los textos, el título “Caprichos de Pierrot” es una pista que nos provee un sentido meta textual. En una de sus acepciones, María Moliner define el “capricho” como el “detalle en una obra de arte que rompe con lo acostumbrado y en que se manifiesta la fantasía del autor” (1973, 1:510). La fantasía coutiana en “Caprichos de Pierrot” adopta la forma del oxímoron, figura retórica en la cual se ponen en contacto palabras de sentido opuesto que parecen excluirse mutuamente, pero en el contexto se convierten en compatibles (Marchese y Forradellas 2007:304).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Helena Beristáin despeja las semejanzas y diferencias entre el oxímoron y la paradoja, deslinde pertinente ya que ambas figuras dominan “Caprichos de Pierrot”.

La ficción coutiana se concentra en dos encuentros. En el primero, el narrador describe la noche en el que conoció a Pierrot y manifiesta su emoción al ver de cerca al personaje a quien tantas veces había seguido por las calles y cafés de París. En esta ocasión, el personaje de la cara enharinada avanza hacia la mesa del narrador en un cafetín de la rue Monsieur de Prince para interrogarlo acerca de su quehacer artístico, exponer el propio y aconsejar al narrador, funcionando como un doble invertido de la dariana Mab de *Azul*. Recordemos que en la exposición de los cuatro artistas, Darío en *El velo de la reina Mab* pone en boca de ellos algunas de sus concepciones poéticas. En la intervención del músico, el nicaragüense enuncia su concepción de arte como resonancia armónica del universo. El poeta es quien posee “la música de los astros”, es decir, quien puede conciliar el mundo interior y su canto con el macrocosmos (1991:125)<sup>2</sup>. Es quien puede encontrar la armonía perdida. El centro retórico dariano es una solicitud, un llamado a lo idéntico: la analogía. La invención de equivalencias: el ritmo poético del buen sonido tematizado en la divina Eulalia de “Era un aire suave”. En cambio, en “Caprichos de Pierrot”, el narrador desea escuchar los “paradojales propósitos” (2011:219) de Pierrot. Para ello, el personaje se sienta ante un desvencijado piano y de su ejecución surgen sonidos que “bajo cualquier otra mano hubieran sido disformes, sabía unirlos él con un arte sólo suyo” (2011:220).

Pierrot genera “el dislocamiento de la melodía y de la pauta, y al mismo tiempo algo que acariciaba” (2011:220). La música pierrotesca conjuga el gemido del gato con la risa del clown, las “coronas funerarias” y, simultáneamente, las “guirnaldas nupciales”, es decir, se trata de un ritmo que acerca temas, imágenes y sensaciones en apariencia irreconciliables, pero que contienen una profunda y sorprendente coherencia: la muerte en la vida y la vida en la muerte, la caricia en la dureza y la dureza en la caricia. Veamos la siguiente construcción: Pierrot compone “el más lúgubre miserere” y “la romanza más

---

Igual que el oxímoron, la paradoja llama la atención por su aspecto superficialmente ilógico y absurdo, aunque la contradicción es aparente porque se resuelve en un pensamiento más prolongado que el literalmente enunciado. Ambas figuras sorprenden y alertan por su aspecto de oposición irreductible; pero mientras el oxímoron se funda en una contradicción lógica, es decir, en la contigüidad de los antónimos, la paradoja es más amplia pues la contradicción afecta al contexto por lo que su interpretación exige apelar a otros datos que revelen su sentido, y pide una mayor reflexión (1998:387).

<sup>2</sup> Con referencia a las concepciones del arte darianas vertidas en los cuatro personajes de “El velo de la reina Mab”, véase Schnirmajer, “Las apropiaciones darianas del cuento de hadas”, *Recial. Revista del CIFYH*. Área Letras. Dossier homenaje a Rubén Darío, vol. VIII, n° 10, noviembre de 2016, pp. 50-61. Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. ISSN 1853-4112 <http://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial>

pasionante” (2011:221). El miserere es un canto solemne que tiene lugar en semana santa mientras que la romanza es un aria de carácter sencillo y tierno; es decir, Pierrot produce un oxímoron entre el canto religioso y el profano, interpenetra los ámbitos de lo sagrado y lo profano.

En la “Introducción” de Américo Cristófalo a su traducción de *Las flores del mal*, el investigador pondera la lectura realizada en 1942 por Georges Blin y Jacques Crèpet de *Las flores del mal*: valora el recorrido que efectúan del poemario en su unidad y la identificación del movimiento de algunos temas. Sin embargo, Cristófalo difiere respecto de la idea de que en el poemario se parte del *Ideal* para avanzar hacia el *Spleen*. Desde su perspectiva:

(...) *Spleen* e *Ideal* nombran un rasgo decisivo de *Las flores del mal*: lo doble, dos fuerzas en tensión que dialogan de entrada” (2006:XVIII). “*Spleen* e *Ideal* son presencias continuas, que coexisten y se entrelazan de un modo indisociable que atraviesa formalmente todos los temas, el arte, el amor, la revuelta y constituyen el fundamento de la retórica baudelairiana del oxímoron, tensión dual que no marcha en el sentido dialéctico de la síntesis de contrarios (2006:XX).

Como analizamos anteriormente, en el primer encuentro entre Pierrot y el narrador, Couto Castillo pone en boca del personaje del rostro enharinado el rasgo definitorio de *Las flores del mal*: el oxímoron.

El segundo encuentro entre el narrador y Pierrot tiene lugar en Nochebuena, cuando éste conmina al primero a rezar. Sin embargo, al encaminarse a la Iglesia, Pierrot manifiesta su desprecio hacia los ritos cristianos y, por lo tanto, el ritual se realizará en un campanario. Como si la escena de ascensión a la torre fuera una variante del desenlace imaginado por Couto de “La caída de la casa Usher” y Roderick Usher siguiera a la resucitada Madeline hasta su cripta, el narrador de “Caprichos de Pierrot” describe: “Fui tras él (Pierrot), sin embargo, tambaleándome, chocando con el muro, siguiéndolo como si hubiera seguido a un muerto que me hubiera obligado a visitar su tumba” (2011:223)<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> La ascensión al campanario remeda el ambiente y la trama de los cuentos de Poe: el siniestro sonido de los pasos de ambos personajes en medio de la oscuridad, la iluminación lunar que cae sobre el traje blanco de Pierrot y le confiere el aspecto de un fantasma, efecto duplicado por un fósforo que alumbró el rostro de Pierrot y genera el espanto del narrador al compararlo como un cadáver.

Ya en el campanario, a las doce de la noche Pierrot comienza a rezar y obliga al narrador a acompañarlo, sólo que en vez de orar por Jesús, invocarán a Satán: En ese contexto, Pierrot reza “Las Letanías de Satán” de Charles Baudelaire. El poema pertenece al apartado “Rebelión” en la edición de 1861 de *Las flores del mal* y, en palabras de Cristóbal ocupa, junto a otros dos poemas, “el nudo teológico de la blasfemia” (2006:XVIII) alrededor de las figuras de Caín y Satán. Parafraseando a Cristóbal, la traducción del poema “Las Letanías de Satán que integra “Caprichos de Pierrot” adopta la forma de la blasfemia sacra, nueva formulación oximorónica que analizaremos.

Pierrot se convierte en un sacerdote del diablo y reza con los vencidos, poniendo al descubierto su carácter marginal. Después de la invocación, el oficiante logra hacer que aparezca la figura de Satán, un gigante negro con alas, ante el cual el narrador se estremece y se sugestióna:

Sobre la barandilla, *veía* a la figura gigantesca del espíritu malo, *veía* su cuerpo hermoso porque estaba desnudo, *veía* sus gigantescas alas que cubrían, envolvían y dominaban las luces de la ciudad, las del cielo, y nos encerraban en su negrura (2011:225) (La cursiva es mía).

La figura erotizada de un Satán sensual y sexual domina la visión del narrador y también la ilustración de Julio Ruelas que acompaña al cuento. Sin embargo, al revisar la traducción del poema de Baudelaire (que no es completa en “Caprichos de Pierrot”, se seleccionan fragmentos), advertimos que el erotismo está ausente y, en su lugar, predomina la selección léxica de un vocabulario litúrgico cristiano cuyo referente es Satán, no Dios; de ahí surge el contenido blasfemo de la composición. En nota a pie de página, Couto Castillo consigna que la traducción del poema baudeleriano fue realizada por Antenor Lezcano, poeta decadentista inmerso en el mundo literario de los modernistas, compañero de ruta de Couto y de otros poetas mexicanos que integraban la bohemia artística de la *Revista Moderna* que sucumbieron al ajenjo y a la morfina<sup>4</sup>.

Interesa aquí comparar brevemente las traducciones efectuadas por Américo Cristóbal de algunos pocos versos de “Las letanías de Satán” para la colección de *Colihue Clásica* de la

---

<sup>4</sup> Antenor Lezcano tradujo para la *Revista moderna* algunos de los *Pequeños poemas en prosa* y otros poemas y ensayos del francés (véase Arenas Ruiz, 2007: 327-333).

editorial Colihue, publicada en 2006 y la de Antenor Lezcano con el fin de poner en evidencia modos disímiles de articulación con la poética de Baudelaire. Atendiendo a las consideraciones de Santiago Venturini y a su recorrido teórico respecto del vínculo entre literatura comparada y traducción (2011:131-141), consideramos a la traducción como

reescritura de un texto original. Todas las reescrituras, sea cual sea su intención, reflejan una determinada ideología y una determinada poética, y como tal, manipulan a la literatura para hacerla funcionar en una determinada sociedad, de un modo determinado”, afirma Lefevere y Bassnett en Gentzler, 1993:IX).<sup>5</sup>

El primer verso de uno y otro traductor evidencia la diferente selección léxica:

Ô toi, le plus savant et le plus beau des Anges, (Baudelaire)

Oh tú, el más sabio y bello de los Ángeles (Américo Cristóbal)  
¡Oh!, tú de los arcángeles el más sabio y más fuerte (Lezcano)

Mientras que Lezcano invierte la sintaxis para privilegiar la rima y la medida del alejandrino, Cristóbal se desentiende de estos últimos. Luego, Cristóbal reescribe *beau* como “bello”; en cambio, Lezcano lo traduce como “fuerte”<sup>6</sup>, sin incorporar la sensualidad satánica que repone el narrador de “Caprichos de Pierrot”.

Luego, unos versos respecto del léxico litúrgico.

“Toi qui sais tout, grand roi des choses souterraines, (Baudelaire)  
Guésseur familier des angoisses humaines,”

---

<sup>5</sup> En oposición a lo que sostiene María Laura Rafael Cruz (2005:58), Couto no efectúa una traslación exacta del poema de Baudelaire a este texto. La traducción realizada por Antenor Lezcano comprende algunos fragmentos del poema, no su totalidad.

<sup>6</sup> El erotismo, lo sensual y sexual desaparece de la versión de Lezcano. Así, en otro de los versos:

O toi, qu de la Mort, ta vieille et forte amante,  
Engendras l'Esperance, -una folle charmante!

Oh Tú que de la muerte, tu vieja y poderosa amante,  
Engendras Esperanza -¡esa loca encantadora! (Cristóbal)

Que en la muerte, tu vieja y potente Señora  
Engendras la Esperanza, demente encantadora; (Lezcano)

Tú que lo sabes todo, rey de las cosas subterráneas,  
curandero familiar de la angustia humana (Cristófalo)

Rey de todo lo oculto para quien no hay arcanos,  
alivio de la angustia y del deber humanos (Lezcano)

Mientras que la traducción de Cristófalo privilegia un relieve del ritmo que marcha hacia la prosa, rehúye el verso solemne y anula cualquier efecto de poeticidad en esa dirección, Lezcano insiste en el léxico litúrgico, pero orientado a Satán. Nótese el verso “curandero familiar de la angustia humana” del argentino frente al “alivio de la angustia y del deber humanos” de Lezcano.

En “Caprichos de Pierrot”, Baudelaire habla por varias bocas: el personaje de Pierrot, la traducción de Lezcano y la mirada alucinada del narrador. Por esas bocas fluye la recepción de un Baudelaire oximorónico, captado en su complejidad y con diferentes recepciones respecto de lo erótico.

## Bibliografía

- Arenas Ruiz, José de Jesús. (2007). "El hechizo del hachís en la obra de Antenor Lescano". En María Genoud de Fourcade; Gladys Granata de Egües (ed.), *Unidad y multiplicidad: tramas del hispanismo actual. VIII Congreso Argentino de Hispanistas*, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, pp. 327-333.
- Beristáin, Helena. (1998). *Diccionario de retórica y poética*, México, UNAM.
- Cervantes, María. (2011). "Estudio preliminar". En *Asfódelos y otros cuentos* de Bernardo Couto Castillo, Rosario, Serapis, pp. 7-78.
- Cristófalo, Américo. (2006). "Introducción". En Cristófalo, Américo (traductor). *Las flores del mal* de Charles Baudelaire, Buenos Aires, Colihue.
- Darío, Rubén (1991). "El velo de la reina Mab". En *Cuentos completos*. Edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 123-126.
- Marchese, Angelo; Forradelas, Joaquín. (2007). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel.
- Moliner, María (1973). (*Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, vol 1, A-G, 510
- Phillips, Allan. (1982). "Bernardo Couto Castillo y la Revista Moderna". En *Texto crítico*, México, nros. 24 y 25, enero-diciembre, pp. 68-96.
- Rafael Cruz, María Laura. (2005). *Los Pierrot de Bernardo Couto Castillo*. Tesis de Licenciatura de la UAM, México DF.
- Quirarte, Vicente. (2001). "Cuerpo, fantasma y paraíso artificial". En Rafael Olea Franco (editor), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, México, El Colegio de México, pp.19-33.
- Venturini, Santiago (2011). "Literatura comparada y traducción: dos versiones argentinas del spleen baudeleriano", *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura comparada*, 4, pp. 131-141.
- Zavala Díaz, Ana Laura . (2012). "Una intensidad carente de perspectiva moral: Ciro B. Ceballos y Bernardo Couto Castillo". En *De Asfódelos y otras flores del mal mexicanas. Reflexiones sobre el cuento modernista de tendencia decadente (1893-1903)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp.149-156.



