



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

El crimen como acto estético. La participación del
lector en "El caso de Pedro" de Ciro B. Ceballos

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS
HISPÁNICAS

PRESENTA:

ENNI DANAÉ PEDROZA GUEVARA





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

* * *

A mis padres y a mis hermanos, pilares de mis sueños.

A mis amigos Lourdes Solís Plancarte, Alonso Zavala, Carolina Celis, Haydeé Pastrana, Laura Paz, Mariana Reyes, Sofía García, Mariela Gómez Mayorga, Nancy Olivares y al equipo de Servicios Educativos del Museo del Palacio de Bellas Artes, porque el aliento permanece y las sonrisas se quedan en el corazón.

Para Blanca Estela Treviño, por su entusiasmo en este proyecto.

Para Ana Laura Zavala, Belem Clark de Lara, Yliana Rodríguez y Yolanda Bache, por sus comentarios y su apoyo.

ÍNDICE

El crimen como acto estético. La participación del lector en "El caso de Pedro" de Ciro B. Ceballos

Introducción	4
I. El espíritu del Modernismo en las letras de Ciro B. Ceballos	
1. Apuntes sobre el Modernismo en México	12
2. El decadente: oficio de transgresor	18
3. Breve panorama del cuento modernista en México	25
4. La narrativa de los decadentes mexicanos	30
II. "El caso de Pedro" en la obra narrativa de Ciro B. Ceballos	
1. La obra narrativa de Ciro B. Ceballos	38
2. "El caso de Pedro": Un estudio	47
3. Caín, Pigmalion y Otelo. La multiplicidad del protagonista en el "El caso de Pedro"	55
III. El crimen como acto estético	
1. Lo bello, lo grotesco, lo sublime horroroso: Para una estética de la transgresión.	64
2. El crimen como objeto de contemplación en la narrativa decadente	81
3. "El caso de Pedro": función artística del crimen	87
IV. Función del lector en "El caso de Pedro"	
1. El lector y el texto. La teoría de la recepción de Wolfgang Iser	97
2. Participación del lector en la narración.	104
a) Recepción	105
b) Planificación	113
c) Contemplación	117
Conclusiones	122
Bibliografía	128
Anexo I "El caso de Pedro"	139

INTRODUCCIÓN

A finales del siglo XIX México vivió una serie de cambios en los aspectos económico, político, social y literario. En medio de esta transformación, en que el individualismo prosperaba, México se industrializaba y se conocían nuevos inventos y avances científicos, surgió un grupo de escritores que querían renovar la literatura en México: se trataba de los modernistas.

Manuel Gutiérrez Nájera encabezó este movimiento que se caracterizó por la atracción de todas las tradiciones literarias con la finalidad de enriquecer los productos culturales que aquí se realizaban: "Mientras más prosa y poesía alemana, francesa, inglesa, italiana, rusa, norte y sudamericana, etcétera, importe la literatura española, más producirá y de más ricos y más cuantiosos productos será su exportación."¹ Además, el lenguaje, tanto de la prosa como de la poesía, se volvió más refinado gracias a los juegos musicales, la apropiación de palabras extranjeras y la utilización de arcaísmos.

Junto con Carlos Díaz Dufío, Manuel Gutiérrez Nájera concibió un importante proyecto para la difusión de los nuevos escritores adscritos al modernismo: la *Revista Azul*. En las páginas de esta publicación se encontraban los nombres de Rubén Darío, Julián del Casal y José Martí y se incluyeron traducciones de autores extranjeros como Charles Baudelaire, Victor Hugo y Théophile Gautier.

¹ Manuel Gutiérrez Nájera, "El cruzamiento en literatura", en *La construcción del modernismo*, p. 93.

Manuel Gutiérrez Nájera fue pilar importante para la conformación de la siguiente generación de escritores mexicanos: los decadentes.

Distanciados de la moral a ultranza que imperaba en ese momento, el grupo de los decadentes estaba interesado en hacer de la literatura un fenómeno que afectara los sentidos; para lograrlo frecuentaron los bares, lugares idóneos para discutir sobre libros, política y conocer nuevos autores. Los paraísos artificiales les permitieron explorar con deleite nuevas posibilidades literarias, reuniendo en sus obras un lenguaje que hacía gala de un refinamiento exquisito, pero con una temática abyecta, en que los personajes eran las más de las veces neuróticos u obsesos destinados a la fatalidad.

Entre los escritores que participaron en este grupo se encuentran Alberto Leduc, Rubén M. Campos, Bernardo Couto Castillo, José Juan Tablada, Balbino Dávalos, Amado Nervo y Ciro B. Ceballos.

Este último destacó por su prosa aguda y severa. En 1896 publicó una serie de cuentos en el periódico *El Nacional* y su primer libro llamado *Claro–Obscuro*, donde reunió breves narraciones. En 1898 editó la colección de cuentos *Croquis y sepias*, que incluyó “Un crimen raro”, “La muerta” y “El caso de Pedro”, que se caracterizan por tener como protagonistas a hombres perversos y nerviosos que cometen actos terribles. Ciro B. Ceballos suprimió los juicios morales en su narrativa y desafió a su lector, incomodándolo con una situación transgresora que, paradójicamente, provoca placer.

Lo anterior se debe a que las transformaciones sociales, políticas y económicas vinieron acompañadas de una revolución en el arte. Por este motivo se trataron temas nuevos que permitieron a los artistas y escritores experimentar con las técnicas, crear nuevos recursos e innovar; todo esto con el firme propósito de hacer de un asunto repulsivo –como resulta un asesinato– un acto de belleza, un objeto artístico digno de ser contemplado.

Las diversas ideas sobre la belleza que se han gestado a lo largo de la historia permiten comprender que lo grotesco, lo anómalo y lo horroroso también son fuente de placer estético.

En la Antigüedad, Aristóteles estableció en la *Poética* que la tragedia es un medio por el cual se puede experimentar piedad y temor. Para lograr esta sensación, el filósofo griego recomienda que el asunto que debe ser tratado en la tragedia es un acto violento o un asesinato.²

En la época moderna, Kant estudió el problema estético en *Lo bello y lo sublime. Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. En este libro señala como categoría estética lo sublime, definiéndolo como un sentimiento que genera respeto; su naturaleza es fina porque se puede disfrutar por largo rato, sin fatiga o tedio. Kant relaciona este sentimiento con la tragedia porque en ésta se experimenta la piedad, el sacrificio y el temor, emociones que se pueden despertar con lo sublime: "El vengar una gran ofensa de un modo claro y atrevido tiene en sí

² Cf. Aristóteles, *Poética*. Aunque existieron otros filósofos que hablaron del fenómeno estético, para los fines de este trabajo únicamente me centraré en Aristóteles, Kant, Victor Hugo, Baudelaire y Poe.

algo de grande, y por ilícito que pueda ser, produce al ser referido una emoción al mismo tiempo terrorífica y placentera”.³

Posteriormente, con el romanticismo se generará una nueva estética: aquella en que lo exótico y lo raro serán las categorías más importantes. Estas ideas se reflejan en el *Prólogo a Cromwell*, de Victor Hugo. En este escrito el autor señala que el nuevo principio de la creación artística debe ser lo grotesco, toda vez que en el universo existe también lo deforme, lo feo y que la belleza es la conjunción de estos opuestos.⁴

Por su parte, Charles Baudelaire considera que el arte está por encima de los juicios morales. Asqueado de la modernidad, considera que en las grandes ciudades que se crean se da la unión del bien con el mal, propiciando la constitución de la belleza bizarra. Para el autor francés, Edgar Allan Poe es una influencia muy importante, toda vez que este último integró lo extraño y perturbador en su narrativa.

Aristóteles, Kant, Victor Hugo, Baudelaire y Poe ejercieron una fuerte influencia en la narrativa mexicana de los decadentes y en la obra de Ciro B. Ceballos.

³ Immanuel Kant, “Sobre las propiedades de lo sublime y lo bello en el hombre en general”, en *Lo bello y lo sublime. La paz perpetua*, p. 99. Para Kant “El sentimiento de lo sublime es, pues, un sentimiento de desagrado provocado por lo inadecuado de la imaginación, en la estimación estética, de magnitudes a la estimación por la razón, concomitante a un sentimiento de agrado provocado por la coincidencia precisamente de este juicio de lo inadecuado de lo más alto de la facultad sensible con las ideas de razón, en cuanto la aspiración a éstas es ley para nosotros” (“Analítica de lo sublime”, en *Crítica del juicio*, p. 99).

⁴ Victor Hugo, “Prólogo a Cromwell”, en *Manifiesto romántico*, p. 36.

Uno de los cuentos de Ciro B. Ceballos que mejor muestra la conjunción de las ideas estéticas anteriormente esbozadas es "El caso de Pedro", narración en que el autor hace que un asesinato se convierta en un objeto artístico, transgrediendo los sentidos de los lectores y permitiendo que en esa experiencia de lectura sientan piedad, terror y placer. El lector, a lo largo del cuento, desempeñará el papel de testigo, de cómplice y confesor del asesino, sintiendo simpatía por él y considerando el crimen que se comete en la narración como un acto estético, bello.

La participación del lector es fundamental en el cuento porque contempla el asesinato y éste se torna en un objeto de arte. Es por este motivo que la teoría de la recepción se vuelve una herramienta indispensable en el estudio de "El caso de Pedro", ya que ésta se dedica a analizar las relaciones que se establecen entre el lector y la obra, como destaca Dietrich Rall en la introducción a *En busca del texto*: "La teoría o estética de la recepción destaca, en la historia de la crítica literaria, entre los modelos semióticos que tratan de describir la estructura de los textos poéticos, la relación comunicativa que establecen texto y lector y la evolución de la crítica frente a los textos".⁵

En suma, el interés de este trabajo es estudiar la relación que hay entre el cuento y el lector, ya que en "El caso de Pedro" el autor establece un pacto entre narrador y lector, quien *recibe* el texto y es invitado, por medio de la lectura, a ser parte de la *planificación y consumación* del crimen. Finalmente, el lector contempla

⁵ Dietrich Rall, "Introducción" a *En busca del texto*, p. 5.

el crimen no como sórdido evento, sino como objeto de arte. Para comprender cómo es que el crimen es una obra de arte en el cuento de Ceballos que analizo, elaboraré un breve recorrido por las ideas estéticas de Aristóteles, Kant, Victor Hugo, Charles Baudelaire y Edgar Allan Poe que nos permitirán entender que, de lo horroroso, lo abyecto y lo grotesco podemos obtener una experiencia de goce. Comprobaré que estas ideas son influencias importantes en la narrativa de Ciro B. Ceballos.

Con base en lo anterior, se desarrolla una función en el lector: ser un participante dinámico que adquiere el papel de *confesor, cómplice y testigo*. Para demostrarlo, realizaré un estudio a la luz de la teoría de la recepción que explicará las relaciones entre lo escrito y el lector, toda vez que la realización del texto se concreta a través de la lectura. Además, los autores decadentes buscaban generar un efecto en el lector, como Edgar Allan Poe recomendaba en su *Método poético y narrativo*:

En mi caso, prefiero empezar planteándome el efecto que deseo obtener. Con la originalidad *siempre* presente, pues quien se aventura a prescindir de una fuente de interés tan obvia y fácil de conseguir no hace más que engañarse a sí mismo, me digo, en primer lugar: de los incontables efectos, o impresiones, a los que el corazón, el intelecto o (en términos más generales) el alma son sensibles, ¿por cuál debo decidirme en la presente ocasión?⁶

Con la finalidad de lograr este objetivo, resumo, he dividido mi estudio en cuatro capítulos:

⁶ Edgar Allan Poe, *Método poético y narrativo*, p. 16.

En el primer capítulo, "El espíritu del modernismo en las letras de Ciro B. Ceballos", comento cómo se transformó México a finales del siglo XIX en los aspectos económico, político, social y cultural con la finalidad de ofrecer el panorama en que se desarrolló la segunda generación de modernistas mexicanos. Señalo ciertas características de esta generación así como algunos comentarios en torno al cuento –género que tuvo gran auge en la época– y al mundo narrativo de Alberto Leduc, Rubén M. Campos, Bernardo Couto Castillo y Amado Nervo con la finalidad de conocer el ambiente, tanto social y literario –intelectual–, en que Ciro B. Ceballos escribió su obra cuentística.

En el segundo capítulo presento a Ciro B. Ceballos, escritor perteneciente a esta generación, quien publica en 1898 *Croquis y sepias*, una colección de cuentos en que se incluye "El caso de Pedro". Destaco la importancia de Ceballos en la conformación de una literatura novedosa y transgresora, que experimenta con el lenguaje y lleva al lector a explorar la alteridad de los sentidos. Posteriormente analizo el cuento, haciendo énfasis en las relaciones simbólicas del protagonista con Caín, Pigmalión y Otelo, personajes que conforman la propia personalidad de Pedro.

En el tercer capítulo expongo las ideas estéticas ya mencionadas y comento su importancia en la configuración de una estética transgresora en México. Este panorama sirve para conocer la función artística del crimen en la obra narrativa de los escritores pertenecientes a la segunda generación de modernistas mexicanos y en particular en el cuento "El caso de Pedro".

El cuarto capítulo está dedicado a la función del lector en el cuento. Comento que, con base en la teoría de la recepción, al rellenar los huecos que existen en el texto –puntos de indeterminación–, el lector se convierte en el confesor, el cómplice y el testigo del crimen, toda vez que el autor deja un final abierto en que es posible que el receptor decida el destino del asesino. Explico cómo es que el cuento condiciona al lector, obligándolo a ser un participante dinámico y, en este sentido, subrayo la vigencia del cuento y de la obra de Ciro B. Ceballos.

La finalidad es establecer un puente entre el lector actual con “El caso de Pedro”, un cuento de finales del siglo XIX. De esta manera, comprenderá cómo fue la época en que se escribió, quién fue el autor, a qué generación perteneció y cómo se relacionó con otros escritores. En este escenario, el lector estará contextualizado y podrá reconocer en la escritura de Ceballos la repercusión de ideas filosóficas y sociales que trascendieron por su importancia y que influyeron en la producción artística de nuestro autor.

Asimismo, el lector comprobará la vigencia del cuento toda vez que, en su acto de lectura, actualizará el asunto referido y se establecerá un vínculo dinámico entre lo narrado y el lector.

I. EL ESPÍRITU DEL MODERNISMO EN LAS LETRAS DE CIRO B. CEBALLOS

La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno e inmutable.

Charles Baudelaire

1. APUNTES SOBRE EL MODERNISMO EN MÉXICO.

La modernidad significó una época de profundos cambios en la que se suscitó un enfrentamiento directo con la tradición anquilosada en pilares por caer.

Durante el siglo XIX, con el arribo de esta época convulsa, México se transformó en los aspectos social, económico, político y literario. La llegada de inventos, avances científicos y tecnológicos, así como la asimilación de ideas provenientes de Europa, propiciaron que en el país se instaurara un culto por la individualidad y un fervor materialista que culminaría con el afanoso deseo de crear urbes industriales, afianzadas en el progreso y el anhelo de civilización.¹ Todo esto como consecuencia del culto a la razón, que es considerada la rectora de la verdad, tal como expresa Matei Calinescu:

¹ Daniel Cosío Villegas señala que: "... las comunicaciones postal, telegráfica y aun telefónica, se ampliaron hasta cubrir muy buena parte del territorio nacional. se hicieron obras portuarias considerables e Veracruz, Tampico y Salina Cruz. Avanzado el Porfiriato, se creó una serie de bancos que hicieron posible un ensanchamiento de la agricultura, la minería, el comercio y la industria. En suma, el país en su conjunto mejoró su economía en un grado y una extensión nunca antes vistos". ("El tramo moderno", en *Historia mínima de México*, p.128.)

La doctrina del progreso, la confianza en las posibilidades benefactoras de la ciencia y la tecnología, el interés por el tiempo (un tiempo *medible*), un tiempo que puede ser comprado y vendido y que, por tanto, posee, como cualquier otra comodidad, un equivalente calculable de dinero), el culto a la razón, y el ideal de libertad definido dentro del entramado de un humanismo abstracto, pero también la orientación de un pragmatismo y el culto de la acción y el éxito, todo esto ha sido asociado en distintos grados con la batalla por lo moderno y se promocionó y mantuvo vivo como valores claves de la triunfante civilización establecida por la clase media.²

Este afán de progreso se gestó en el seno de una sociedad tradicional: la Iglesia era una de las instituciones más poderosas en el país, era el eje por el cual se satisfacían las exigencias humanas en el aspecto moral y en el místico; explicaba todas las actividades realizadas por el hombre.³

Lo anterior se condensó en una doctrina llamada Positivismo que se importó de Europa y llegó a Hispanoamérica en la década de los sesenta. Con dicha corriente filosófica, la escolástica, que por largo tiempo predominó, se vio desplazada:

Los hispanoamericanos vieron en el positivismo la doctrina filosófica salvadora. Éste se les presentó como el instrumento más idóneo para lograr su plena emancipación mental y, con ella, un nuevo orden que había de repercutir en el campo político y social. El positivismo se les presentó como la filosofía adecuada para imponer un nuevo orden mental que sustituyese al destruido, poniendo fin a una larga era de violencia y anarquía política y social.⁴

² Matei Calinescu, "La idea de modernidad", en *Cinco caras de la modernidad*, p. 51.

³ Edmundo O'Gorman comenta en *México, el trauma de su historia. Ducit amor patriae*, que el hombre de la Colonia asumió el papel de defensor de la verdadera fe religiosa, denostando a las naciones modernas. Esto se debe a la postura conservadora que planteaba la construcción de una nación con base en tradiciones y creencias. A tal pensamiento se oponen los liberales, quienes consideran que para lograr el progreso y bienestar es preciso imitar modelos norteamericanos, es decir, trasplantar instituciones. (Edmundo O'Gorman, *México, el trauma de su historia. Ducit amor patriae*, p. 11)

⁴ Leopoldo Zea, "El positivismo en Hispanoamérica", en Cedomil Goic, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. Tomo II. Del Romanticismo al Modernismo*, p. 87.

De tal manera que en México las ideas de Comte, introducidas por Gabino Barreda, se esparcieron en el ámbito social, el intelectual y el académico. Como evidencia, el lema que Porfirio Díaz promovió en 1877: "Paz, orden y progreso".⁵

En Hispanoamérica, cuando la Iglesia ya no pudo ofrecer las respuestas que el hombre necesitaba, la filosofía positivista y la razón arribaron para llenar el vacío. Como respuesta, el mundo cultural se rebeló ante la nueva forma de vida; el artista comenzó a responder los cuestionamientos que en ese momento preocupaban al hombre moderno. Uno de los medios por el cual hicieron esta labor fue la poesía, el producto artístico en el que estaba implícita la idea de cambiar de vida. "Los poetas desempeñan desde aquella época, y en la medida en que se esfuerzan por hacer del acto poético una operación vital, una función compensadora en nuestra sociedad".⁶ Los artistas no se sujetaron a las reglas, se manifestaron en contra de la esterilidad del arte. No sólo eso, la actitud del poeta decadente siempre fue retadora. Para éste, la modernidad:

estaba asqueada de la escala de valores de la clase media y expresaba su disgusto con los medios más diversos, desde la rebelión, la anarquía y el Apocalipsis, hasta el aristocrático autoexilio. De modo que, más que sus aspiraciones positivas (que a menudo tienen poco en común), lo que define la

⁵ La dictadura de Porfirio Díaz concilió la visión conservadora y liberal. Si bien, la dictadura se proclamaba liberal, las ideas en que se sustentaba eran, desde la perspectiva actual, de tendencia conservadora. La paz lograda en el porfiriato se rompió con la Revolución Mexicana que reavivó la disputa entre tales facciones. Sobre el positivismo en México, Ana Laura Zavala Díaz señala que "Como era de esperarse bajo estas circunstancias, la modernidad se filtró en el espacio mexicano de una manera bastante desigual; primero en el campo de las ideas, con la introducción del positivismo por Gabino Barreda y la creación de la Escuela Nacional Preparatoria, cuya preocupación principal fue dotar de un conjunto de verdades generales, científicas a los futuros líderes de la nación, así como justificar y consolidar teóricamente los logros e intereses de la naciente burguesía mexicana" (Ana Laura Zavala Díaz, *"Lo bello es siempre extraño": hacia una revisión del cuento modernista de tendencia decadente (1893 – 1903)*, pp. 31–32)

⁶ Marcel Raymond, "Introducción" a *De Baudelaire al Surrealismo*, p. 10.

modernidad cultural es su franco rechazo de la modernidad burguesa, su consuntiva pasión negativa.⁷

Así, el modernismo literario se desarrolló alrededor de una política excluyente, donde los artistas parecían desterrados de la vida social del país. Sin embargo, los escritores tomaron diferentes posturas ante aquella realidad. Ciro B. Ceballos y Bernardo Couto Castillo se manifestaron en contra del orden burgués propuesto por el régimen porfiriano; Manuel Gutiérrez Nájera creyó en el positivismo e incluso ocupó una diputación desde 1886 y hasta su muerte, ocurrida en 1895.⁸ No obstante, para este grupo de escritores, la secularización de la vida cotidiana, la ausencia de Dios y la agonía de fin de siglo atormentaban su espíritu:

El Modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu, que inicia hacia 1885 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, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy.⁹

Manuel Gutiérrez Nájera encabezó el movimiento en México, revelando en su obra la influencia de las vanguardias francesas, tales como el simbolismo, el parnasianismo, el impresionismo y el expresionismo. Abogó por la libertad del artista al momento de crear e insistió en la necesidad de buscar la belleza. José

⁷ Matei Calinescu, "La idea de modernidad", en *Cinco caras de la modernidad*, p. 51.

⁸ Luz América Viveros señala que: "El artista moderno, acusado por la crítica tradicional de estar encerrado en su torre de marfil, vivió, paradójicamente, entre el deseo de profesionalizar su trabajo artístico y la imposibilidad de lograrlo sin vincularse con algún empleo público que le ofreciera la tranquilidad económica para subsistir decorosamente y, al mismo tiempo, la oportunidad de crear. Salvo excepciones, como el caso de Manuel Gutiérrez Nájera, quien únicamente durante la primera década de vida productiva (1875–1885) trabajó simultáneamente en varias publicaciones, el periodismo, casi siempre mal pagado, por sí sólo no constituía un *modus vivendi*" (Luz América Viveros, "Estudio preliminar" a Ciro B. Ceballos, *En Turania [1902]. Retratos literarios para una galería del Modernismo Mexicano*, p. 19)

⁹ Federico de Onís, "Sobre el concepto de Modernismo", en Cedomil Goic, *op. cit.*, p. 69.

Luis Martínez considera que en la teoría poética de Gutiérrez Nájera se erige “la sensualidad plástica y musical, los juegos de colores y de claroscuros y las transposiciones sinésticas, que van a ser, primero en su obra y luego en la de los seguidores del Modernismo, algunos de los signos peculiares y originales de esta tendencia literaria”.¹⁰

Una de las propuestas más importantes del Duque Job fue el cruzamiento en la literatura:

Mientras más prosa y poesía alemana, francesa, inglesa, italiana, rusa, norte y sudamericana, etcétera, importe la literatura española, más producirá y de más ricos y más cuantiosos productos será su exportación. Parece que reniega la literatura de que yo le aplique estos plebeyos términos de comercio; pero no hallo otros que traduzcan tan bien mi pensamiento.¹¹

Así, la literatura mexicana se enriquece con el cruzamiento, es decir, la integración constante de otras tradiciones. El Modernismo mexicano tomó, sobre todo de la palestra literaria francesa, los matices románticos, parnasianos, simbolistas y decadentes.

Con esta poética inclusiva, Manuel Gutiérrez Nájera fundó en 1894, junto con Carlos Díaz Dufóo la *Revista Azul*, la cual surgió de la necesidad de tener un medio difusor de la producción literaria nacional, pero también de Europa e Hispanoamérica. Así, en ella se conocieron escritores como Julián del Casal, Rubén Darío y José Martí, y se elaboraron traducciones de autores galos como Charles

¹⁰ José Luis Martínez, “Gutiérrez Nájera, ensayista y crítico”, en *La expresión nacional*, pp. 339-340.

¹¹ Manuel Gutiérrez Nájera, “El cruzamiento en literatura”, en *La construcción del modernismo*, p. 93.

Baudelaire, Barbey D'Aurevilly, Théophile Gautier, Victor Hugo, Leconte de Lisle y Paul Verlaine. La inclusión de estos autores se debió a que los modernistas nacionales:

Inconformes con la vulgaridad del lenguaje literario, encuentran un primer camino en el rigor del parnasismo francés, y nuevas posibilidades de refinamiento, musicalidad, sugestión e imaginación en el simbolismo. Poe, Heine, Whitman, D'Annunzio van a contribuir también, pero el resultado último de esta síntesis será de nuevo original: se tratará de grandes individualidades líricas que tendrán su propio sello y que participan por afinidad en un movimiento común de renovación.¹²

Como he dicho, este espíritu de renovación estética que Gutiérrez Nájera había propuesto germinó, alcanzando su momento crucial, en la segunda generación de modernistas mexicanos que surgió hacia 1891: la de los decadentes.

¹² José Luis Martínez, "México en busca de su expresión", en *op. cit.*, p. 59.

2. EL DECADENTE: OFICIO DE TRANSGRESOR

Si vuelvo a hallar la fuerza de tensión y la energía que he poseído algunas veces, haré que mi cólera respire por libros que provoquen horror. Quiero poner en contra mía a toda la raza humana. Sería esto un placer tan grande, que me resarciría de todo.

Charles Baudelaire

Ante la oleada de progresos e innovaciones científicas y tecnológicas, el decadentismo significó un violento encuentro con una sociedad timorata. Transgredió las normas caducas que existían y apeló a la transformación de la literatura enarbolando un credo estético diferente. Entre las filas de esta generación se encuentran los nombres de Alberto Leduc, Rubén M. Campos, Bernardo Couto Castillo, José Juan Tablada, Balbino Dávalos, Amado Nervo y Ciro B. Ceballos. El alma de estos escritores, teñida de claroscuros, se refugiaba en el tabaco, el opio y el ajeno que reconfortaban su abandono y con los que podían percibir más allá de lo cotidiano. Frecuentaron los bares, auténtico parnaso decadentista, centros en que se gestaban ideas, se comentaban los libros publicados en París y se discutía de literatura y política. Como menciona Rubén M. Campos:

el bar era una institución americana trasplantada a nuestra ciudad en los últimos años del siglo XIX, y que se había propagado de tal suerte que en cada calle había uno o dos bares intermedios y en cada esquina había uno, a veces cuatro, uno por cada esquina. Quien empujara la vidriera suelta y giratoria de un bar, quedaba asombrado el primer golpe de vista que le presentaba una multitud sedienta y alegre, apiñada en el muelle, como se llamaba al mostrador en que los cantineros preparaban y servían constantemente las bebidas heladas, *cocktails* deliciosos que eran frescura y energía, deleite al paladar y al cerebro, o los menjuleps adorantes a las hojas de menta batidas

con trozos de hielo en los cubiletes, agitados como sonajas para verter los tónicos sabrosos en los vasos cristalinos, de los que serían absorbidos en pajas ambarinas por las bocas sedientas.¹³

Los decadentes rompieron con las convenciones sociales y morales de la época, poniendo en riesgo la paz porfiriana:

Lo que, por encima de sus diferencias específicas de tradición literaria y cultural, tienen de común todos estos escritores —desde Heinse hasta Valle Inclán— es su actitud frente a la sociedad: reaccionan contra ella, contra sus presiones, contra su moral, contra sus valores antipoéticos, y lo hacen de manera obstinada, es decir, subrayando enérgicamente el valor de lo que esta sociedad ha rebajado de diversas maneras: el arte, el artista.¹⁴

Y la reacción más abrupta contra la moral y las convenciones sociales es la que se observa en los productos artísticos de esta generación. En las obras que circulan en esa época hay un profundo cuestionamiento de los valores tradicionales que se predicaban.

Se transgreden los dogmas establecidos debido a la incompreensión y el aislamiento en que se encontraban los artistas: estaban abandonados entre la multitud. Es por eso que no pueden satisfacer sus aspiraciones de trascender, de lograr lo que su genio y su talento podrían hacer si no se sintieran ceñidos a las

¹³ Rubén M. Campos, *El bar. La vida literaria de México en 1900*, p. 32.

¹⁴ Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo. Supuestos históricos*, p. 42. Al respecto, Ana Laura Zavala Díaz señala, en *“Lo bello es siempre extraño”: hacia una revisión del cuento modernista de tendencia decadente (1893–1903)* que: “[...] en muchos casos los autores ‘decadentes’ mexicanos fueron descalificados más por cuestiones extraliterarias que por sus producciones estéticas, en tanto que se les percibía como un elemento de riesgo para la colectividad, no sólo por su erotismo exaltado y por su aparente falta de ‘virilidad’, sino también por su sentido sectario, por su cosmopolitismo; elementos que vulneraban el proyecto nacional y literario que, al menos desde la República Restaurada, se había trazado para el país” (p. 43).

normas comunes.¹⁵ Ese sentimiento se ve reflejado en "Pierrot y sus gatos", escrito por Bernardo Couto Castillo: "Sin saber por qué sentía aversión a lo que diariamente frecuentaba. Los cafés encendidos, repletos de gente, llenos de risas, frases y voces, de colores y de ruidos, de faldas y de fracs se le hacían antipáticos. Difícilmente hubiera soportado la conversación de un *clubman* o una *cocotte*".¹⁶

En México, José Juan Tablada precisó en qué consistían las dos vertientes del decadentismo. Por un lado, consideró que el decadentismo moral se caracteriza por un hastío de la vida y por otro, que el decadentismo literario

consiste en 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 pero que él distingue con una videncia moral, con un poder para sentir, *lo suprasensible*, que no por ser raro deja de ser un hecho casi fisiológico en ciertas idiosincrasias nerviosas, en ciertos temperamentos hiperestesiados.¹⁷

Los principios artísticos de la segunda generación de los modernistas mexicanos fueron el delirio, la relación de los contrarios, el sueño, el problema del doble, la muerte, el caos, la belleza que, paradójicamente, se encuentra en lo grotesco, aspecto que es fuente importante que la Naturaleza ha dado a la producción artística.¹⁸

¹⁵ Así lo señala Amado Nervo: "El decadentismo no fue una escuela, fue un grito: grito de rebelión del Ideal, contra la lluvia monótona y desabrida del lloro romántico, contra la presión uniforme y desesperante de los moldes parnasianos, en los cuales fue el verso moldeado como la arcilla entre las manos del alfarero; contra el antiestético afán de análisis naturalista que se recreó en la sedicente belleza de las llagas, e hizo de la novela y del poema un baratillo de objetos y virtualidades, clasificados" (Amado Nervo, "Los modernistas mexicanos. Réplica a Victoriano Salado Álvarez", en *La construcción del Modernismo*, p. 251).

¹⁶ Bernardo Couto, "Pierrot y sus gatos", en *Cuentos completos*, pp. 15–16.

¹⁷ José Juan Tablada, "Cuestión literaria. Decadentismo", en *La construcción del modernismo*, pp. 108–109.

¹⁸ Esta afirmación se explicará en el capítulo III de este trabajo.

Si bien para Gutiérrez Nájera era importante alcanzar la belleza, no en el sentido anteriormente expuesto, la segunda generación es la depositaria de un espíritu dionisiaco que se exagera en cada una de sus obras. La literatura mexicana finisecular se nutrió de los abismos.

El movimiento decadente en México se consolidó gracias a la *Revista Moderna*, cuyo primer número se publicó en julio de 1898. En ésta, aparecen las firmas de los más destacados escritores de fin de siglo, así como las obras de algunos escultores, pintores y compositores.

La *Revista Moderna* llegaría a ser, para el periodo de culminación del modernismo, lo que había sido para el de iniciación la *Revista Azul*. Como ésta, la *Revista Moderna* fue también un repertorio antológico no sólo del modernismo hispanoamericano sino de las corrientes artísticas universales de la época¹⁹.

El credo poético y narrativo de los decadentes se afianza en las páginas de esta publicación que surge como respuesta a la censura del poema "Misa negra" que José Juan Tablada publicó en *El País*, el 8 de enero de 1893.²⁰ Este escritor será también quien inaugure la *Revista Moderna* con lo que se podría denominar el primer manifiesto decadente, como señala Pilar Mandujano Jacobo:

[...] se ha considerado el texto "*Exempli gratia* o fábula de los siete trovadores y de la *Revista Moderna*", inserto en el primer número (julio de 1898), como el documento que de manera implícita deja entrever la postura artística de los

¹⁹ José Luis Martínez, "México en busca de su expresión", en *op. cit.*, p. 62.

²⁰ El carácter erótico y sacrílego se observa en los siguientes versos: "Quiero cambiar el grito ardiente / de mis estrofas de otros días, / por la salmodia reverente, / de las unciosas letanías; / quiero en las gradas de tu lecho / doblar temblando la rodilla / y hacer el ara de tu pecho / y de tu alcoba la capilla... / Y celebrar, ferviente y mudo, / sobre tu cuerpo seductor, / lleno de esencias y desnudo / la Misa Negra de mi amor (José Juan Tablada, "Misa negra", en José Emilio Pacheco, *Antología del modernismo*, t. 2. p. 37).

integrantes de la publicación. En el texto se equipara a los siete artistas de la revista (que tal vez eran: Valenzuela, Dávalos, Urueta, Campos, Ceballos, Couto y Tablada), con otros redentores del arte. En el relato, un público indiferente y frívolo desprecia el arte de los trovadores, y por ello es castigado con fuego divino, mientras una tempestad de nieve convierte a los artistas en blanquísimas estatuas, inmortalizando así efigies y la misión en que perecieron. La fábula, por lo tanto, remite a los propósitos estéticos que guiaron a la publicación, entre otros aspectos: elección de un lenguaje preciosista, tratamiento de temas míticos y legendarios, y mensajes metafóricos para un público iniciado, con lo que Tablada y sus compañeros confirmaban la pretensión exclusivista de la *Revista Moderna*.²¹

En cuanto a los personajes que estos autores elaboran, cabe destacar que la mayoría de estos son neuróticos y hombres perturbados, como sucede en las narraciones de Edgar Allan Poe, Barbey D'Aurevilly y Guy de Maupassant, escritores influyentes para la generación de decadentes mexicanos. En lo que toca a la presencia femenina, la mujer puede ser alabada o repudiada, puede significar la divinidad o el descenso al infierno, la vida o la muerte. Está presente la *femme fragile*, que establece un vínculo con lo sagrado, lo virginal; "débiles, etéreas, físicamente estas pseudovirgenes se distinguen por su extrema blancura, a la cual acompaña una luenga cabellera áurea y profusas ojeras violáceas".²² Frente a esta mujer, la *femme fatale* se caracterizó por su perversidad, por desencadenar los deseos sexuales y por potenciar lo diabólico.²³

²¹ Pilar Mandujano Jacobo, "La *Revista Moderna*: Consolidación del proyecto estético del modernismo hispanoamericano", en Rafael Olea Franco (edit.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, p. 598.

²² Ana Laura Zavala Díaz, *op. cit.*, p.127.

²³ En cuanto a la dualidad femenina, esta se esboza ya en *Clemencia*, novela escrita por Ignacio Manuel Altamirano en 1869. En ella, la descripción que se hace de los personajes femeninos es opuesta: "La una era blanca y rubia como una inglesa. La otra morena y pálida como una española. Los ojos azules de Isabel inspiraban una afección pura y tierna. Los ojos negros de Clemencia hacían estremecer de deleite. La boca encarnada de la primera sonreía, con una sonrisa de ángel. La boca sensual de la segunda tenía la sonrisa de las huríes, sonrisa en que se adivinan el desmayo y la sed. El cuello de alabastro de la rubia se inclinaba, como el de una virgen orando. El cuello de la morena se erguía, como el de una reina". (Ignacio Manuel Altamirano, *Clemencia*, p. 19) Sin

En cuanto al lenguaje de los primeros modernistas en comparación con la segunda generación, Emmanuel Carballo comenta:

El espíritu, el temple de ánimo, es refinado, reflexivo, y se convierte, en los textos de los narradores de la *Revista Moderna* en cruel, morboso, perverso, y desencantado. El lenguaje es rico, pródigo en figuras retóricas, más apto para la poesía que para la prosa, es decir, más estático que dinámico.²⁴

Este deseo de integrar el lenguaje poético a la prosa permitió que se llevaran a cabo experimentos en cuanto a la expresión, gracias a los cuales se modernizó estéticamente la literatura nacional.²⁵

Así, los decadentes quisieron hacer de la literatura un acto que afectara los sentidos. Frente a los modernistas de la primera generación que apelaban a la belleza pura como el fin último de la poesía, en la segunda generación hay un cambio de registro que permite un goce y un disfrute a partir de la asimilación de aquellos elementos con lo grotesco. Es por esta razón que llegan a convertir el crimen y la maldad en objetos de belleza.²⁶ En "At home", Carlos Díaz Dufóo explica que:

embargo, Altamirano utiliza estos personajes para discernir el bien del mal únicamente. Frente a los modernistas, "Para Altamirano la literatura no es una actividad pura, autónoma, está supeditada a razones políticas, morales y pedagógicas. Cura laico, sustituye el amor a Dios por el amor a la patria. Moralista sin religión, pide a la literatura que promueva la virtud y condene los vicios. Maestro de escuela, demanda a los novelistas que instruyan a las masas". (Emmanuel Carballo, "La novela mexicana en el siglo XIX", en *Ensayos selectos*, p. 46)

²⁴ Emmanuel Carballo, *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*, p. 100. Sobre los temas tratados, Ana Laura Zavala Díaz comenta que "Manuel Gutiérrez Nájera integró un puñado de piezas de ciertos motivos asociados con el decadentismo, resulta evidente que estos no representaron una constante en la prosa najeriana, su inclusión aleatoria responde más al afán de entrecruzamiento literario, a la curiosidad estética del autor, que a una postura existencial o escritural frente al malestar que caracterizó el antepasado fin de siglo" (*ibidem*, p. 124)

²⁵ Cf. "Introducción" a *El cuento mexicano en el modernismo* de Ignacio Díaz Ruiz, p. IX.

²⁶ Ana Laura Zavala Díaz señala que se criticó a los decadentes por tres motivos principales: El lenguaje oscuro así como el uso de galicismos y palabras extranjeras; la estética ecléctica que contrastaba con las aspiraciones de la tradición literaria nacional y el posible contagio que pudieran

Si la maldad no existiera ¿Cómo conoceríamos la bondad? ¿Qué empleo tendrían las virtudes y los actos heroicos y las grandes acciones nobles? [...] Ignorábamos que tuviéramos dentro ese fermento morboso, ese protoplasma de fiera, y nos quedamos admirados al ver cuán fácilmente hemos podido formular un deseo que derriba todos nuestros elevados principios altruistas.²⁷

hacer de este sentimiento de abandono entre la sociedad. En la introducción a *La construcción del Modernismo*, Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz señalan que: “[...] a los autores decadentes se les denostó en gran medida por su sectarismo literario, que se oponía de manera directa a los discursos hegemónicos proclamados por la escuela nacionalista; así como por el miedo de la sociedad ante una propuesta escritural artificial y extranjerizante, alejada no sólo del proyecto ilustrado de educar al pueblo a través de las letras” (p. XXIX).

²⁷ Carlos Díaz Dufío, “At home”, en *Cuentos nerviosos*, p. 44.

3. BREVE PANORAMA DEL CUENTO MODERNISTA EN MÉXICO

El actual concepto sobre el cuento moderno solamente cabía, hace poco más de un siglo, en la cabeza de unos pocos narradores que oscilaban entre la lucidez del genio y el fervor de los obsesos o de los alucinados.

Carlos Mastrangelo

En los apartados anteriores expliqué de manera general los aspectos que modificaron a la sociedad mexicana en los últimos años del siglo XIX. Tal contexto sirvió para ubicar a la segunda generación de modernistas mexicanos, quienes buscaron nuevas formas de expresión, configurando un mundo narrativo desafiante. Uno de los medios que les permitió hacerlo fue el cuento.

El cuento moderno²⁸ en México se desarrolló en los primeros años del siglo XIX, en la época independentista; sin embargo, continuó extendiéndose considerablemente en el romanticismo.²⁹

²⁸ Para conocer los orígenes del cuento se puede consultar el libro *Qué es la novela; qué es el cuento* de Mariano Baquero. En él, el autor comenta que el cuento popular se desarrolló gracias a su transmisión oral (p. 107). En "Hacia una teoría del cuento", artículo que se incluye en *Del cuento y sus alrededores. Para una teoría del cuento*, Carlos Mastrangelo apunta que las siguientes son características elementales de un cuento: unidad de asunto, brevedad, coordenadas espacio – temporales definidas y estilo sencillo y universal (p. 112). En cuanto a estas características, Martha Elena Munguía Zatarain señala en *Elementos de poética histórica* que: "Para avanzar en el conocimiento sobre el cuento es necesario incorporar los descubrimientos alcanzados por la crítica y por los propios escritores pero rearticulándolos; así, hay que someter a revisión el sentido de muchas de las categorías tradicionalmente empleadas –por ejemplo, brevedad, intensidad, tensión, unidad de efecto–; se debe reformular la obsesiva búsqueda de deslindes con la novela y, por supuesto, poner en duda el criterio cuantitativo como elemento definidor. (p. 33)

²⁹ En cuanto al desarrollo del cuento, Martha Elena Munguía Zatarain refiere, en *Elementos de poética histórica*, que Pedro Ruiz Pérez entiende el género como una entidad que persiste en el tiempo y que puede modificarse precisamente por los procesos evolutivos que se suscitan. Apunta que: "Este autor señala también que cuando críticos e historiadores ubican la mayoría de edad del cuento a partir del siglo XIX, automáticamente, hacen que todo lo anterior se pierda en un espacio impreciso, situado entre el folclore y la literatura". (p. 35)

Con el arribo del movimiento romántico, los productos culturales comenzaron a transformarse. Los discursos –histórico, político, personal o epistolar– se mezclaron, al igual que los géneros literarios. Los temas que se desarrollaron tenían que ver con el pasado remoto, la rebelión contra la opresión, la exaltación del yo y la representación de espacios exóticos. Entre los representantes más importantes se encuentran José Justo Gómez de la Cortina, José Joaquín Pesado, Ignacio Rodríguez Galván, Guillermo Prieto, Manuel Payno, Ignacio Manuel Altamirano, Pedro Castera, Vicente Riva Palacio y Justo Sierra.

Posteriormente, el realismo se opone a las ideas románticas, estableciendo como única religión la ciencia y como única directriz la representación fiel de la realidad.³⁰ Influido por Stendhal, Balzac Dickens y Flaubert, este movimiento se caracteriza por el examen minucioso que se hace de la vida cotidiana, de las clases sociales –principalmente la clase media–, caricaturizando a los personajes que las componen.³¹ Otro rasgo característico es la firme idea en el progreso, denostando la vida en la ciudad frente a la vida saludable del campo. En México, el realismo es representado por Rafael Delgado, José López Portillo y Rojas, entre otros.

³⁰ Emmanuel Carballo comenta que “en Europa, con Francia a la cabeza, se trata de ir más allá del idealismo romántico, de describir la realidad del modo que un entomólogo describe un insecto: con objetividad, frialdad e indiferencia. El insecto no es bueno ni malo, puede ser torpe o inteligente. De igual manera se hace necesario tratar al hombre de acuerdo con las leyes de la naturaleza”, (*Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*, p. 95)

³¹ Así lo señala Seymour Menton en *El cuento hispanoamericano. Antología crítica –histórica:* “Rechazando a los protagonistas heroicos del romanticismo, el autor realista escogía los tipos más interesantes de la clase media y generalmente los caricaturizaba. Al observar la sociedad con los mismos ojos que Cruikshank y Daumier, los autores veían a sus personajes como la encarnación de ciertos rasgos de carácter: el bondadoso, el tacaño, el ingenuo, el chismoso, el ‘torcido’ y ‘el dichoso’ ” (p. 53)

Junto con estos movimientos, se desarrolló el modernismo, que tuvo en el cuento una importante herramienta de experimentación. El cuento modernista se nutrió de todas las tradiciones que estuvieron a su alcance, permitiendo que tuviera un carácter rebelde e innovador.³² Otro aspecto determinante fue la influencia que ejercieron filósofos como Nietzsche y Schopenhauer y autores como Gautier, Maupassant, Wilde, Baudelaire, Rimbaud, Leopardi, Huysmans y Edgar Allan Poe en la configuración cuentística decadente. La presencia en Hispanoamérica de este último es muy importante porque funda el cuento moderno al establecer una serie de aspectos teóricos que son necesarios en el proceso de escritura. Entre éstos, destacan los siguientes:

- La extensión debe ser la apropiada para que la historia pueda leerse de principio a fin, sin interrupciones.
- Un cuento debe escribirse con una idea definida de lo que será el desenlace:

Nada es más evidente que todo argumento digno de tal nombre debe elaborarse a partir del desenlace antes de iniciar cualquier tentativa con la pluma. Sólo con el desenlace siempre en mente podemos conferir a un argumento su indispensable apariencia de consecuencia y de casualidad,

³² Así lo afirma Ana Laura Zavala Díaz: "Sin duda, el cuento modernista resulta además conflictivo por otras razones, en especial por su pluralidad y heterogeneidad que, si bien son rasgos intrínsecos al relato, en esta modalidad se acrecienta por la gran influencia de una importante gama de corrientes estéticas e ideológicas de la época, a este eclecticismo se aunó la serie de experimentaciones líricas que los creadores modernos llevaron a cabo con la materia cambiante, todavía inestable, de este género narrativo" (*op. cit.*, p. 95) Sobre este aspecto, Ignacio Díaz Ruiz señala en su introducción a *El cuento modernista mexicano* que: "El cuento durante el periodo modernista propone una serie de elementos, procedimientos y recursos que contribuyen a la consolidación del género; al mismo tiempo que constituye un conjunto narrativo de primer orden para la comprensión de las prácticas literarias finiseculares y de la historia literaria entre los siglos XIX y XX en México" (p. IX).

haciendo que los incidentes, y sobre todo, el tono general se encaminen a desarrollar la intención pretendida.³³

- El escritor debe tener en cuenta el efecto que desea provocar en su lector.

El cuento modernista, aunque adoptó diversas reglas, rompió con aquellas que consideraban inviolable la unidad de espacio y la de tiempo en la narración, provocando que el cuento se convirtiera en un fenómeno universal y no particular.³⁴ De la poesía absorbió un lenguaje rico en símiles, metáforas, comparaciones e imágenes, como señala Ignacio Díaz Ruiz en su prólogo a *El cuento mexicano en el modernismo*:

La gravitación del cuento respecto a la expresión poética le da consecuentemente un carácter y un aspecto de hibridez. Con frecuencia, la fábula o historia se ve disminuida por la densidad e intención del lenguaje poético; de manera asidua, la secuencia o encadenamiento de las acciones del relato aparece subordinada a los recursos y procedimientos de la poesía. La marcada conciencia de hacer un estilo al trabajar el idioma, clave central del poema, se impone en la narración finisecular. La inclusión de símiles, comparaciones, imágenes, metáforas, búsquedas de sonidos y experimentación de sentidos se hacen notables en el cuento del periodo; recursos con los cuales, en efecto, se construye un discurso de mayor esmero y mejor pulimento; lo cual determina consecuentemente una acción morosa, interrumpida en forma reiterada.³⁵

³³ Edgar Allan Poe, *Método poético y narrativo*, pp. 15 – 16.

³⁴ “El cuento modernista no sólo ofrece la producción más abundante de toda la cuentística mexicana hasta su tiempo sino que, debido a que partía de una estética de la innovación, presenta una inexplorada riqueza ideológica y estética, así como una gran cantidad de experimentos narratológicos”, (Mario Martín, “El cuento modernista: Fundación epistemológica y anticipación narratológica de la vanguardia”, en Sara Poot Herrera [edit.] *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*, p. 100).

³⁵ Ignacio Díaz Ruiz, *op. cit.*, pp. XXI–XXII. Sobre este asunto, Mariano Baquero explica que “Los escritores modernistas, a partir sobre todo de Rubén Darío, intentan hacer con la prosa lo que Campoamor y Nuñez de Arce con el verso, pero animados de una intención completamente opuesta. Ahora se pretende acercar la prosa al verso, mediante la incorporación de adecuados

Si bien a los modernistas se les caracterizó como poetas y cronistas, los escritores decadentes encontraron en el cuento una vía para experimentar y descubrir nuevas formas expresivas, como se verá en el siguiente apartado.

elementos rítmicos, mediante el empleo de la llamada escritura artística" ("¿Qué es el cuento?", en *Qué es la novela; qué es el cuento*, p. 125).

4. LA NARRATIVA DE LOS DECADENTES MEXICANOS

Los hábitos de la vida moderna, complicada y vertiginosa, nos han hecho escépticos, y a todo trance alardeamos de un convencional pesimismo.

Ciro B. Ceballos

A finales del siglo XIX, los escritores mexicanos adscritos al decadentismo publicaron sus obras. Alberto Leduc escribió *Un calvario, memorias de una exclaustrada* en 1894 y *Para mamá en el cielo* en 1895. En 1896, Amado Nervo publicó *El bachiller* y Ciro B. Ceballos *Claro–Obscuro*. Un año más tarde apareció la colección de cuentos *Asfódelos* del joven Bernardo Couto Castillo; en 1900 se editaron los *Cuentos nerviosos* de Carlos Díaz Dufóo que, aunque no es considerado decadente como tal, si expone en este libro una galería de personajes enfermos y perturbados característicos de esta narrativa.

El tratamiento de los temas es distinto en cada uno de estos escritores; ejemplo de ello son los relatos que Rubén M. Campos publicó en la *Revista Moderna*, algunos de los cuales fueron reunidos por Sergei Zaitzeff en *Cuentos completos 1895–1915*.³⁶ En la primera parte de esta recopilación los textos están

³⁶ Rubén M. Campos (1876–1945) comenzó su carrera como escritor en el diario *El plectro*, en León, Guanajuato. En 1890 se trasladó a la ciudad de México donde escribió en diferentes diarios como *El Nacional*, *Vida Moderna*, *El imparcial*, *El centinela* y la *Revista Moderna*, publicación que le permitió dar a conocer sus relatos entre 1900 y 1903. Fue profesor de historia del arte y literatura en diversas instituciones públicas y fue cónsul en Milán. Entre sus obras destacan sus cuentos, compilados por Serge I. Zaitzeff en *Cuentos completos 1895–1915*; la novela *Claudio Oronoz*, de 1906; las crónicas *Las alas nómades*, que apareció en 1922 y la novela *Aztlán, tierra de las garzas*, de 1936. Uno de los legados más importantes de Rubén M. Campos es el libro de memorias titulado *El bar. La vida literaria en México en 1900* que se publicó en 1996. En este libro el autor muestra el ambiente en que la generación de decadentes se conformó.

más próximos al realismo; en ellos rige una visión de la naturaleza en que ésta no es ya una fuente proveedora de beneficios, sino una entidad que se defiende, que al ser violentada por el hombre no tiene más opción que defenderse. Tal es el caso de "El nido de águilas".

En la segunda parte conocemos los burdeles, prostíbulos y cantinas que los hombres de vida licenciosa frecuentaban. Se trata de espacios nombrados veladamente, el autor usa eufemismos que delatan la doble moral que imperaba en el país. Nos habla del placer como una sensación cancelada en el cuerpo de una mujer casada como sucede en "Pecado de amor": la mujer puede motivar los deseos de redención de los hombres o detona la fatalidad. Frente a la sencillez del lenguaje en la primera parte, estos cuentos reflejan el interés del escritor por refinar el estilo de su prosa. El vocabulario revela el extenso conocimiento que el autor poseía de diversas materias: latín, pasajes bíblicos y mitológicos. "Cuento de abril" es ejemplo de la exquisitez verbal.

En cuanto a Alberto Leduc,³⁷ en su obra cuentística destaca la influencia ejercida por los *Pequeños poemas en prosa* de Charles Baudelaire, por ejemplo en "Casa de nuestra señora de la luz", donde el autor expresa: "[...] contágame tu mirada negra para despreciar el dolor, y tu sonrisa de profundo desdén para llegar

³⁷ Alberto Leduc nació en Querétaro en 1867. Comenzó a escribir en diversos diarios como *El Fígaro Mexicano*, *El Imparcial*, *El Universal*, *Artes y Letras*, *El Noticioso* y *El siglo XIX*, en el que publicó varios de sus cuentos. Fue redactor de la *Revista Moderna*, en la que también aparecieron narraciones breves de su autoría y dirigió *La Gaceta* de 1904 a 1908. Entre sus obras se encuentran las novelas *María del Consuelo*, *Un calvario*, *memorias de una exclaustrada*, ambas de 1894; las colecciones de cuentos *Para mamá en el cielo* y *Cuentos de Navidad* de 1895; *Ángela Lorenzana*, novela que apareció en 1896 y *Biografías sentimentales* de 1898.

serenamente a esa cima sin exhalar quejas ni prorrumpir en blasfemias a cada nuevo pesar".³⁸

El testimonio es un recurso utilizado por el autor con la finalidad de dotar de mayor intensidad al cuento, como sucede en "La Navidad de un sastre" y en "Oración a una pecadora", en los cuales los personajes narran sus desventuras y la vida que han llevado. En "Cómo se conocieron" está presente el recurso de la confesión. Con los elementos anteriores, el autor logra tomar distancia para que sean los propios personajes quienes cuenten sus vidas sin la intrusión de una voz narradora que los juzgue. Otro aspecto es el uso de algunas notas en francés y referencias bibliográficas que influyeron en esa generación.

Amado Nervo,³⁹ por su parte, exploró el tema del doble en el cuento "Amnesia", en donde se plantea este problema a través de la historia de una mujer fatal que pierde la memoria. Destaca en la narración el papel masculino que, a manera de Pigmalión, realiza una obra perfecta del personaje femenino ya que la educarla nuevamente, con los ideales que él tiene.⁴⁰ El escritor nayarita recibió la

³⁸ Alberto Leduc, "Casa de nuestra señora de la luz", en *Cuentos*, p. 8.

³⁹ Amado Nervo nació en Nayarit en 1870. A la edad de dieciséis años ingresó al seminario de Zamora, mismo que abandonó por motivos económicos. En Mazatlán fue cronista en *El Correo de la Tarde*. En 1894 se trasladó a la ciudad de México donde colaboró en *El Universal*, *El Mundo*, la *Revista Azul* y *El Imparcial*, diario que lo envió como corresponsal a París, para asistir a la Exposición Mundial de 1900. Este viaje le permitió conocer a Rubén Darío, figura esencial del modernismo. A su regreso, asumió la dirección de la *Revista Moderna*, al lado de Jesús E. Valenzuela en 1904 y un año más tarde obtuvo un cargo en el servicio diplomático. Entre su obra poética destacan *Poemas* y *La Hermana Agua* de 1901; *Lira heroica* de 1902 y *La amada inmóvil* de 1920. Como prosista, Amado Nervo escribió *El bachiller*, novela corta publicada en 1896; *El donador de almas* de 1899 y los cuentos reunidos en *Almas que pasan* de 1906, entre otros.

⁴⁰ Entre estos escritores, el tema de Pigmalión es muy recurrente. El autor pretende la creación de la mujer con base en los ideales que exalta. Este personaje será utilizado como referente masculino por Ciro B. Ceballos en "El caso de Pedro" (cf. capítulo II de este trabajo) y Efrén Rebolledo en "El enemigo". Más tarde, Federico Gamboa lo utilizará en *Santa*, ya que describe a la prostituta como una escultura de la cual Hipólito, el pianista ciego, se enamora.

influencia de Edgar Allan Poe y de Stevenson en cuanto al tema. El primero lo desarrolló en *William Wilson*; el segundo en *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hide*.

Los datos científicos también se manifiestan en "La serpiente que se muerde la cola", lo que remite a "El horla", cuento en que Guy de Maupassant integra noticias científicas de la época. Como el autor francés, Amado Nervo apoya lo fantástico en lo real, es por eso que crea dudas, genera preguntas en su lector.⁴¹

Entre los cuentos cuyo tema es la experimentación científica, sobresale "Los congelados" por el despliegue de noticias científicas, experimentos hechos, datos curiosos. Las notas a pie de página dan mayor credibilidad al autor que, en este caso, utiliza a un narrador protagonista. Este aspecto es compartido por otros escritores como Jorge Luis Borges y Leopoldo Lugones, ya que en repetidas ocasiones estos dos autores son los personajes de sus textos y recurren a documentos, reales o apócrifos, que dotan a las historias de mayor intensidad y logran un efecto de duda en el lector.

En la novela corta *Mencía*, Amado Nervo maneja el tema de los opuestos: sueño y realidad, soledad y compañía, riqueza y pobreza, felicidad y descontento en un espacio onírico.

Carlos Díaz Dufío logró alterar los sentidos por medio de su obra; sus *Cuentos nerviosos* se caracterizan por ser muy breves, están dotados de un léxico

⁴¹ Maupassant es un escritor que introduce el misterio en un cuadro de vida normal, sumerge al lector en abismos terribles, lo condena a un universo textual en el que impera el miedo, la angustia, pero una angustia que lo llevará a temer de sí mismo. En "El horla" se percibe un cambio en cuanto a la tensión, pues ésta va creciendo conforme se hace la lectura. Tal afirmación se evidencia en la progresiva locura que sufre el protagonista. En este cuento se conjugan los elementos de fantasía, duda y horror que influirán en la obra de Nervo.

muy fuerte; la mayoría de los adjetivos que utiliza son sombríos, febriles, abundan en lo horrible y exaltan lo grotesco.⁴² El horror es uno de los recursos que más resalta en la narrativa de Dufóo, pues es visto como un vehículo que conduce a la belleza y al placer estético. Es así como se dota al cuento de extrañeza. Permite que las expectativas del lector, dirigidas inicialmente hacia un camino determinado, se trastornen totalmente.

El placer se logra con el horror, pero no queda exento el dolor ajeno como sucede en "Una duda", uno de los cuentos más interesantes de Díaz Dufóo, que se sitúa en un barco. En él se describe un evento terrible, la degradación y la falta de compasión del hombre finisecular, que se ha vuelto soberbio y frívolo.

El suicidio en "El centinela" y "Cavilaciones", el crimen como acto redentor expuesto en "El vengador" son acciones alejadas de los valores y la moralidad que se pretendía imponer en la época: van a constituirse en actos estéticos porque al describir tan minuciosamente un cuerpo, –el cadáver cosificado–, o un asesinato, el lector –en ese proceso de lectura– hace la representación mental del objeto y de esta manera experimenta una sensación de horror o de temor, experimenta una emoción que afecta sus sentidos. Así, el lector, se vuelve un espectador que

⁴² Carlos Díaz Dufóo (1861–1941). Aunque nació en la ciudad de Veracruz, pasó gran parte de su infancia y juventud en España, debido a que su padre era originario de este lugar. En el continente europeo comenzó a publicar en los diarios *El globo* y el *Madrid cómico*. A su regreso a México en 1884 continuó escribiendo, esta vez para *La prensa* y *El Nacional*. En Veracruz dirigió los periódicos *El Ferrocarril Veracruzano* y *La Bandera Veracruzana*. Más tarde se trasladó a la ciudad de México, donde publicó en los diarios de *El Universal* y *El siglo XIX*. En 1894 fundó la *Revista Azul* al lado de Manuel Gutiérrez Nájera y en 1896 creó el diario *El Imparcial* con Rafael Reyes Spíndola. Aunque parte de la obra de este autor continúa en los periódicos de la época, entre sus libros publicados se encuentran las piezas teatrales *Entre vecinos* de 1895; *De gracia* de 1885; *Padre Mercader* de 1929 y *Sombras de mariposas* de 1937. Como narrador, *Cuentos nerviosos* de 1901 presenta una galería de personajes extraños, neuróticos y oscuros propios de la generación de decadentes.

contempla y es precisamente en esta última acción donde se determina que el asesinato es un acto estético.

En “¡Maldita!” se transgrede el espacio religioso, demostrando, como en los casos anteriores, que lo anómalo es estético. La alteridad es el ámbito que se explora en los cuentos.

Una de las figuras más importantes del decadentismo mexicano es Bernardo Couto Castillo.⁴³ La exploración de los paraísos artificiales y la vida bohemia le arrebataron a las letras a este joven escritor, muerto antes de cumplir los veintinueve años. Sobre Couto, Vicente Quirarte menciona:

Se marchaba con un solo libro de cuentos, aparecido en 1897, *Asfódelos*, acaso el manifiesto más importante de los escritores del siglo XIX que hacían del decadentismo su bandera inmediata y que con la exploración del cuerpo hicieron una estruendosa despedida al siglo que lo había exaltado y al mismo tiempo condenado.⁴⁴

Este joven autor rescató la figura del Pierrot que tuvo su origen en la Comedia del Arte. Como ejemplo, se encuentra “Pierrot enamorado de la gloria” que resalta por dividirse en cuatro actos, lo que nos remite de inmediato al teatro. Otro aspecto interesante es la caracterización del vino como un ser humano, compasivo, que hace olvidar y acompaña al solitario: “¡El vino! ¡Cómo es generoso y compasivo! Crece en las campiñas, suda bajo las abrumadoras melodías para

⁴³ Bernardo Couto Castillo nació en la ciudad de México en 1881. En 1893 publicó su primer cuento en *El Partido Liberal* y más tarde tradujo textos y escribió artículos para los diarios *El Nacional*, *El Mundo* y la *Revista Azul*. Su bienestar económico le permitió viajar a Europa, donde pudo conocer el ambiente bohemio así como a los escritores más importantes en ese momento. En 1897 apareció su libro *Asfódelos* que reunió 12 narraciones y en 1898 editó la *Revista Moderna*. Dedicado a los bares y los paraísos artificiales Bernardo Couto murió en 1901 en la ciudad de México.

⁴⁴ Vicente Quirarte, “Cuerpo, fantasma y paraíso artificial”, en Rafael Olea Franco (edit.) *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, pp. 20-21.

caer olvidado en las bodegas para sólo salir a consolar al triste, y darle olvido, mucho olvido".⁴⁵

El predominio de la figura de Baudelaire se hace notar en "Pierrot y sus gatos". Lo anterior se explica en la forma en que el autor nos presenta a su personaje: es un ser solitario, hastiado de la gente que lo rodea, identificado con la naturaleza del gato. El relato alude a la soledad del artista entre la gente, no encuentra la manera de apartarse y quiere demostrar su talento, su genio, pero la sociedad lo ata a sus convenciones establecidas, a los dogmas, a una moralidad que el poeta rechaza.

Asimismo, para Couto es importante el espacio onírico porque en él existe la posibilidad de cambio, de transgresión, como puede verse en el desarrollo de "Las nupcias de Pierrot": "En su sueño, Pierrot se humanizaba, entraba a sí mismo, se despojaba de su máscara irónica y se sentía lírico, sensible, enternecido".⁴⁶

Otro espacio que aborda es el religioso. En "Caprichos de Pierrot", al sitio sagrado llegarán las oraciones que Baudelaire dedica a Satán. Es el choque entre lo sagrado y lo profano. Finalmente, en los últimos cuentos hay una progresión de Pierrot hacia la muerte.

Finalmente, la figura de Ciro B. Ceballos destacó entre los escritores modernistas: "[...] Ciro B. Ceballos fue un escritor especialmente apreciado por unos y denostado por otros, por su *verbo nuevo*, su severidad de juicio, su

⁴⁵ Bernardo Couto Castillo, "Pierrot enamorado de la gloria", en *Cuentos completos*, p. 12.

⁴⁶ "Las nupcias de Pierrot" en *op. cit.*, p. 23.

irreductibilidad ideológica y su prosa en ocasiones cortante como un látigo."⁴⁷ A la obra de este autor dedicaré los siguientes capítulos.

⁴⁷ Luz América Viveros Anaya, "Estudio introductorio", a Ciro B. Ceballos, *Panorama mexicano 1890-1910. (Memorias)*, p. 15.

II. "EL CASO DE PEDRO" EN LA OBRA NARRATIVA DE CIRO B. CEBALLOS

1. LA OBRA NARRATIVA DE CIRO B. CEBALLOS

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, los buscaba complicados como algunos de Bourget y refinados como los de D'Annunzio.

Bernardo Couto Castillo, "Blanco y rojo"

Ciro B. Ceballos nació en la ciudad de México en 1873, tres años antes de que Porfirio Díaz ocupara la Presidencia de la República. El autor creció de manera paralela a la transformación del país: la incipiente industrialización, el arribo del positivismo, así como los avances científicos y tecnológicos contrastaban con la pobreza y la marginación en que vivía sumida gran parte de la población. Vivió en el seno de una familia católica y pobre. Sobre sus estudios, señala Luz América Viveros:

[...] fue alumno de la Escuela Nacional Preparatoria, donde seguramente tuvo la formación positivista que le hizo alejarse de la Iglesia, de la religión, del clero, lo que haría, años más tarde, que su periodismo fuera liberal; pero también le dio formación crítica por la cual pronto reconoció al porfirismo como una dictadura, que con su pluma combatió con ahínco.¹

Su oposición a la dictadura lo llevó a fundar un semanario llamado *Diógenes*, que le permitió criticar al gobierno con la actitud rebelde que lo caracterizó:

¹ Luz América Viveros Anaya, *op. cit.*, p. 16.

Luchador silencioso pero activo, gritó más que muchos hombres en los días azarosos de la Dictadura. Apaleaba serenamente. Atacaba con dureza, siempre sujeto al argumento histórico que manejaba con la facilidad de la erudición. E iba a la cárcel con frecuencia. La dictadura porfiriana, la buena dictadura porfiriana, le ataba las manos y lo llevaba a una mazmorra. Y él seguía trabajando, con libros y con periódicos, macizamente.

Su lucha fue clara y fue oscura, cosa que parece de paradoja, pero que es muy común en los hombres de su especie. Su obra valía más que su nombre: es lo que queremos decir. En los periódicos no firmaba, sino en ocasiones excepcionales, pero el "régimen", el agudo régimen porfiriano, sabía de dónde venían los venablos. Y Ciro B. Ceballos iba a la cárcel por un pie de caricatura o por un artículo violento.²

Aunque inició la carrera de Leyes en la Escuela de Jurisprudencia, pronto descubrió que su verdadera vocación era la literatura. Se relacionó con los jóvenes decadentes cuyo propósito era revolucionar las letras mexicanas al lado de escritores adscritos al modernismo y a la tribuna en que se convirtió la *Revista Moderna*. Entre los autores que fueron cercanos a Ceballos se encuentran José Juan Tablada, Balbino Dávalos, Bernardo Couto Castillo, Jesús E. Valenzuela y el pintor Julio Ruelas:

Ciro B. Ceballos tenía como mejores amigos a Bernardo Couto Castillo –quien murió en 1901, a los 22 años– y a Julio Ruelas –quien también falleció muy joven, en 1907– ambos fueron los más "decadentistas" del grupo por las temáticas de sus obras y por el estilo mismo de su vida. Por otra parte, fue gran amigo de Amado Nervo y admirador de José Ferrel, quien no sólo fue un crítico poco complaciente como mencioné antes, sino que a causa de su periodismo de oposición residió varias veces en la cárcel de Belén.³

En *El bar. La vida literaria en México en 1900*, Rubén M. Campos lo describe como:

² Mónico Neck [Antonio Ancona Albertos], "Apuntes de actualidad: Un gran rebelde", en *El Nacional*, año X, tomo XVI, núm. 3347 (17 de agosto de 1938) p. 3. *apud* Luz América Viveros, en *op. cit.*, p.25.

³ *Ibidem*, p. 20.

otro joven escritor revolucionario en el arte de escribir, también integra la legión modernista, y su rostro imberbe y siempre airado lanza anatemas por sus ojos centellantes bajo sus espejuelos que pliegan su entrecejo al que lleva la mano frecuentemente para evitar que se le caigan, suspicaz y retador, portador de una clave de Hércules como bastón y presto a armar camorra con el primero que le salga enfrente.⁴

Por su parte, José Ferrel comenta:

con su cara lampiña y bondadosa de muchacho sin malicia, sus ojos glaucos y serenos asomados a los espejuelos como chiquillos juiciosos que tienen permiso de la mamá para asomarse al balcón, y se están ahí quietecitos, sin atreverse casi a moverse, sus labios finos, alargados por un gesto maniático; muchacho de sombrero de copa y corbata volante de artista italiano.⁵

En 1896 publicó una serie de cuentos en el periódico *El Nacional* que le valieron reconocimientos tanto negativos como positivos. Lo mismo sucedió al finalizar este año, cuando publicó su primer libro llamado *Claro-Obscuro*, que reúne diez narraciones, entre las que se incluyen "El ratero", "El delito", "Muscadin", "De viaje" y "Noctívaga". Acerca de este volumen, el citado crítico comentó:

Tiene talento este muchacho, pensé, y proseguí la lectura, ya con calma, interesado en ella, desvanecidos gratamente mis temores de un chasco; retenido y placentero por la cuidadosa forma de escrupuloso escritor castellano, en cada página tenía el encuentro de algún vocablo no vuelto a encontrar por mí desde que, previo tropezón con las obras de la Pardo Bazán, me lo definió el Diccionario de la Academia.

Su fraseología es severa, aristócrata; no ha renegado de su abolengo; pero admite y gasta los giros nuevos, ha dejado el calzón corto de los clásicos y viste a la moderna, pero sin exagerar la moda francesa; suele ser vanagloriosa, pero es siempre elegante; su petulancia no es la del pisaverde chisgarabís, no molesta, no ofende porque es la petulancia del estudio. Se acicala por obligación, por necesidad orgánica, y se presenta erguida arrogantemente, con la conciencia de su valer, a modo de esos jóvenes

⁴ Rubén M Campos, *op. cit.*, p. 38.

⁵ José Ferrel, *apud* Luz América Viveros, *op. cit.*, pp. 20–21.

acaudalados y conquistadores del gran mundo en el instante de entrare en un salón. A veces es cruda, brutal, cínica, gruñe como en los espasmos de una crisis de concupiscencia, y aparece un viejo libidinoso dentro del frac del joven elegante, pero ni la más ligera arruga hiende o abulta el traje, encorvado repentinamente por las cansadas espaldas del viejo licencioso.⁶

Dos años más tarde publicó *Croquis y sepias*,⁷ colección de cuentos en la que hay una búsqueda constante por sorprender y cautivar al lector mediante el horror, la muerte, lo grotesco, lo anómalo y lo inmoral. “Muchos de sus cuentos introducen imágenes asociadas con los paraísos artificiales, crímenes, perversiones y personajes con estados alterados de conciencia”.⁸ Así, Ceballos se preocupa por exponer la doble moral que en México se vivía, como sucede en “Escrutinio”, cuento en que acompañamos a una mujer al cuarto de su amado, donde la rectitud y su buen nombre se ponen en duda: contemplamos la degradación de este hombre y el anhelo de venganza de la mujer.

“Un crimen raro” es un cuento en que se juzga a un hombre por el asesinato de su mujer. El personaje protagonista —el asesino— hace una confesión, permitiendo que el lector sea juez y parte del crimen. La mujer, a quien se describe como sumisa, sencilla y dedicada a su hogar, potencia el deseo de matar en su marido, ya que por las noches baja su temperatura y él, que es un hombre nervioso, se siente trastornado por este suceso:

⁶ *Ibidem*, p. 18.

⁷ Luz América Viveros señala que: “En *Croquis y sepias*, Ceballos demostró una escritura más madura y un estilo personal inconfundible, de frases breves, contundentes, metáforas violentas y léxico abundante e inesperado, el cual parece plagado de neologismos pero, una lectura atenta con diccionario en mano, descubre, como hizo notar José Ferrel, que la mayor parte son palabras existentes, pero olvidadas ya para ese entonces” (*ibid.*, p. 20).

⁸ Ignacio Díaz Ruiz, *El cuento mexicano en el modernismo*, p. 215.

Pensé en matarla, y la criminosa idea se asoció a mi vida tan arraigadamente, hasta llegar a parecerme esa maldad una cosa perfectamente lícita y hacedera: me procuré un puñal, una gran daga del siglo XVII que me proporcionó a vil precio un rabino comerciante en antiguallas: poseedor ya de esa arma, la oculté mañosamente entre las sábanas, esperando consumir mi falta en los instantes en que Violante principiase a dormir.⁹

La que en apariencia es una mujer frágil, detona en el protagonista sentimientos de odio, de muerte: "Volví a la cama... desenvainé!... la hoja estaba muy fría, y en su espejeante pulimento tremolaban cerúleas flamillas... afiancé el instrumento por el mango... y herí... herí... herí... con toda la ceguedad de los cobardes...!".¹⁰ En el cuento se presenta la ambigüedad entre la actitud frágil y sumisa de la mujer y lo que provoca: precipita al hombre a cometer un crimen.

En "La muerta" Ceballos expone un caso de necrofilia: "Un muerto provoca curiosidades siniestras; una muerta, centuplica esas mismas curiosidades, aumentándolas con los malos pensamientos que zumban siempre en torno de las perversidades que brotan de lo que puede ocultar alguna profanación".¹¹ La profanación de un cuerpo es una transgresión. El lector es llevado de la mano por el sepulturero a cumplir un acto sexual que no estaba en las expectativas de lectura planteadas al inicio de la narración. Si bien en 1893 José Juan Tablada desafió la moral a ultranza que promovía el Estado y la Iglesia cuando en los versos de "Misa negra" comparó una relación sexual con un ritual religioso y al cuerpo femenino lo expuso como altar de plegarias eróticas, "La muerta" implicó una transgresión aún más abrupta porque la violación de un cuerpo sin vida en un

⁹ Ciro B. Ceballos, "Un crimen raro", en *Croquis y sepias*, p. 25.

¹⁰ *Ibidem.*, p.26.

¹¹ Ciro B. Ceballos, "La muerta", en *op. cit.*, p. 146.

cementerio –espacio religioso– es un acto profano que rompe de tajo todo sistema de valores y creencias asentadas entre la sociedad mexicana, e incluso con los parámetros de normalidad.

Después de editar esta colección de cuentos, surgió la *Revista Moderna*, que sirvió para que el autor pudiera publicar una serie de semblanzas literarias de autores como Alberto Leduc, Bernardo Couto Castillo, Heriberto Frías y Amado Nervo. En las memorias, que en 2006 se publicaron bajo el título *Panorama mexicano 1890–1910*, Ciro B. Ceballos comenta:

Los modernistas formábamos un grupo literario de acción, valerosamente combatíamos en las trincheras de un debate lírico, teníamos admiradores, adversarios, detractores, enemigos, empero, para defendernos, carecíamos de un órgano propio, de una tribuna para la difusión de nuestro pensamiento, para la producción de nuestra palabra.¹²

En 1903 Ciro B. Ceballos publicó *Un adulterio*, que reunió 35 cuentos en los que exploró los temas anómalos e inmorales. Como ejemplo aquel que da nombre a esta recopilación. El relato gira en torno a Rogelio Villamil, un hombre enfermo que decide ir a vivir al campo para alejarse de los vicios de la ciudad y así poder recuperar su salud. En ese solariego pueblo de “contornos pintorescos”, se enamora de una viuda supuestamente virgen que vive con un gorila llamado Jack. Aunque al principio Geraldina rechazaba las galanterías y proposiciones de matrimonio de Rogelio, se casan. La mujer resulta no ser virgen, engaña a su marido con el gorila, con quien sostiene varios encuentros sexuales. Este relato es desafiante y transgresor porque no habla únicamente de adulterio –que para la

¹² Ciro B. Ceballos, “La *Revista Moderna*”, en *Panorama mexicano 1890–1910 (Memorias)*, p. 371.

época era un escándalo—, también expone el tema de la virginidad perdida y de la zoofilia, lo que incrementa la sensación de incomodidad, que, paradójicamente, atrae al lector. A lo anterior, se suman las descripciones explícitas que contenía:

“Arrastrándose llegó a la alcoba de su esposa para ser espectador de una escena formidable. Para morir mil muertes en un minuto. En la alfombra su esposa completamente desnuda se copulaba con horrible rijo con el cuadrumano [...] Arrancando energías inusitadas de su flaqueza se lanzó contra el grupo pretendiendo separarlo. Comprendió que sus esfuerzos eran infructuosos. ¡Tenía que esperar!

Esperó escuchando el carlear una hembra atormentada voluptuosamente por la tremenda virilidad del macho [...] Al ver a Rogelio sintiéndose arrebatado por una furia sanguinaria se arrojó sobre él jadeando [...] El combate fue muy breve. Sus garras como el corredizo nudo de una áspera cuerda lo estrangularon [...]

Geraldina tenía una inmovilidad de muerta. Una abundante hematuria alboreaba con encarnadinas líneas de blancor alabastrino de sus magníficos muslos inertes.

El mono, acabado de consumir su crimen, como de costumbre, se encaramó en el gran sillón con respaldo de primorosa talla, pensativo, atribulado, mirando a la diva, a la mujer, atentamente, inefablemente, en harpocrática quietud, con toda la atonía de sus pupilas dolorosas...¹³

En este libro se incluye también “Un crimen”, breve historia que cuenta el abandono de un recién nacido en la puerta de una casa de buena posición. Lo esperado es que este niño sea adoptado por la familia, sin embargo, sucede lo contrario: es arrojado a la calle donde es pateado por los caballos que tiran de los carruajes. El final es estremecedor:

El cadáver del pequeñuelo quedó olvidado hasta que un enorme perro de esquelética flacura que galopaba, despistado, por la acera, se detuvo a olfatearlo, prometiéndose un hartazgo que saciara su hambre de tres días sin considerar en su inconsciencia que en los despojos de aquel infante alentaba tal vez el alma de un redentor...¹⁴

¹³ Ciro B Ceballos, “Un adulterio” en *Un adulterio*, pp. 46-47.

¹⁴ Ciro B Ceballos, “Un crimen” en *Un adulterio*, p. 108.

Ciro B. Ceballos no sólo escribió cuentos, en los diarios aparecieron semblanzas y críticas literarias que reunió en 1902 bajo el título *En Turania*. A este libro se suma la recopilación que América Viveros Anaya hizo de sus memorias en *Panorama mexicano 1890–1910. (Memorias)*.

El estilo que empleó Ciro B. Ceballos en sus memorias fue menos violento que el de años atrás. La forma exaltada y a veces insultante que algunos encuentran en sus escritos de juventud está un tanto sosegada. No obstante, aún hay en sus observaciones una ironía sutil, refinada y sin concesiones, aunque también puede observarse que con la distancia del tiempo se reconcilió con viejos adversarios y nos lega la expresión de sinceros afectos. Al final de su vida, su prosa se siguió caracterizando por la contundencia y la brevedad de oraciones y por el uso de repeticiones retóricas y metáforas peculiares que delatan su estilo.¹⁵

A partir de 1905 Ciro B. Ceballos se dedicó íntegramente a la publicación de textos políticos. En ese año apareció *La oreja de Picaluga*; dos años más tarde publicó *La fuerza de la democracia y la fuerza de la intervención y Aurora y ocaso (por los cuistres). Ensayo histórico de política contemporánea 1867–1907*, cuya segunda parte apareció en 1912. Estos volúmenes fueron posiblemente patrocinados por los reyistas, como menciona Javier Garciadiego:

De ninguna manera se pretende alegar aquí que la *revista Moderna de México* era la expresión literaria de un grupo de escritores vinculados exclusivamente a los "científicos". Las alianzas y redes, eran, como siempre, mucho más complejas y entreveradas. Por ejemplo, otros dos miembros destacados del grupo que hizo posible la *Revista Moderna* fueron Ciro B. Ceballos y Jesús Urueta. El primero no trascendió como escritor pero sí como historiador y periodista. De hecho, su obra *Aurora y ocaso* fue patrocinada por los reyistas y polemizada abiertamente con los intelectuales "científicos", en particular con Sierra. Posteriormente Ceballos fue uno de los intelectuales reyistas que transitó al proceso revolucionario mexicano, en concreto a la facción

¹⁵ Luz América Viveros, *op. cit.*, p. 10.

carrancista, con la que hacia 1917 llegó a figurar como director de la Biblioteca Nacional.¹⁶

El 13 de agosto de 1938 Ciro B. Ceballos murió en la ciudad de México. Sobre él escribió Juan de Dios Bojórquez:

Ciro B. Ceballos era un hombre de talento insigne y de carácter indomable. Hizo periodismo de oposición y libros de historia a los que llevó su criterio recto y su valor indomable de revolucionario. Entre sus libros de historia, acaso sea el más notable *Aurora y ocaso* y su obra histórica, en lo general, se distingue por la claridad del pensamiento y por la fuerza de la expresión.

Fue literato notable. Su libro de crítica *En Turania* causó en México una verdadera revolución. Ciro, entonces, estaba preso por uno de tantos procesos periodísticos, y no pudo corregir las pruebas del libro, cosa que siempre lamentaba. Fue novelista, con el sentido realista de Emilio Zola y acaso su mejor novela sea *Adulterio* que en su época tuvo enorme circulación en la República, acaso la más abundante que aquellos años se obtuvo en el país.¹⁷

Finalmente, en la prosa de Ciro B. Ceballos resaltan los cuentos en que se percibe la perversidad en la descripción de hechos aterradores que alteran los sentidos; en los que se ha suprimido el juicio moral con la finalidad de desafiar al lector, para que éste decida si tiene o no justificación. Así sucede en "El caso de Pedro", como veremos adelante.

¹⁶ Javier Garciadiego, "La modernización de la política", en *Revista Moderna de México 1903-1911, II. Contexto*, coordinación e introducción Belem Clark de Lara y Fernando Curiel Defossé, pp. 40-41 *apud.* Luz América Viveros Anaya, *op. cit.*, pp. 26-27.

¹⁷ Djed Bórquez [Juan de Dios Bojórquez], "Ciro B. Ceballos, escritor y revolucionario falleció ayer", en *El Nacional* año X, tomo XVI, núm. 3346 (16 de agosto de 1938) pp. 1-2 *apud.* Luz América Viveros Anaya, *op. cit.*, p. 29.

2. "EL CASO DE PEDRO": UN ESTUDIO

"El caso de Pedro" se incluye en la colección *Croquis y sepias*, aparecida en 1898. En este cuento inicialmente hay un narrador que comenta el hallazgo de una carta entre las páginas de un libro de Cesare Lombroso, médico italiano que se distinguió por establecer que las tendencias criminales de un hombre tienen como fundamento una serie de rasgos físicos determinados además de causas sociales. Lo anterior se debe a que durante el Porfiriato el análisis de los discursos sobre el crimen cobraron relevancia, como se mostró en el elevado número de noticias policiales que en esa época circularon.¹⁸

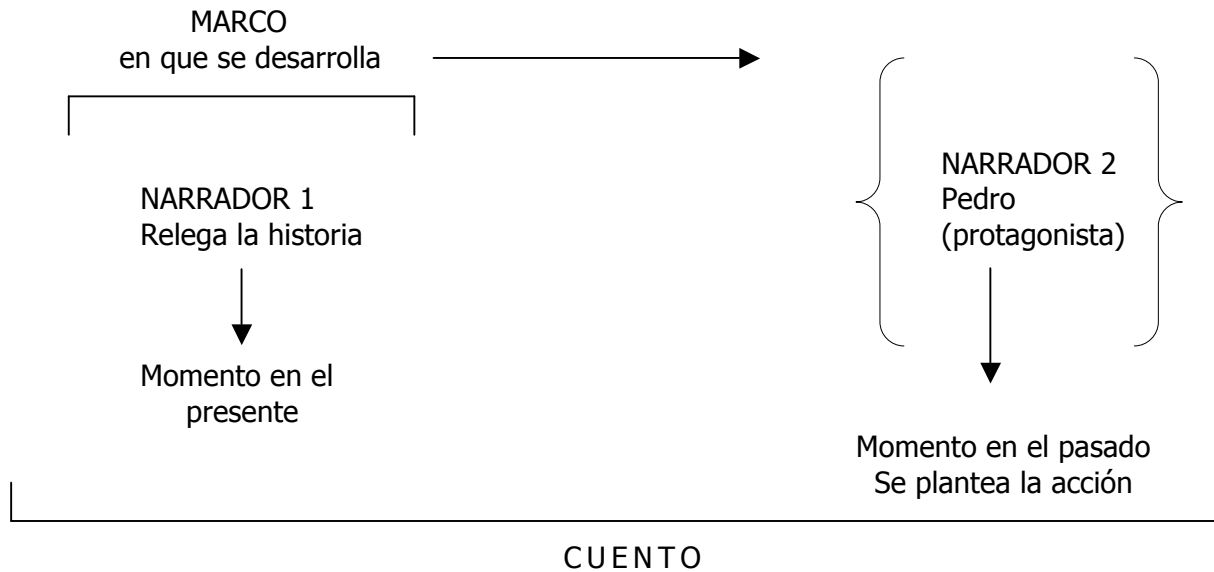
Estos temas influyeron en la narrativa decadente, ya que "los escritores buscaban sumergirse en el mundo abominable de los bajos fondos, no tanto para confirmar sus prejuicios morales, como para satisfacer la necesidad de darle forma y legitimidad literarias a la fascinación por ese otro lado de la vida en la capital".¹⁹ Tal es el caso de Ciro B. Ceballos.

Continuando con el estudio del cuento, la historia, que está en pasado, se relega a Pedro, el remitente de la carta y protagonista del cuento. El narrador inicial va a crear distancia del lector, su aparición supone un marco y éste servirá para introducir el contenido de la carta, haciendo que las expectativas del lector se incrementen, toda vez que hay mayor verosimilitud con el género epistolar.

¹⁸ Cf. Pablo Piccato, "La construcción de una perspectiva científica: miradas porfirianas a la criminalidad", p.136

¹⁹ *Ibidem*, p. 144.

FIGURA 1



En esta carta, destinada a Fabricio, Pedro relata que fue el hijo bastardo de un agricultor y que vivió al lado de una madrastra que lo odiaba. Cuenta que al maltrato de éstos, se sumaba el de Renato, su hermanastro.

Tras la muerte de su padre, Pedro es desheredado y expulsado de la casa; sólo recibe una modesta pensión que le permite estudiar medicina. Tiempo después se instala en el campo, en donde cree encontrar la tranquilidad que necesita. Sin embargo, se entera de que muy cerca de ahí vive Renato y su madrastra. Se alarma, pero trata de resistir la presencia de estos personajes. La compañía de su esposa le ayuda a conservar la calma.

Una noche es llamado por su madrastra para que revise a Renato, quien sufre un ataque de apoplejía. Pese al sufrimiento que vivió, Pedro decide ayudarlo. Este hecho hace que la relación entre Pedro y Renato se estreche, ya que el último

se arrepiente de lo que hizo. Es así como Renato conoce a Teodora, la mujer de Pedro.

Poco a poco Renato comienza a seducir a Teodora con regalos y gestos, lo que incomoda a Pedro, orillándolo a cometer un crimen. Así, a través de la carta nos enteramos del crimen que comete Pedro. Sin embargo, no sabemos que sucederá. Está en el lector juzgar la manera en que actuó.

Entre los recursos que Ciro B. Ceballos utiliza está, como ya dije, la epístola, que permite que la historia se vuelva más intensa y verosímil: "Hojeando un libro de Lombroso en la biblioteca de San Agustín, encontré esta epístola que sin duda fue olvidada por un lector distraído".²⁰ A continuación se transcribe la carta que Pedro deja a Fabricio.

Al inicio de la narración se plantean expectativas para el lector. Sobre este recurso, Edgar Allan Poe menciona en su *Método poético y narrativo* que en una historia el principio es el que debe contener el desenlace:

Nada es más evidente que todo argumento digno de tal nombre debe elaborarse a partir del desenlace antes de iniciar cualquier tentativa con la pluma. Sólo con el desenlace siempre en mente podemos conferir a un argumento su indispensable apariencia de consecuencia y de casualidad, haciendo que los incidentes, y sobre todo, el tono general se encaminen a desarrollar la intención pretendida.²¹

²⁰ Ciro B. Ceballos, "El caso de Pedro", en *Croquis y sepias*, p. 1.

²¹ Edgar Allan Poe, *Método poético y narrativo*, pp. 15–16. En cuanto a los recursos de la epístola que dotan de verosimilitud al cuento Ana Laura Zavala señala: "Postulo que Ceballos utilizó tal amalgama como un anzuelo para ganarse algunos lectores, a los cuales tenía mayor probabilidad de atrapar si formulaba la historia como una extensa crónica, género ampliamente leído a fines de la antepasada centuria. Más allá de suposiciones, lo cierto es que con el planteamiento realista del narrador se pretende dar cierta 'veracidad' a lo relatado, con el fin de intensificar la sensación de horror que produce el acto siniestro del personaje" (Ana Laura Zavala Díaz, *Lo bello es siempre extraño: Hacia una revisión del cuento modernista de tendencia decadente (1893 – 1903)*, p. 184).

Con base en lo anterior, la carta comienza con un tono de angustia, remordimiento y culpa por parte de Pedro. Con la exposición de estos sentimientos se pretende conmover al lector.

En cuanto al tiempo, en el cuento no hay una unidad temporal definida. Esta ruptura es característica de los cuentos modernistas, como señala Mario Martín:

[los artistas] proponen nuevos conceptos de tiempo: acronía, fragmentación, durabilidad, suspensión, conflicto entre tiempo psicológico y cronológico. La narrativa modernista desarticula el tiempo como concepto eje de la realidad y de su representación mimética, empleando recursos que empiezan por la acronía, hasta llegar a la proposición de novedosas concepciones temporales. La acronía es la estrategia más generalizada en los cuentistas de la segunda etapa. Se borran todas las marcas del calendario, se evitan las alusiones a sucesos contemporáneos que ayudarían a ubicar el relato. No se lleva un registro riguroso de la duración de la acción narrativa. El propósito es señalar la arbitrariedad del tiempo y destacar la intencionalidad y la intensidad de la experiencia psicológica o de la intuición metafísica.²²

A su vez, Mario Lancelotti comenta que

a diferencia del flujo progresivo y contemporáneo del acontecimiento que advertimos en la novela, en el cuento el suceso ya ocurrió al iniciarse la narración, a partir de cuyo momento vamos a enterarnos de los incidentes que lo atañen. Este carácter retrospectivo, que hace del cuento en general, y del cuento policial en particular, una recapitulación, pertenece a su esencia recurrente y muestra en el género, como una característica que lo define en su temporalidad, la vigencia de un pasado activo.²³

En este sentido, "El caso de Pedro" es una carta que no está fechada, es la confesión de un crimen cometido en el pasado, pero que será juzgado por un lector que lo actualiza en el proceso de lectura. Sin embargo, por los indicios del

²² Mario Martín, "El cuento modernista: fundación epistemológica y anticipación narratológica de la vanguardia", en Sara Poot Herrera (ed.), *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*, p. 109.

²³ Mario Lancelotti, *De Poe a Kafka. Para una teoría del cuento*, p. 34.

cuento sólo sabemos que Pedro nació durante el Imperio. A esto se le suma la idea de que Pedro se remonta a las épocas estudiantiles, quince años atrás y posteriormente refiere su infancia al lado de su madrastra y su hermano Renato.

En cuanto al espacio, el referente es México. En el principio se describe la biblioteca de San Agustín como el lugar en que se encuentra la carta. Sin embargo, la carta no nos remite a un espacio en particular, sólo hace mención de la escuela de San Ildefonso. En consecuencia, hay una especie de ambigüedad sobre dónde se desarrolla la historia que nos importa, la de la carta.

Cabe destacar que la tradición literaria suele señalar al campo como un lugar tranquilo, con menos vicios que en la ciudad: “[...] tan deseoso de tranquilidad como hastiado de la vida ciudadana, vine a radicarme a esta aldehuela. Mis ambiciones exigían muy poco: un modesto hogar, la compañía de los libros, y paz, tranquilidad, apartamiento. *Soy un tanto salvaje* y por eso las cortesánías sociales y los metropolitanos clamores me han sido siempre insoportables”.²⁴ Sin embargo, este espacio que se supone más apto para la vida sosegada, es aquel en que Pedro se va a degradar más. Él mismo afirma que es un salvaje como oposición a la civilización que se considera propia de las urbes.

Sobre los personajes masculinos, en “El caso de Pedro” los tres encarnan una personalidad y un destino totalmente distintos. Por un lado, el protagonista ha sufrido vejaciones y maltrato en su infancia; en la narración podemos observar el destino trágico que vive. Otro aspecto importante de Pedro, que ya he señalado, es la caracterización que de él se hace como un hombre salvaje que evade las

²⁴ Ciro B. Ceballos, *op.cit.*, p. 4. Las cursivas son mías.

grandes ciudades. Esto tiene que ver con la idea de los escritores modernistas en el sentido de que la ciudad, con su ritmo ajetreado, agobia al alma solitaria que en medio de la multitud no halla consuelo.

Fabricio, por el contrario, es descrito de la siguiente manera: "Hoy, ya eres un notable jurisperito, has llegado a la magistratura, sin adular a los ministros, por la vía legal, por la ruta más difícil, esa en la que sólo pueden avanzar los que poseen energías y talentos no vulgares".²⁵ Pareciera que este personaje tiene que ver más con el ideal positivista que en México se introdujeron gracias a Gabino Barreda.²⁶ Moralmente este personaje es distinto, se trata de un hombre de leyes y ésa será la actividad que afirme los valores de paz, orden y progreso del momento.

Frente a Pedro, Fabricio supone –toda vez que no aparece en el texto– un hombre sin perversiones que se halla en la ciudad. A este personaje apela el protagonista cuando en las últimas líneas dice:

Ya al trote de la pluma lo he referido todo, ya he saciado mi alma pervertida, en la tuya impecable, para desahogar mis preocupaciones; ya ningún peligro me espanta ni me agobia alguna duda, porque tu consejo sabio y sincero va a llegar muy pronto.

¿Debo presentarme a los tribunales?

¿Confesar?

Lo que tú resuelvas, será.²⁷

²⁵ *Ibidem*, p. 2.

²⁶ *Cf.* el primer capítulo de este trabajo, "El espíritu del modernismo en las letras de Ciro B. Ceballos", p. 13.

²⁷ Ciro B. Ceballos, *op.cit.*, p. 15.

En cuanto a Renato, éste se caracteriza por los cambios que se efectúan en su personalidad. Cuando Pedro habla de su infancia a Renato lo recuerda así:

Desde pequeñuelo, fue acostumbrado por sus progenitores a mirarme con ese provocativo desdén que es tan de las gentes tontas con aquellos a quienes suponen sus inferiores, por la cuna, por la inteligencia, o por el dinero. En la niñez, entretenían mis ocios los juguetes que él despreciaba por inservibles, fui algo peor que su sirviente, me golpeaba en horas de murria, imponíame la obligación de divertirlo como si fuese un payaso de circo, y si por mi desgracia llegaba a fastidiarle mi presencia, repetía al aplicarme un puntapié en el tafanario:

*—¡Lárgate! ¡Esta no es tu casa!*²⁸

El capital no tiene moral, tal es el caso de Renato quien no sólo arrebató de su fortuna a Pedro, sino que también intentará quitarle lo más importante: el honor. Así queda expuesto cuando el protagonista relata:

*Luego, estando solos ya, Renato hizo calurosos elogios de mi compañera, felicitándome por la elección. Desde ese día sus visitas fueron más frecuentes e íntimas de lo que las conveniencias debieran permitir: se insinuaba con Teodora poniendo en juego las mil artimañas del hombre corrido; supo deslumbrarla sin trabajo, y logró seducirla por completo, usando de todos los refinamientos y argucias a que sus licenciosas costumbres lo habituaron desde muy temprano. Era cínico. Gastaba con la víctima epigramas y confidencias atrevidas, violentaba su imaginación obsequiándole libros malos, y flores, y perfumes, y bombones... y diamantes!*²⁹

El personaje femenino es descrito de la siguiente manera: “La mujer que elegí por compañera es de origen humildísimo y de una rara hermosura. Me enamoré de ella con esa ardentía de los corazones sensitivos, para los que una afección tierna, de cualquier linaje que ella sea, es como una imprescindible

²⁸ *Ibidem*, p. 3. Las cursivas son mías.

²⁹ *Ibidem*, p. 9.

necesidad del organismo".³⁰ La mujer es una obra realizada por Pedro, quien le insufla nobleza y cultura, la forma con los valores que él tiene, la convierte en su ideal. Poseedora de una rara hermosura, Teodora corresponde a los ideales que exaltaban los escritores finiseculares en sus obras. Mario Martín señala al respecto:

En el cuento modernista con frecuencia se toma a la mujer como símbolo y alegoría para representar el deseo y "el ideal". Se formulan simbólicamente teorías artísticas en torno a la mujer: Pandora, la mujer fatal y sus variaciones; oiramas, geishas, prostitutas, cortesanas, modelos masoquistas, la odalisca, Salomé, Monalisa y Galatea. Se propone igualmente a Venus / Afrodita transformada de signo erótico a artístico; es el ideal, la quimera, la inspiración y la aspiración, la mujer petrarquista, el motivo faústico.³¹

Además de las características antes apuntadas, Ceballos utilizó otros símbolos masculinos para definir la personalidad de Pedro y sus relaciones con otros personajes. Tres son sustanciales: Caín, Pigmalión y Otelo, como se verá en el siguiente apartado.

³⁰ *Ibid*, p.5.

³¹ Mario Martín, *op cit.*, p. 109.

3. CAÍN, PIGMALIÓN Y OTELO. LA MULTIPLICIDAD DEL PROTAGONISTA EN "EL CASO DE PEDRO"

Muy pocos cometen asesinatos llevados por principios filantrópicos o patrióticos, y repito lo que ya he dicho al menos una vez: la mayoría de los asesinos son personajes muy correctos.

Thomas de Quincey

Como apunté al inicio de este trabajo, los escritores adscritos al movimiento modernista buscaron realizar un entrecruzamiento literario que consistía en enriquecer sus obras con base en la lectura de textos procedentes de Europa y de otros lugares de América, esto gracias a su conocimiento cabal de las tradiciones literarias más importantes a lo largo de la historia.

En el "Prólogo a Cromwell" Victor Hugo señala que la civilización ha tenido tres edades. la primitiva, la antigua y la moderna.³² Analiza la poesía en cada uno de estos momentos estableciendo en la primera etapa el desarrollo de la poesía lírica, cuya oda mayor es el *Génesis*. En la edad antigua predominó la epopeya, destacando las actividades y costumbres de las sociedades o naciones formadas; en cuanto a la edad moderna señala el autor francés que es el drama el género más importante, ya que en él convergen lo lírico y lo épico. Al hablar de los personajes que caracterizan estos momentos enfatiza:

Los personajes de la oda son colosos: Adán, Caín, Noé; los de la epopeya son gigantes: Aquiles, Atreo, Orestes; los del drama son hombres: Hamlet, Macbeth, Oteló. La oda vive de lo ideal, la epopeya de lo grandioso, el drama

³² En el capítulo III de este trabajo se comentará con mayor amplitud este escrito de Victor Hugo.

de lo real. En fin, esta triple poesía procede de tres grandes fuentes: la Biblia, Homero, Shakespeare.³³

La segunda generación de modernistas mexicanos absorbió las obras de estos autores y configuró una prosa enriquecida con el carácter lírico, épico y dramático –como señala Victor Hugo al caracterizar la poesía romántica–; a estos elementos se agrega el preciosismo del lenguaje. Los personajes que señala como distintivos de cada etapa de la poesía se convertirán en los referentes masculinos obligados para el cenáculo decadente.

Otro aspecto importante al que se refiere Victor Hugo es el siguiente: “En efecto, la sociedad comienza cantando lo que sueña, cuenta después lo que hace y, en fin, se pone a pintar lo que piensa. Es por esta última razón, digámoslo de paso, que el drama, uniendo las cualidades más opuestas, puede estar al mismo tiempo lleno de profundidad y lleno de relieve y ser simultáneamente filosófico y pintoresco”.³⁴

Tal aspecto es notorio en “El caso de Pedro” toda vez que al inicio del cuento Pedro reflexiona sobre su infancia, que pertenece a un pasado remoto. Posteriormente, el personaje habla de lo que hace. En este caso, Pedro se forja como médico, como un hombre apartado de la maldad que sufrió en su infancia.

Finalmente, en correspondencia con la poesía dramática –la moderna– el personaje habla de lo que piensa. En el cuento hallamos las reflexiones de Pedro en torno al engaño del que ha sido víctima:

³³ Victor Hugo, “Prólogo a Cromwell”, en *Manifiesto romántico*, p. 42.

³⁴ *Ibidem*, pp. 42-43.

Yo cavilaba:

–¿Si no tengo inclinaciones ni temperamento criminal, por qué me afano en cometer una acción tan punible?... Comúnmente las mujeres delinquen por estupidez y los hombres por malignidad: si pues, esas debilidades son por igual manera adherentes a los sexos, la delincuencia, considerada como una resultante de lo anormal, es irresponsable y por ende acreedora a la disculpa: no seré cruel, no seré vengativo, olvidaré mi afrenta, tendré mucha, una infinita misericordia para la extraviada, y luego, seremos felices... ¿si no tolerásemos de buena voluntad todas las faltas ajenas, podríamos tener derecho a perdonarnos las propias?... Ser bueno es beatitud o heroísmo; pero ser malo es imbecilidad: la perversión es absurda porque brota en la confluencia de las corrientes viciosas...³⁵

Con base en lo anterior se establece que en el cuento analizado Caín, Pigmalión y Otelo son los símbolos masculinos a los que recurre Ceballos, con la finalidad de construir un personaje que cautive al lector y le permita sentir piedad como sucede con Caín, quien es la representación de un despojado, de un huérfano. Por otro lado, Pigmalión ejemplifica la búsqueda del ideal, de lo bello, que en esa época era fundamental para los escritores modernistas. Otelo, por su parte, busca vengar el adulterio, pero contrario al personaje de Shakespeare, Pedro actúa por la vía de la razón.

◆ Caín

En el Génesis se cuenta la historia de dos hermanos, Caín y Abel. Mientras que el primero se dedicó a labrar la tierra, el benjamín se convirtió en pastor. Ambos

³⁵ *Ibidem*, pp. 12 –13.

llevan una ofrenda para agradar a Jehová, pero Caín no obtuvo este favor, por lo que disgustado mata a Abel, siendo castigado por Dios:

- 10 Y Jehová le dijo: ¿Qué has hecho? La voz de la sangre de tu hermano clama a mí desde la tierra.
- 11 Ahora, pues, maldito seas tú de la tierra, que abrió su boca para recibir de tu mano la sangre de tu hermano.
- 12 Cuando labres la tierra, no te volverá a dar su fuerza; errante y extranjero serás en la tierra.³⁶

En el *Diccionario de los símbolos* Caín es definido de la siguiente manera:

Según el propio *Génesis*, Caín es el primer hombre nacido de hombre y mujer, el primer cultivador, el primer sacrificador cuya ofrenda no es del agrado de Dios, el primer asesino y el que revela la muerte; jamás, antes de su fratricidio, se había visto el rostro de un hombre muerto. Caín es el primer errante en busca de una tierra fértil y el primer constructor de ciudad. Es también el hombre señalado por Dios para que no lo mate quienquiera que lo hallase. Y es el primer hombre que se aleja de Yahvéh y anda sin fin hacia el sol naciente, hacia nuevas auroras.³⁷

Para algunos escritores mexicanos de fin de siglo el personaje bíblico fue de gran importancia. De él asimilaron el sentimiento de orfandad y despojo, toda vez que la sociedad es una multitud que no los comprendía como artistas, convirtiéndolos en proscritos. En "El caso de Pedro", el protagonista comenta que su hermanastro, quien lo había humillado y hecho padecer, tenía en mayor proporción el cariño del padre. Lo anterior permite establecer un vínculo entre Pedro y Caín:

Yo fui la consecuencia de un devaneo juvenil, el intruso, el bastardo, el espurio a quien la madre postiza aborreció siempre por suponerlo un obstáculo

³⁶ *Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento. Génesis 4: 10 –12.*

³⁷ *Diccionario de los símbolos*, dir. de Jean Chevalier, con la colaboración de Alain Gheerbrandt.

para hacer efectivos los derechos de su vástago al capital del marido. Soy caviloso e imagino, arrancando mi suposición de muchas observaciones astutas que, la mujer que me asiló en su materno claustro, no era muy virtuosa, también estoy persuadido de que mi engendrador me despreció siempre, porque sospechaba con buenas o malas razones, que yo no era hijo suyo, sino de cierto oficial imperialista a quien mató en desafío por rivalidades amorosas y políticas intrigas.³⁸

Dicha relación se cumple cuando Pedro mata a su hermanastro por celos. Se convierte en un hombre extraviado que busca redención a través del asesinato, como se observa en la narración.

Yo pensaba: Si Renato me hurtó la alegría cuando niño, si me hurtó la fortuna siendo joven, si me hurtó la tranquilidad y el amor en la edad viril, *si fue el obstáculo que obstruccionó los oficios que el sino me marcó en la terrestre brega*, si fue la nube que obscureció las estrellas que me guiaban, si fue el soplo que apagó las lámparas de mis sagrarios... debía perecer!
Exterminándolo, hacía valer un fuero natural y augusto.³⁹

◆ Pigmalión

En el *Diccionario de símbolos y mitos. Las ciencias y las artes en expresión figurada*, José Antonio Pérez –Rioja explica que:

El mito clásico refiere que el escultor chipriota Pigmalión había observado en las mujeres tantos defectos que decidió permanecer soltero. Modeló con tal habilidad una estatua de Galatea en marfil, tan hermosa, que ninguna mujer de carne y hueso podía compararse con ella. Admirado de su propia obra, pidió a los dioses que le concedieran por esposa a una mujer que fuera como 'su virgen de marfil'. Venus le escuchó. Cuando Pigmalión volvió a su casa, fue a ver su estatua y le dio un beso en la boca. Pero la estatua tenía calor, latía... Venus lo había hecho todo. Pigmalión contrajo matrimonio con la hermosa estatua viva y ésta le dio un hijo, Pafos, de quien recibió su nombre la ciudad

³⁸ Ciro B. Ceballos, *op. cit.*, p. 3.

³⁹ *Ibidem*, p.10. Las cursivas son mías.

consagrada a Venus. La versión más difundida de este mito –bellísimo símbolo de la austeridad y la pureza premiadas– es la del libro X de *Las Metamorfosis* de Ovidio.⁴⁰

En el mito, al transformar una materia –al crear–, Pigmalión descubre el ideal, como sucede de manera similar, con los artistas modernos que quieren evadir a la sociedad que los rodea, aspirando a la perfección artística en medio de la desolación materialista. Sin embargo, su ideal es una ficción, su creación es absorbida por el mundo y se torna en contra de ellos, como se observa en el cuento:

La elevé hacia mí, perfeccioné sus cualidades buenas y corregí sus defectos; de la zafia lugareña supe hacer una dama de aceptable cultura, la cuidé con tierna solicitud, y cuando más orgulloso me sentía de mi obra en la época en que esperaba su gratitud como un premio a tan ímprobos afanes, todas mis esperanzas se derrumbaron ante una liviandad trivial, necia y sin poesía, como la de todas las mujeres que se pierden por un capricho de la carne...⁴¹

◆ **Otelo**

Fechada en 1604, la tragedia de *Otelo*, escrita por William Shakespeare, se centra en los celos que torturan al protagonista, llevándolo a cometer un asesinato.⁴²

⁴⁰ José Antonio Pérez –Rioja, *Diccionario de símbolos y mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada*, pp. 352–353.

⁴¹ *Ibidem*, p. 6. Pigmalión como símbolo masculino tuvo importancia en *Santa* de Federico Gamboa. En esta obra, que se publicó en 1903, se representa el Eros privado Santa e Hipólito, el pianista ciego que toca en el prostíbulo. La descripción de la prostituta pertenece más a una escultura, por la perfección de su cuerpo: “–Pues Santita es preciosa, don Hipólito– principió el tuno sin prestar gran atención, por lo pronto, al retrato hablado. Imagínese usted una mujer como de dos dedos o cuatro... no, como dos dedos más grande que usted, y maciza... ¿cómo le diría yo a usted?... *maciza como una estuátua de esas del "Zócalo", que no lastimara al apretarla uno...*” (Federico Gamboa, *Santa*, p. 194. Las cursivas son mías)

⁴² El origen de los celos “se remonta al estado primitivamente salvaje del hombre. Si en lo puramente biológico, los irracionales machos tienen una época determinada de celo, el hombre, en cambio, permanece de modo constante en celo. En celo de su trabajo; en celo de aquello que siente, ama y quiere. Los celos –de ‘celare’, guardar, vigilar– convierten al hombre en el guardián

Otelo es un moro que sirve a la República de Venecia y que, gracias a sus victorias militares, ha cautivado a Desdémona, con quien se casa. Sin embargo, Yago, un envidioso del amor que siente esta pareja, comienza a elaborar intrigas que ponen en duda la fidelidad de la esposa. Como consecuencia de estas artimañas, el moro mata a su mujer. Finalmente el enredo se descubre y se conoce la inocencia de Desdémona. Arrepentido de su crimen, Otelo se suicida mientras que Yago es castigado por confabulador. Cabe destacar que a Otelo lo vencen los celos y su impulso irracional lo lleva a consumar el crimen sin reflexionar, como en la obra se expone:

OTELO: Este Yago es buen hombre y muy conocedor del mundo. ¡Ay, halcón mío!, si yo te encontrara infiel, aunque te tuviera el sujeto el corazón con garfios y correas, te lanzaría al aire en busca de presa. ¿Quizá me estará engañando por ser yo viejo y negro, o por no tener la cortesía y ameno trato propios de la juventud? ¿Pero que me importa la razón? Lo cierto es que la he perdido, que me ha engañado y que no tengo más remedio que aborrecerla. ¡Maldita boda; ser yo dueño de tan hermosa mujer, pero no de su alma! Más quisiera yo ser un sapo asqueroso o respirar la atmósfera de una cárcel que compartir con nadie la posesión de esa mujer. Pero tal es la maldición que pesa sobre los grandes, más infelices en esto que la plebe. Maldición que nos amenaza desde que comenzamos a respirar el vital aliento. Aquí viene Desdemona. (*Salen Desdémona y Emilia.*) (*Aparte.*) ¿Será verdad que es infiel? ¿Se burlará el cielo de sí mismo?⁴³

Los celos que siente Pedro pueden equipararlo con Otelo, pero la manera en que ambos proceden es distinta. Pedro no actúa basándose en el instinto, como le sucede al moro, al contrario, lo critica:

instintivo de lo que ama. (*Diccionario de símbolos y mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada*, p. 328)

⁴³ William Shakespeare, *Otelo*, pp. 71-72.

Tuve sospechas, que muy pronto fueron convertidas en pruebas inconcusas, y muchas certidumbres, muchas, más de las que me hacían falta para ser celoso. [...] Otello, en nuestras sociedades degeneradas, es un grotesco anacronismo.

Los hábitos de la vida moderna, complicada y vertiginosa, nos han hecho escépticos, y a todo trance alardeamos de un convencional pesimismo.⁴⁴

Con la temática de los celos, "El caso de Pedro", se vuelve más intenso, y con ello, comienza el dilema moral del protagonista: matar o no a Renato, después de haberle salvado la vida y con quien ya se había reconciliado, pero el mismo que quiere arrebatarse a su mujer.⁴⁵ Pedro no tiene otro recurso que la venganza. Rechaza la vida moderna, al meditar en torno a su sino trágico, justifica su crimen y comienza a planearlo concienzudamente. Nuevamente se presenta la oposición con el personaje de Shakespeare: "Fui a mi laboratorio, y allí, entre cuchillos quirúrgicos, libros patológicos y redomillas de farmacia, *pensé en la manera de matarlo*, sin que resultasen huellas que pudieran después delatarme".⁴⁶

Pedro actúa analizando perfectamente la situación hasta el punto de definir que el asesinato que planea es un acto de justicia, de venganza, que no nace de los celos instintivos que siente. La acción que lo podrá redimir es el crimen, para lo cual estudia los métodos que utilizará para dar muerte a Renato.⁴⁷ Con esto el protagonista quiere cambiar por medio de la purificación que provoca el asesinato.

⁴⁴ Ciro B. Ceballos, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁵ Si perviven en ese momento las ideas religiosas, ambos caen en pecado porque el primero desea a la mujer de su hermano y el segundo lo mata, ahí los mandamientos traicionados, ahí la transgresión.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 11. Las cursivas son mías.

⁴⁷ Ana Laura Zavala señala que a partir de 1901, año en que muere Bernardo Couto, los escritores decadentes optan por dos diferentes vías. La primera de ellas es continuar con el desafío y crítica a las instituciones y a la vida burguesa; la segunda plantea la exposición de alternativas menos pesimistas al decadente, como sucede con Alberto Leduc en "En Misa (De un diario)" donde el

Tanto Otelo como Caín y Pigmalión son parte esencial en la configuración de Pedro, quien comete el asesinato en aras de la razón, y también del arte, como se verá en el siguiente capítulo.

personaje quiere redimirse de los pecados cometidos en el pasado, (Ana Laura Zavala Díaz, *“Lo bello es siempre extraño”: Hacia una revisión del cuento modernista de tendencia decadente (1893 – 1903)*, pp. 198–199) En “El caso de Pedro”, Ceballos conjuga ambas vías toda vez que hay un crimen, acción propia de la rebeldía y reto a la sociedad.

III. EL CRIMEN COMO ACTO ESTÉTICO

1. LO BELLO, LO GROTESCO, LO SUBLIME HORROROSO: PARA UNA ESTÉTICA DE LA TRANSGRESIÓN

EN LA SEGUNDA GENERACIÓN DE MODERNISTAS MEXICANOS

Lo grotesco es, a nuestro modo de ver, la más rica fuente que la naturaleza ha dado al arte.

Victor Hugo

La estética es la reflexión filosófica en torno al arte. Esta disciplina, que ha sido estudiada desde Platón hasta nuestros días, se integra a los análisis que de historia del arte y de crítica literaria se hacen.

La preocupación de la estética¹ como ciencia es conocer qué es la belleza y cómo es que genera una sensación de placer. Sin embargo, se ha postulado que el terror, lo sublime y lo grotesco también llevan al hombre a sentir placer. Tal pensamiento se ve reflejado en las ideas de Aristóteles, Kant, Victor Hugo, Charles Baudelaire y Edgar Allan Poe, quienes influyeron en la estética transgresora que sostuvo la segunda generación de escritores modernistas mexicanos, entre ellos Ciro B. Ceballos.²

Desde tiempos primigenios el hombre ha necesitado el amparo de una fuerza que lo ilumine, que le permita comprender el mundo al desentrañar los misterios

¹ En la *Historia de la estética*, Raymond Bayer señala que Baumgarten fue el primero que utilizó el término 'estética' para referirse a la teoría de la sensibilidad. Posteriormente, esta rama de la filosofía se convirtió en una ciencia de lo bello (Raymond Bayer, *Historia de la estética*, pp. 183–184).

² Señalo como advertencia que mi intención no es hacer una historia de la estética, sino una revisión de las ideas más relevantes para los fines de este trabajo.

de la Naturaleza y de su propia existencia. En *El hombre y lo divino* María Zambrano señala que:

Con los dioses griegos, el hombre se despidе al par que se abraza con la naturaleza. Son las formas sagradas de su pacto y esa será su calidad divina persistente. Dioses mediadores entre la naturaleza y la historia; entre la situación original del hombre aterrorizado y la soledad en que surge la libertad. El hombre no hubiera podido emprender el largo camino de descubrir las cosas, edificar ciudades y ley, sin la mediación de estos dioses, puras formas en que la naturaleza se ha hecho transparente, ha accedido por fin a mostrarse en la única forma en que el hombre la necesita en este primer paso: en forma de imagen.³

Con la aparición de los dioses, el hombre puede forjar mitos, puede hacer del caos un cosmos. La más rica de todas las tradiciones mitológicas es la griega, en la que aparecen dioses vengadores, iracundos, caprichosos; benévolos y protectores; dioses terribles que descienden a la tierra para cohabitar con el hombre, a establecer un pacto entre lo humano y lo divino, entre lo sagrado y lo profano. Dicha comunión se logrará gracias a un género dramático que se desarrolló en Grecia y que condensa la expresión artística más importante de la cultura occidental: la tragedia.

En la *Poética*, Aristóteles elaboró un estudio minucioso del género, diferenciándolo de la epopeya y de la comedia en cuanto a los medios y objetos que utilizan. La tragedia es definida como un vehículo que despierta el temor y la piedad entre los espectadores, toda vez que intenta imitar situaciones impactantes

³ María Zambrano, "De los dioses griegos", en *El hombre y lo divino*, p. 59.

y de grandes magnitudes. Así, los asistentes logran purificar su alma, experimentando una *katharsis*.⁴

Para explicar cómo es que el espectador sufre este efecto, Aristóteles divide la tragedia en seis partes: la fábula o trama, los caracteres, la dicción o elocución, el pensamiento, el espectáculo y la melodía. De éstas, resulta de mayor importancia la fábula, que concentra el objetivo primordial de la tragedia, es la condición para que se susciten las otras partes que la integran y en la que se gestan las sensaciones de temor y piedad toda vez que en ellas hay una peripecia, entendida como un vuelco de fortuna del personaje; un reconocimiento, que lleva a los personajes a ser conscientes de su condición ante una situación; o bien, un sufrimiento, que Aristóteles considera una acción de naturaleza destructiva que se representa con un crimen o un acto de tortura.

En cuanto a los tipos de fábulas, Aristóteles señala que hay tres situaciones que no se deben utilizar porque no apelan a la sensibilidad del espectador, es decir, no causan en él ni piedad ni temor. Estas situaciones son las siguientes: un hombre bueno no puede pasar de la felicidad a la desdicha; un hombre malo no

⁴ Respecto de estas emociones –el terror y la piedad– Raymond Bayer señala: “Aristóteles sencillamente extrae su teoría de los grandes trágicos, particularmente de Sófocles. Ahora bien, estos dos sentimientos se expresaban en ellos: sentían piedad por el sufrimiento de nuestros semejantes: era una simpatía casi animal y de la cual, ciertamente, son capaces los animales. Para que este sufrimiento paralelo exista, son necesarias ciertas características. Si se trata de un individuo absolutamente perverso, no hay sufrimiento trágico. Ante la tortura física de ese ser, tal vez habría el grito del animal, sin ninguna piedad; sería una “filantropía”: el mal físico de Filoctetes. Por lo tanto, los personajes no deben ser absolutamente inocentes, pues nuestro sentido de la justicia se rebelaría y nosotros no lo soportaríamos. Entonces es preciso, según Aristóteles, que el personaje no sea inocente, ni enteramente culpable: un ser semejante a lo que todos somos y con el cual podamos simpatizar. Cuando ese ser sufra, no sentiremos ese sentimiento de injusticia absoluta. Todos los personajes de la tragedia griega, según Aristóteles, entran en esta definición. A veces encontramos que el castigo no es proporcionado, como en Edipo, pero sin embargo en parte es merecido”, (Raymond Bayer, “La estética de Aristóteles”, en *op. cit.*, p. 53.)

puede pasar de la desdicha a la felicidad; por último, un hombre malo no puede ir de la felicidad a la miseria. Así, la recomendación del filósofo es que se utilice un personaje que se ubique entre la virtud y el vicio:

La fábula perfecta, por tanto, debe poseer un interés simple no doble (como algunos nos dicen); el cambio en la fortuna del héroe no ha de ser de la miseria a la felicidad, sino, al contrario, de la felicidad a la desdicha; y la causa de esta transformación no ha de residir en ninguna depravación, sino en algún gran error de su parte, mas el hombre mismo ha de ser tal como lo hemos descrito, o mejor, no peor que tal ejemplo. También el hecho confirma nuestra teoría. Aunque los poetas empezaron por aceptar cualquier historia trágica que les vino a la mente, en estos días las tragedias más bellas son siempre aquellas sobre reducidas casas ilustres, como las de Alcornoque, Edipo, Orestes, Meleagro, Tiestes, Telefo, o algunos otros que pueden haberse involucrado, ya como personajes o víctimas en determinados sucesos de horror.⁵

Posteriormente, con el arribo de la época moderna, el pensamiento filosófico occidental desplaza su foco de interés: del problema del ser comienza a preocuparse por el problema del conocimiento. Esto se debe a que el humanismo – que colocaba al hombre en el centro de todo– fundamenta el universo en la medida en que el sujeto lo reconoce.

En esta época, el pensamiento de Immanuel Kant (1724–1804) será de suma importancia en el terreno de la filosofía y particularmente de la estética. Kant se refiere por vez primera al problema estético en 1764, cuando publica *Lo bello y lo sublime. Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. En esta obra establece las diferencias entre estos dos sentimientos, apuntando que estos aparecen de manera subjetiva. “De ahí proviene que algunos sientan placer con lo

⁵ Aristóteles, *Poética*, pp. 13-14.

que a otros produce asco; de ahí la enamorada pasión, que es a menudo para los demás un enigma, y la viva repugnancia sentida por éste hacia lo que para aquél es por completo indiferente”.⁶

Kant señala las cualidades de lo bello y de lo sublime. A lo *bello* lo define como ese sentimiento que exalta lo ingenioso, que despierta lo astuto. Al amor sexual se le identificará con este sentimiento, al igual que la comedia, porque en este género se excita el amor sexual, hay confusiones asombrosas, tontos, se gastan bromas y se descubren intrigas sutiles.

En cambio, lo *sublime* se caracteriza por generar un sentimiento de respeto mayor al que se produce frente a lo bello. Para Kant lo sublime es de una naturaleza más fina que lo bello, esto es porque se puede disfrutar por largo rato, sin experimentar fatiga o tedio.

A lo sublime –en que reside la inteligencia y la audacia– se le liga con la tragedia porque en ésta hay un sacrificio, un amor melancólico, delicado: “La desdicha de los demás despierta en el espectador sentimientos compasivos y hace latir su corazón con desdichas extrañas”.⁷ Lo sublime despierta sentimientos en que están presentes los vicios y los defectos morales, como es la cólera: “*El vengar una gran ofensa de un modo claro y atrevido tiene en sí algo de grande, y por ilícito que pueda ser, produce al ser referido una emoción al mismo tiempo terrorífica y placentera*”.⁸

⁶ Immanuel Kant, “Sobre los diferentes objetos del sentimiento de lo sublime y de lo bello”, p. 11.

⁷ *Ibidem*, p. 18.

⁸ *Ibid*, p. 19. Las cursivas son mías.

En la *Crítica del juicio* Kant analizará con mayor amplitud lo bello y lo sublime. En el libro segundo de la obra señala que lo sublime produce agrado por el sentimiento de impedimento de las energías vitales; en él no hay juego, hay seriedad; el placer que provoca es de agrado negativo y la violencia de la imaginación:

El sentimiento de lo sublime es, pues, un sentimiento de desagrado provocado por lo inadecuado de la imaginación, en la estimación estética, de magnitudes a la estimación por la razón, concomitante a un sentimiento de agrado provocado por la coincidencia precisamente de este juicio de lo inadecuado de lo más alto de la facultad sensible con las ideas de razón, en cuanto la aspiración a éstas es ley para nosotros.⁹

Lo sublime es aquello que puede conmover al hombre provocando el agrado por medio del terror. El ejemplo que ofrece el filósofo alemán es la noche:

Lo sublime presenta a su vez diferentes caracteres. A veces le acompaña cierto terror o también melancolía; en algunos casos, meramente un asombro tranquilo, y en otros, un sentimiento de belleza extendida sobre una disposición general sublime. A lo primero denomino lo *sublime terrorífico*, lo *noble*, y lo último lo *magnífico*. Una soledad profunda es sublime, pero de naturaleza terrorífica. De ahí que los grandes vastos desiertos, como el inmenso Chamo, en la Tartaria, hayan sido siempre el escenario en que la imaginación ha visto terribles sombras, duendes y fantasmas.¹⁰

Las potencias magníficas de la naturaleza que el hombre contempla –un abismo, la noche, una tormenta– hacen que éste experimente una sensación de terror. Además, lo sublime terrible encuentra su raíz en la naturaleza humana, lo que genera también esta sensación: “Nunca se encuentran en la naturaleza

⁹ Immanuel Kant, “Analítica de lo sublime”, en *Crítica del juicio*, p. 99.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 14–15.

humana cualidades loables sin que al mismo tiempo las degeneraciones de las mismas no terminen, por infinitas gradaciones, en la imperfección más extrema".¹¹

Las ideas de Immanuel Kant tendrán una resonancia importante en los filósofos y escritores posteriores, particularmente en el romanticismo, como es sabido. La irrupción del romanticismo en el orden filosófico y literario en el siglo XIX significó el cuestionamiento de los grandes ideales; es el momento de la muerte de Dios; las verdades se derrumban.

En esta época surge una nueva idea de lo bello. La estética de lo grotesco, lo raro y lo extraño inaugura una concepción distinta del mundo, impregnada de individualismo y de una exaltada intención de comunión con la naturaleza.

El romanticismo se caracterizará por ser una reacción contra la modernidad ilustrada; los poetas intentan ver la vida como un fenómeno en que coinciden los contrarios: el universo romántico es el aquel en que se manifiestan dichos opuestos, analógicamente, en el modo de la correspondencia. El universo personal, que no obedece a más leyes, es la manera de devolver el orden al caos que existía, tal como expresa Victor Hugo (1802–1885) en el "Prólogo a Cromwell", donde el autor critica la estética normativa elevando lo grotesco a nuevo principio de creación artística.

Como señalé anteriormente, el poeta define que la civilización ha tenido tres edades: la primitiva, la antigua y la moderna. Partiendo de esta idea, caracteriza cada una de las etapas a partir de las manifestaciones poéticas.

¹¹ *Ibid*, p. 21.

En la edad primitiva la poesía surge, despierta con el hombre: "Se halla todavía tan cerca de Dios que todas sus meditaciones son éxtasis; todos sus sueños, visiones. Se desahoga, canta como respira. Su lira sólo tiene tres cuerdas, Dios, el alma, la creación; pero este triple misterio lo engloba todo, pero este triple misterio lo incluye todo".¹² El hombre contempla, se abandona a las cosas y a sí mismo. El ejemplo más importante de la poesía es el *Génesis*.

Cuando el hombre es obligado por las circunstancias a constituir sociedades, la poesía deja de hablar de ideas para hablar de hechos. En esta época –la antigua– la epopeya será fundamental porque exalta los hechos de dioses, semidioses y héroes, y los mecanismos que mueven a estos personajes son los sueños, los oráculos y las fatalidades, como sucede en el teatro griego.

En la edad moderna la religión se instaure como un dogma. Habla de dos vidas, la pasajera o terrenal y la inmortal o celestial: "Sólo la sabiduría divina podía remplazar todas estas iluminaciones vacilantes de la sabiduría humana por una vasta y uniforme claridad. Pitágoras, Epicuro, Sócrates, Platón son antorchas; Cristo es el día".¹³ Será el cristianismo el que introducirá el sentimiento de la melancolía, que surge de la reflexión que hace el hombre en torno a la complejidad de la vida y la amargura que produce.

Para Victor Hugo la importancia del cristianismo es fundamental en tanto que permite la aparición de una nueva idea de belleza que, después de su sistematización se había convertido en algo falso, mezquino, en algo convencional.

¹² Victor Hugo, "Prólogo a Cromwell", en *Manifiesto romántico*, p. 22.

¹³ *Ibidem*, p. 27.

El cristianismo lleva la poesía a la verdad. Al igual que él, la musa moderna contemplará las cosas desde una perspectiva más elevada y más amplia. Comprenderá que en la creación no todo es humanamente bello, que en ella lo feo existe al lado de lo bello, lo deforme cerca de lo gracioso, lo grotesco en el reverso de lo sublime, el mal con el bien, la sombra con la luz.¹⁴

Si bien en la naturaleza se une lo grotesco con lo sublime, el cuerpo y el alma, la bestia con el espíritu, la poesía también significará la unión de esos contrarios.

Sobre lo grotesco y lo sublime Victor Hugo señala que este último sentimiento agrupa todo aquello que es bello y encantador. Por el contrario, lo grotesco es una potencia que, junto con lo sublime, integra el genio moderno. Este sentimiento agrupa las enfermedades, aquello que es feo y ridículo; en él se encuentran las pasiones, vicios y crímenes. Se establece un vínculo con el arte y la religión de la antigua Grecia ya que el arte griego se sustenta en el horror.

Finalmente, Victor Hugo señala que la función de la poesía en estas etapas se ha modificado. En el tiempo primitivo se trataba de poesía lírica, con un carácter ingenuo; en el tiempo antiguo se exaltaban las acciones de los grandes héroes, su carácter era simple; en el tiempo moderno la poesía que se hace es dramática, apela a lo verdadero. Sobre los personajes señala que en la poesía lírica apareció Adán, Caín, Noé; en la epopeya los nombres de dioses, semidioses y

¹⁴ *Ibid.*, p. 31.

héroes nutrieron la poesía, como es el caso de Aquiles, Atreo y Orestes. Por último, los personajes del drama moderno son hombres angustiados: Hamlet, Macbeth, Otelo.

Victor Hugo apunta que en la creación misma –en el universo– está lo bello y lo feo, lo sublime y lo feo. Si en la naturaleza están los contrarios, ¿por qué no en el arte? La unión de fragmentos contradictorios es armonía, como se verá en la poesía de Gérard de Nerval¹⁵ y más tarde en la obra de Charles Baudelaire.

Con el final de siglo, la modernidad absorbió al hombre, su espíritu se volvió inestable, se encontraba sumido en un estado de melancolía: el spleen. Representante de este carácter fue, sin duda, Charles Baudelaire. Entre los temas que desarrolló se encuentran la inconsciencia, la relación entre los contrarios, el anhelo de trascender y la insatisfacción. En la introducción a *De Baudelaire al Surrealismo*, Marcel Raymond comenta que el poeta francés se interesó por dos temas románticos: la evasión y la rebelión. Su figura significó una influencia preeminente para los modernistas mexicanos, quienes absorbieron el espíritu de esa literatura francesa decantándolo en una forma propia, en la que se configuran los cauces de nuestra literatura de fin de siglo. Continuando con Charles

¹⁵ La preocupación de este poeta francés influido por el romanticismo alemán es hacer de la poesía un fenómeno móvil, vital, real, de modo que si la poesía adquiere vida, la vida adquiere intensidad, queda tocada por la posibilidad de la poesía. En "El Romanticismo y el sueño", Xavier Villaurrutia señala que "[...] el romanticismo y la poesía moderna buscan en las imágenes, aun en las imágenes mórbidas, el camino que conduce a regiones ignoradas del alma 'no por curiosidad ni para sanearlas, sino para encontrar en ellas el secreto de todo lo que, en el tiempo y en el espacio, nos prolonga más allá de nosotros mismos y hace de nuestra existencia actual un simple punto en la línea de un destino infinito'. Curar al hombre de su neurosis, curar al poeta de sus visiones, de sus delirios, de sus obsesiones y de sus sueños parece ser la pretensión del psicoanalista, cuando precisamente Edgar Allan Poe, Baudelaire y más tarde los sobrerrealistas no han dudado en enfermarlo más profundamente" (Xavier Villaurrutia, "El Romanticismo y el sueño", en *Aurelia*, p. 12).

Baudelaire (1821 –1867), conviene recordar que el escritor elaboró una notoria búsqueda de medios para ponerle fin a la “terrible carga del tiempo”; es víctima de la modernidad y para vencerla adopta una actitud retadora ante ella: se obsesiona por seguir su destino maldito. Para cumplir este sino Baudelaire explora la vida bohemia de París, la prostitución, los bares y los paraísos artificiales que serán exquisita fuente creadora y que se plasman en sus escritos. El arte estará por encima de la moral, lleva a la virtud hasta la ebriedad y conoce todos los vicios:

Hay que estar siempre ebrio. Todo está allí: es la única cuestión. Para no sentir el horrible fardo del Tiempo que rompe vuestros hombros y os inclina hacia la tierra, hay que embriagarse sin cesar.

¿Pero de qué? De vino, de poesía o de virtud, a vuestra guisa.

Y si alguna vez, sobre las gradas de un palacio, sobre la hierba verde de un foso, en la soledad melancólica de vuestra alcoba, os despertáis, la embriaguez ya atenuada o desaparecida, pedid al viento, a la ola, a la estrella, al pájaro, al reloj y a todo lo que huye, a todo lo que gime, a todo lo que rueda, a todo lo que canta, a todo lo que habla, preguntadle qué hora es; y el viento, la ola, la estrella, el pájaro y el reloj os responderán: “¡Es la hora de embriagarse!” Para no ser los esclavos martirizados del Tiempo, embriagaos, embriagaos sin cesar. De vino, de poesía o de virtud, a vuestra guisa.¹⁶

Charles Baudelaire vio en la naturaleza un “depósito de analogías”, un medio para excitar la imaginación, exaltando los sentidos.¹⁷

¹⁶ Charles Baudelaire, “XXXIII. Embriagaos”, en *El Spleen de París*, p. 201.

¹⁷ Cf. La introducción a *De Baudelaire al Surrealismo* de Marcel Raymond. En este texto el autor comenta que “La extraordinaria complejidad del ‘alma humana’, en Baudelaire, y la resonancia que supo dar a algunas de las reivindicaciones más violentas del romanticismo, explican, antes que nada, su poder de irradiación. Dividido entre el deseo de elevarse hasta la contemplación de los ‘tronos y de las dominaciones’ y la necesidad de saborear los zumos espesos del pecado, alternativamente y a veces simultáneamente atraído y rechazado por los extremos –ya que el amor atrae al odio y se nutre de él–, el hombre, presa de esta cruel ambivalencia afectiva, acaba por inmovilizarse en el centro de sí mismo, entregado a una especie de horror extático. ‘La franqueza absoluta, instrumento de originalidad’. Sin duda, pero antes de convertirse en medio para el arte, esta ‘franqueza’ respondía en Baudelaire a una necesidad imperiosa, la necesidad de agotar hasta el fin las posibilidades de su ser y cultivar con una voluntad exacerbada estados de alma excepcionales. ‘Todos los elegiacos son unos canallas’, afirmaba negándose a ver en ellos otra cosa que unos hombres ocupados en engañarse a sí mismos.

Finalmente, en la obra de Baudelaire se observa el tránsito del idealismo al paganismo, la unión armónica de contrarios, ya propuesto por Victor Hugo, y la discrepancia entre lo hermoso y lo hermoso asqueroso que recorre *Las flores del mal*. La modernidad creó grandes urbes en que la convivencia del bien con el mal dio origen a la estética de lo feo, de lo grotesco. Baudelaire llamó a ésta la belleza bizarra.

Edgar Allan Poe influyó en la constitución de esta estética cultivada por el autor francés, ya que Poe éste buscó lo grotesco por su amor a lo grotesco y lo horrible por el amor a lo horrible, estableciendo una comunión entre el hombre – víctima de la modernidad– y el poeta. H. P: Lovecraft opina, con respecto a la labor de Poe que:

puede decirse con justicia que Poe inventó el relato corto en su forma actual. Su elevación de la enfermedad, la perversión y la corrupción a la categoría de motivos artísticamente expresables tuvo asimismo una repercusión de enorme trascendencia: recogida con avidez, patrocinada e intensificada por su eminente admirador francés, Charles Baudelaire, se convirtió en el núcleo de los principales movimientos estéticos franceses, convirtiéndose Poe, en cierto modo, en padre de los decadentes y simbolistas.¹⁸

La admiración que Baudelaire profesó por el autor norteamericano se evidencia en las páginas de un estudio titulado "Edgar Poe, su vida y sus obras".

En él, Baudelaire expresa:

Espiritualista y materialista a la vez, nadie fue más esclavo que él, en un sentido, de su cuerpo y de sus 'percepciones oscuras'. Además, rompiendo con una moral y una psicología convencionales, acepta como un hecho evidente, cuyas primeras consecuencias sabrá explotar en su poesía, la estrecha relación entre lo físico y lo espiritual" (Marcel Raymond, *op. cit.*, pp. 14 -15).

¹⁸ H. P. Lovecraft, "Edgar Allan Poe", en *El horror en la literatura*, p. 52.

Ningún hombre, lo repito, ha narrado con más magia las *excepciones* de la vida humana y de la naturaleza; los ardores de la curiosidad de la convalecencia, los fines de estación cargados de esplendores enervantes, los tiempos cálidos, húmedos y brumosos, en que el viento del Sur debilita y distiende los nervios como las cuerdas de un instrumento, en que los ojos se llenan de lágrimas que no vienen del corazón, la alucinación, dejando al principio lugar a la duda, bien pronto convencida y razonadora como un libro; el absurdo instalándose en la inteligencia y gobernándola con una espantable lógica; la historia usurpando el sitio de la voluntad, la contradicción establecida entre los nervios y el espíritu, y el hombre desacordado hasta el punto de expresar el dolor por la risa. Analiza lo que hay de más fugitivo, pasa lo imponderable y describe, con esa manera minuciosa y científica, cuyos efectos son terribles, todo eso imaginario que flota alrededor del hombre nervioso y lo conduce al mal.¹⁹

En las narraciones que Edgar Allan Poe escribe el tránsito a lo extraño causa angustia, perturba al lector alterando totalmente sus sentidos. Ésa es la finalidad de Poe: rarificar los hechos para crear un malestar tan profundo que no signifique otra emoción que placer. La estética de Poe se observa en sus narraciones, como sucede con "Berenice", cuento que tomaré como ejemplo modélico:

La miseria es múltiple. La desgracia afecta diversas formas. Extendiéndose por el vasto horizonte como el arco iris, sus colores son tan variados, tan distintos hasta tan íntimamente mezclados, como los que presenta ese fenómeno. ¡Extendiéndose por el vasto horizonte como el arco iris! ¿Cómo es que de la belleza ha derivado un tipo de lo desagradable? ¿del anuncio de paz, un símil de dolor? Pero así como en ética el mal es una consecuencia del bien, en la realidad, es del placer que ha nacido el dolor. O la memoria de la dicha pasada es la pena de hoy, o las agonías presentes tienen su origen en los éxtasis que *pueden haber existido*.²⁰

"Berenice" no sólo da cuenta de la intención estética de Poe, también ejemplifica los postulados teóricos en torno al cuento, ideas que se asentaron en el

¹⁹ Charles Baudelaire, "Edgar Poe, su vida y sus obras", en Edgar Allan Poe, *Narraciones extraordinarias*, p. 31.

²⁰ Edgar Allan Poe, "Berenice", en *Narraciones extraordinarias*, p. 34.

Método poético y narrativo. En este pequeño volumen Poe sostiene que es necesario comenzar la escritura de una narración con la idea firme del final: "Sólo con el desenlace siempre en mente podemos conferir a un argumento su indispensable apariencia de consecuencia y de casualidad, haciendo que los incidentes, y sobre todo, el tono general se encaminen a desarrollar la intención pretendida".²¹ Poe parte del efecto que quiere provocar, por eso apela a las intensas emociones que puede experimentar el lector.²²

En "Berenice" un joven se obsesiona con la dentadura de su esposa, quien está enferma. El descubrimiento de la dentadura es descrito con terror, pero asoma el encanto, esa belleza que también desencadena el desagrado:

Los ojos no tenían vida ni brillo, y hasta parecían sin pupila. Desvié involuntariamente la vista de sus miradas vidriosas para pasar a la contemplación de sus delgados y encogidos labios. Los abrió, y en medio de una sonrisa de peculiar expresión, los *dientes* de la cambiada Berenice se presentaron lentamente a mis ojos. ¡Pluguiera a Dios que no los hubiera visto, o que habiéndolos visto, hubiera muerto!²³

La muerte de Berenice hace que este joven experimente una sensación de repulsión hacia el féretro, pero es también sugerente, la muerte influye en él y lo obliga a acercarse al cuerpo. La descripción de la atmósfera conduce al delirio, a la transgresión. Es por eso que arrebató del cuerpo de su mujer los dientes, objetos de obsesión, objetos irrisorios que descubren lo perverso que puede ser el placer:

²¹ *Op. cit.*, pp. 15–16.

²² Así se observa en el *Método poético y narrativo*: "De los incontables efectos, o impresiones, a los que el corazón, el intelecto o (en términos más generales) el alma son sensibles, ¿por cuál debo decidirme en esta ocasión?" (p. 16).

²³ Edgar Allan Poe, "Berenice", en *Narraciones extraordinarias*, p. 41.

Arrojando un grito salté sobre la mesa, y así la caja de que he hablado. Pero no pude abrirla; y en mi temblor, se deslizó de mis manos y cayó pesadamente, y se hizo trizas; y entonces se escaparon de ella, rodando con un ruido metálico, algunos instrumentos de cirugía dentaria, mezclados con treinta y dos cositas pequeñas blancas, al parecer de marfil, las cuales se derramaron acá y allá sobre el pavimento... Eran... ilos dientes de Berenice que yo le había arrancado en su tumba!²⁴

La idea de la perversión inherente al hombre se observa también en “El gato negro”:

Porque, con la misma seguridad con que creo existe el alma, creo que la perversidad es uno de los impulsos primitivos del corazón humano y una de las facultades o sentimientos elementales que dominan el carácter del hombre. ¿Quién no se ha sorprendido cien veces cometiendo una acción sucia o vil, por la sola razón de estar consciente de que no debía cometerla? ¿No tenemos, acaso, una perpetua inclinación, a pesar de la excelencia de nuestro juicio, a violar lo que nos está prohibido, sencillamente porque comprendemos que es ley? Este espíritu de perversidad, repito, fue el que causó mi ruina completa. El deseo ardiente, insondable, del alma de atormentarse a sí misma, de violentar su propia naturaleza, de hacer el mal por el amor al mal, me impulsaba a continuar el suplicio a que había condenado al inofensivo animal, hasta que una mañana, con absoluta sangre fría, le puse un nudo corredizo alrededor del cuello y lo colgué de una rama de un árbol; lo ahorqué con los ojos arrasados de lágrimas y experimentando el más amargo remordimiento en el corazón; lo ahorqué porque sabía que me había amado y porque sentía que no me hubiese dado ningún motivo de cólera; lo ahorqué porque sabía que, haciéndolo, cometía un pecado, un pecado mortal que comprometía mi alma al extremo de colocarla, si tal cosa es posible, fuera de la misericordia infinita del Dios piadoso y terrible.²⁵

Las ideas anteriormente expuestas confluyen en la obra de los modernistas mexicanos de la segunda generación, constituyendo una estética transgresora que escandalizó a la sociedad porfirista y a las convenciones sociales y morales de la

²⁴ *Ibidem*, p. 45.

²⁵ Edgar Allan Poe, “El gato negro” en *op. cit.*, p.48.

época²⁶. La Iglesia, que estaba firmemente asentada entre la gente de México, timorata, de dobles discursos y dobles morales se ve atacada en sus cimientos; el ambiente de prostitución, de burdeles y los escenarios siniestros poco a poco se van reflejando en los productos literarios.²⁷

De Baudelaire heredan el afán por experimentar con los paraísos artificiales buscando nuevos temas para sus obras, nuevas maneras de aproximarse a la realidad. Además, la viva repulsión por la sociedad los encamina a la vida nocturna, al bar y a los prostíbulos, como si quisieran observar la vida de México desde el negativo de una fotografía, descubriendo las sombras y los errores en la composición.

Al transitar por los abismos, la segunda generación de modernistas propició que lo grotesco circulara entre sus páginas, elevando el horror y lo feo a una cualidad admirable. Las búsquedas arriesgadas que significaban afectar los

²⁶ Así lo señala Vicente Quirarte en "Cuerpo, fantasma y paraíso artificial": "Si nuestro modernismo fue la consumación del romanticismo como un sistema de ideas y no como una retórica que propiciaba la relajación estilística, es con los autores mexicanos de fin de siglo cuando la carne, el diablo y la muerte –la trilogía establecida por Mario Praz– quedan consagrados como los grandes temas poéticos. Lo macabro como una moda estaba en el aire, pero nuestros autores llegaron a ella con la celeridad de su tiempo. Un colectivo retrato de Dorian Grey los amparaba y demostraba la evolución ascendente de su decadencia –valga el oxímoron. Las ilustraciones de Julio Ruelas se vuelven cada vez más oscuras –y mejores– conforme la revista se acerca al nuevo siglo. Los faunos y sátiros de las primeras entregas dan paso a cuerpos lacerados, a suicidas perseguidos por sombras ominosas, a niños devorados por jaurías de perros o nubes de zopilotes", (Vicente Quirarte, "Cuerpo, fantasma y paraíso artificial", en Rafael Olea Franco [ed.], *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, p. 30).

²⁷ El ambiente de los prostíbulos es descrito en *Santa*, novela que Federico Gamboa publicó en 1903: "Todas se despeñaron por la empinada escalera, en tropel de gritos y empujones, -una verdadera y desafortunada carga contra el dinero,- todas se alisaban el cabello, se mordían los labios hasta ponerlos de un rojo subido, pegaban los codos a la cintura para que los senos resaltaran; todas, en su andar, marcaban el paso con las caderas, a semejanza de los toreros cuando desfilan formados en la plaza, y todas se arrastraron adrede, por las gradas, los tacones de las zapatillas". (Federico Gamboa, *Santa*, p. 23).

sentidos de los lectores despertaban –como la tragedia que estudia Aristóteles– el terror que lleva a la limpieza del alma: conmueve.

Si Victor Hugo reflexionó en torno a los tres tiempos de la poesía, en la obra modernista hay una coincidencia de esos tres tiempos, donde los contrarios se unen, donde el espíritu se abandona a lo sublime y al placer que genera lo grotesco.

Los decadentes apelan a las emociones secretas que los hombres esconden. La naturaleza humana, en su parte más caótica y destructora, es representada por los autores, quienes oprimen el corazón de los lectores con imágenes crueles y siniestras, pero que simultáneamente generan placer.

El espíritu decadente hizo del fenómeno literario un lugar en el que coincidía la exquisitez y armonía de un lenguaje elevado con la violencia de los asuntos tratados que generaban un agrado desconcertante nacido de lo terrorífico, un placer nuevo surgido de lo más oscuro del hombre y que conducía a esa melancolía, a esa languidez que nace después de perder todas las fuerzas: conducía al sentimiento de lo sublime terrorífico.

Los escritores decadentes exaltaron la dualidad del hombre: la bondad y la maldad, tal como lo señala Carlos Díaz Dufóo:

Si la maldad no existiera ¿Cómo conoceríamos la bondad? ¿Qué empleo tendrían las virtudes y los actos heroicos y las grandes acciones nobles? [...] Ignorábamos que tuviéramos dentro ese fermento morboso, ese protoplasma de fiera, y nos quedamos admirados al ver cuán fácilmente hemos podido formular un deseo que derriba todos nuestros elevados principios altruistas²⁸.

²⁸ Carlos Díaz Dufóo, "At home", en *Cuentos nerviosos*, p. 44.

La *Revista Moderna* fue el medio en que se consolidó esta estética transgresora, nutrida de tragedias, víctimas y asesinos, colmada de grotescos escenarios, de espacios en que el crimen impera, en que la belleza es un cuerpo repulsivo. Uno de los representantes más importantes de estas ideas fue Julio Ruelas:

Ruelas se expresó en variados temas, a menudo trágicos: ahorcados, calaveras, buitres, crímenes, panteones, tumbas, muerte cruel, perro comiendo el cadáver de un niño,; otros son eróticos: mujeres y sátiros, unicornios; siempre se trata de la vida, en que la mujer es a la vez curación y castigo, y de la muerte. Ruelas es un espíritu finisecular por el lado de su tardío romanticismo, pero es también un precursor del siglo XX por la fantasía de sus obras, por su imaginación creadora, así aunque emplea formas naturalistas (como hoy Dalí) y toda una utilería teatral de chambergos emplumados y armaduras medioevales, como también brujas, búhos, gatos, perros, dragones, efebos y serpientes, en verdad pinta la realidad del dolor de vivir en la contingencia entre el demonio de la carne y de la muerte.²⁹

Los escritores y artistas que se reunieron en ese parnaso modernista conmovieron al lector con la belleza que se esconde en un crimen, como se explicará a continuación.

²⁹ Justino Fernández, "Las ideas estéticas del siglo XX sobre el arte del siglo XIX. Las nuevas direcciones", en *El hombre. Estética del arte moderno y contemporáneo*, p. 112.

2. EL CRIMEN COMO OBJETO DE CONTEMPLACIÓN EN LA NARRATIVA DECADENTE.

Como mencioné anteriormente, en la *Poética*, Aristóteles explica que una de las funciones más importantes de la tragedia es conmover por medio de la piedad y el terror. Sugiere que uno de los incidentes que pueden dirigir hacia estas emociones es el crimen. Éste puede presentarse de diversas maneras: la primera es aquella en que el asesinato es cometido en el seno familiar, con conciencia de lo que se hace; en la segunda el asesinato es premeditado sin conocer el lazo familiar que lo une con la víctima, como sucede en *Edipo rey*; en la última forma un crimen se ha meditado por largo rato y se logra el detener antes de efectuarlo a causa de un reconocimiento –*anagnorisis*–. Así, el crimen se convierte en el incidente que más impacto genera entre el público y al que más se recurre, logrando el objetivo de la tragedia: producir placer por medio de la piedad y el terror.

En el siglo XIX, el escritor Thomas de Quincey reflexionó sobre la importancia del crimen en *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*. En esta obra el autor afirma que basta ser el testigo de un asesinato para convertirse en cómplice:

De ordinario el asesinato en que la simpatía se dirige por entero a la persona asesinada no pasa de ser un incidente de horror bajo y vulgar, pues el interés recae exclusivamente en el instinto natural pero innoble por el cual nos aferramos a la vida [...] Esta actitud no conviene en nada a los fines del poeta. ¿Qué debe hacer? Dirigir el interés hacia el asesino. Nuestra simpatía ha de estar con *él* (hablo naturalmente de una simpatía de compasión, una simpatía por la que podamos conocer sus sentimientos y entenderlos, no una simpatía de piedad o aprobación).³⁰

³⁰ Thomas de Quincey, "Los golpes a la puerta de Mácbeth", en *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*, pp. 133–134.

Con lo anterior queda establecido que nuestra atención está centrada en los movimientos del asesino o en las reflexiones que hace, permitiendo que el espectador purifique su corazón a través de la compasión y el terror.

La narrativa de los decadentes mexicanos utiliza el crimen como un medio para purificar al hombre moderno hastiado de costumbres mojigatas; es también un vehículo por el cual los escritores subliman sus emociones, logrando escapar de la neurosis delegando en sus personajes esta sensación.

Ejemplo de ello lo tenemos en "El rey de copas" de Rubén M. Campos. En este cuento el autor aborda magistralmente el tema del crimen. El protagonista es un barbero ebrio cuya hija fue ultrajada por un oficial del ejército. La pasividad del personaje al inicio del cuento se va despejando hasta el total dinamismo que al final del cuento logra gracias al crimen. En este relato hay un honor que tiene que ser lavado y la sangre del culpable es la que provocará redención:

Y tornado a Julián, que sonreís orgulloso de aquel arrebatado adulator, luchaba con negras ideas que infernaban el momento supremo de su venganza. ¡Le delatarían, le aprehenderían, no tendría tiempo de huir, la justicia inexorable caería sobre su cabeza maldita y no podría sobrevivir para saborear largos años su ventura de vengador!

¿Y que era la vida después de vengado?

Preparóse para el golpe supremo; plegó su rostro patibulario la más demoniaca de las sonrisas, y pidiendo permiso a Julián para quitar un lunar de vello que había quedado sobre su cricoide, puso en tensión los músculos del cuello de su víctima, echando atrás su cabeza, y con un grito ahogado que surgió del fondo de sus entrañas, a tiempo que asía a Julián de los cabellos, aulló a su oído en un paroxismo de rabia:

-¡Esa Lupe Rey era mi hija!

Y le separó la cabeza de un golpe.³¹

³¹ Rubén M Campos, "El rey de copas", en *Cuentos completos 1895 –1915*, p. 49.

El crimen cometido por el barbero no es vulgar, tiene una justificación totalmente razonable ya que actúa por principios morales: su honor fue mancillado y tiene que limpiarlo.

En "El rey de copas" de Rubén M. Campos es notoria la influencia de Guy de Maupassant, sobre todo del relato "Una vendetta" que se publicó por primera vez en *Le Galeus*, el 14 de octubre de 1883. En él se cuenta la historia de una mujer viuda cuyo hijo muere en una riña. Tras este evento, la mujer tiene que vengarse, pero se trata de una dama, así que prepara a una perra para que, a sus órdenes, ataque brutalmente al asesino de su hijo. De esta manera logrará satisfacer su deseo de venganza:

El animal, enloquecido, se abalanzó sobre él, se le enganchó a la garganta. El hombre extendió los brazos, lo estrechó, rodó por el suelo. Durante unos segundos se retorció, golpeando el suelo con los pies; después se quedó inmóvil, mientras *Pizpireta* hurgaba en su cuello, que arrancaba a jirones.

Dos vecinos, sentados ante sus puertas, recordaron perfectamente haber visto salir a un anciano pobre con un perro negro y flaco que comía, mientras caminaba, una cosa marrón que le daba su amo.

La anciana había vuelto a su casa por la tarde. Y esa noche, durmió bien.³²

Otro caso en que la contemplación de un muerto provoca una sensación de placer que se deposita en el lector es "La autopsia" de Carlos Díaz Dufío: "Era otro hombre, su rostro resplandecía; un fulgor extraño iluminaba aquella frente oscurecida por los insomnios; su boca se plegaba por una sonrisa de amor propio satisfecho; su nariz aspiraba con deleite aquel aire cargado de emanaciones de

³² Guy de Maupassant, "Una vendetta", en *La vendetta y otros cuentos de horror*, p. 57.

sangre humana".³³ En estos cuentos se ha suprimido la moral. El dolor ajeno es placentero, el horror es una expresión artística, como la muerte y la sangre:

En el fondo, en medio de un hacinamiento de objetos informes, hay una cosa que gime y se estremece: es un cuerpo humano convertido en una masa palpitante: aquello no tiene ojos ni cabellos, los brazos y las piernas han sido arrancados y el tronco, cubierto de llagas y úlceras, se sacude convulsivamente. *Sobre este montón de sangre y carne se inclinan dos o tres cabezas humanas.*³⁴

Hay un grado de perversidad en el lector porque disfruta la descripción de un hecho tormentoso, aterrador, que altera nuestros sentidos. El asesinato o la contemplación de un muerto, en estos casos, no envilece a quien lo ejecuta o lo observa: en cambio, magnifica al asesino porque consuma un acto de belleza, cuyo objetivo difiere al común.

Así sucede en los cuento de Bernardo Couto Castillo, principalmente en "Blanco y rojo" y "¿Asesino?". En "Blanco y rojo" se describe el desangramiento de una mujer provocado por un hombre, quien la coloca sobre un diván, dispone del cuerpo femenino como si se tratara de una pieza de arte:

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

La sangre brotaba por palpitaciones, corría en hilos bañando las manos, 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.³⁵

³³ Carlos Díaz Dufío, "La autopsia", en *Cuentos nerviosos*, p. 29.

³⁴ Carlos Díaz Dufío, "Una duda", en *Op. cit.*, p. 31. Las cursivas son mías.

³⁵ Bernardo Couto Castillo, "Blanco y rojo", en *El cuento mexicano en el modernismo*, p. 288. Este cuento ha sido observado por Vicente Quirarte en "Cuerpo, fantasma y paraíso artificial": "El cuento 'Rojo y blanco' es una de las mejores prosas del modernismo y una de las mejor logradas

Finalmente el crimen es observado como objeto de arte: "Y yo quedaba inmóvil, extasiado, ante aquella palidez, ante aquella sinfonía en blanco y rojo".³⁶

En "¿Asesino?" se describe el placer de un hombre al recordar el asesinato de una pequeña niña. El crimen es transgresor, terrible, pero el escritor deja que sea el lector quien juzgue el crimen como el título mismo aconseja con la pregunta:

Seguí oprimiendo con ansiedad, queriendo, al estrechar por última vez, tener toda la delicia que hubiera podido sentir estrechando muchas... sentí sus músculos, una dureza y como los pasos estuvieran muy cerca de mí, apreté con todas mis fuerzas deseando sentir su última palpitación, su último estremecimiento, deseando arrancarla a otros que podrían gozar de ella mientras yo nunca, inunca podría ni tan siquiera acariciarla!

Y sentí ese último estremecimiento, lo sentí que recorrió por todo su cuerpo al tiempo que su corazón no latía más; el cuello parecía de trapo, se enfrió... una mano me sujetó; pero yo de un golpe seco la rechacé, desprendiéndome para lanzar la niña y huí.

Hoy todavía siento placer cuando sueño y creo oprimir, oprimir y aflojar. ¡Ha sido la única delicia de toda mi vida! Viendo a un niño, siento impulso de arrojarme sobre él, de robarlo para llevarlo siempre conmigo para oprimir su cuello y hundir mis dedos en él. Sí –continuó al tiempo que llevaba el vaso a sus labios–, fue una gran delicia... ¡Oprimir!... ¡hundir los dedos!, sentir aquella blandura estremecerse... ¡Agitarse en estremecimientos tan pequeños como el cuerpo inmóvil, y los dedos apretando siempre, siempre!³⁷

Bernardo Couto Castillo dedicó este cuento a Ciro B. Ceballos. Con él compartía el gusto por los temas extraños, la belleza transgresora de los adjetivos mordaces, agresivos, el deseo por descubrir en el crimen una obra de arte, capaz de conmover, deleitar y sublimar, como también se aprecia en "El caso de Pedro".

adaptaciones de un satanismo no gratuito. El personaje de Couto hace del asesinato una de las bellas artes para escapar de la mediocridad de la vida cotidiana: su objetivo es poseer el cuerpo femenino más allá de la vida". (p. 30)

³⁶ Bernardo Couto Castillo, *op. cit.*, p. 31.

³⁷ Bernardo Couto Castillo, "¿Asesino?", en *Cuentos completos*, pp. 168 –169.

3. "EL CASO DE PEDRO": FUNCIÓN ARTÍSTICA DEL CRIMEN

En la narrativa de Ciro B. Ceballos confluyen las ideas estéticas expuestas al inicio de este capítulo. El intercambio de ideas entre los miembros de la generación decadente se encuentra en cuentos como "Un crimen raro", "La muerta" y "El caso de Pedro".

En "Un crimen raro", como señalé con anterioridad, se narra la historia de Violante, una mujer cuya temperatura desciende por las noches. Su hermosura y esta peculiar característica la llevan a ser comparada con María Estuardo –ya que es una mujer que debe ser temida pero también admirada y respetada–, y con una estatua de hielo, como si se tratara de una obra que mereciera ser observada con detenimiento. Esta ambigüedad en el personaje provoca que el protagonista masculino se sienta aterrado por su belleza dominante, la misma que lo puede conducir a cometer un crimen.

Violante se incorporó, procurando con los brazos impedir la maniobra que yo emprendía, sus grandes ojos se abillantaron siniestramente, y en sus labios contraídos por el espanto vi una contracción, que me hizo adivinar que ella se quejaba o me maldecía como maldicen los moribundos.

¡Cerré los ojos!

¡Y a ciegas continué mi obra... herí!

Entonces ocurrió algo espantoso.

Unas manos crispadas me estrangulaban: abrí los párpados y vi a la impura, metamorfoseada en un armazón de huesos... era un esqueleto que peleaba conmigo, pugnando por ahorcarme... era la Muerte...!

Yo arrojaba cuchilladas al aire, y las manos descarnadas de Violante se hundían como un guante de hierro en las carnes de mi cuello, dejando allí su huella!³⁸

³⁸ Ciro B. Ceballos, "Un crimen raro", en *Croquis y sepias*, p. 26.

El asesino expresa los motivos por los que mató a Violante, convence al lector hasta lograr que este último sienta simpatía por él, como ocurre al inicio del cuento:

–Yo soy muy nervioso, increíblemente nervioso, también soy muy cobarde, los delirios de persecución desde la más tierna infancia fueron mi tormento. Quedé huérfano en la adolescencia, y aunque de mí soy perezoso, a pesar de que la indigencia me imponía el deber de elegir una ocupación que rindiera ventajas prácticas, estudié medicina; especulé frente a los libros de texto con tenacidad de sabio, engolfándome con entusiasmo febril en esa ciencia tan laboriosa y tan difícil. Quería ser un notable científico. Combatir la muerte. Disputarle sus presas. Vencerla siempre. Avergonzarla siempre. Humillarla siempre. Mis maestros se escandalizaban: yo estudiaba con más tesón que ninguno de mis condiscípulos, en el examen teórico los eclipsaba a todos, pero en la práctica junto al cadáver, frente a esos cuerpos míseros de los que perecen en los lechos baldíos de la conmiseración pública, en los anfiteatros, al borde de las planchas sanguinolentas, temblaba yo como un estrangulado, se erizaba el vello de mi epidermis, mis poros se abrían despidiendo sudores, un terror indescriptible se adueñaba de mi ánimo y los instrumentos quirúrgicos eran inútiles chismes en mis manos...³⁹

Esta obsesión es semejante a la que experimenta el protagonista de “Berenice” de Edgar Allan Poe. En este cuento los dientes de la mujer provocan ansiedad, se vuelven una necesidad para el protagonista, quien en un espacio enfermo, actúa de manera extraña para obtener las “treinta y dos cositas pequeñas blancas, al parecer de marfil”.

En “La muerta”, aunque Ceballos no trata el tema del asesinato, elabora un personaje enfermo y neurótico –características compartidas por los protagonistas de los cuentos “Un crimen raro” de Ceballos y “Berenice” de Poe—. Además, aborda con verdadera maestría la necrofilia: “Un muerto provoca curiosidades siniestras;

³⁹ Ciro B. Ceballos, “Un crimen raro”, en *op. cit.*, p. 19.

una muerta centuplica esas mismas curiosidades, aumentándolas con los malos pensamientos que zumban siempre en torno de las perversidades que brotan de lo que puede ocultar alguna profanación".⁴⁰ Sin duda, la importancia de este cuento radica en que el cadáver de una mujer se torna un objeto bello, y su profanación es una transgresión a los valores morales. El lector, guiado por el sepulturero del cuento, presencia un acto sexual que no estaba en sus expectativas de lectura:

El muchacho se encontró ante esa desnudez formidable.

Era admirablemente hermosa la mujer: su carne tenía turgencias eximias, en el grano de su piel de blancura gélida y viscosa ya, había suavidades de raso, sus cabellos rubios y desordenados se bifurcaron en mechones que imitaban lingotes de oro.

Un búho que instalado entre las ramas de un ciprés, contemplaba el crimen con sus ojos ávidos, protestó chillando, como si le estrangulasen; pero Santiago ya lo oía, había levantado el inerte cuerpo para colocarlo sobre el ónix de una tumba, y después, allí en ese tálamo negro y horrendo, lo violaba!

Fenecido el espasmo, se incorporó el miserable, contemplando a su insensible víctima...⁴¹

El cuerpo inerte de la mujer seduce a Santiago y se vuelve un objeto de contemplación, como si se tratara de una obra de arte que debe ser admirada, como se deduce en la descripción del cuerpo: "La luz huraña del satélite alumbró fantásticamente el cuerpo de la difunta, un cuerpo joven y de técnica esculturación, un cuerpo nítido como el pecho del cisne de Leda, un cuerpo frío, un cuerpo que al ser contemplado hacia encabritarse a todas las concupiscencias, y al ser tocado las helaba todas..."⁴²

⁴⁰ Ciro B. Ceballos, "La muerta", en *op. cit.*, p. 146.

⁴¹ *Ibid.*, p. 149.

⁴² *Ibid.*, p. 146.

Ahora bien, la admiración del crimen, su preparación y su elevación a objeto artístico se observa de manera evidente en "El caso de Pedro". En este cuento el crimen provoca placer, genera una *katharsis*, su descripción corresponde a la de una obra de arte que debe ser admirada. Cabe resaltar que en este cuento se presentan las ideas que anteriormente he expuesto en torno a la configuración de una estética transgresora.

Ejemplo de ello es Aristóteles, quien menciona que en la tragedia se desarrollan las sensaciones de temor y piedad, esto ocurre porque en ella se lleva a cabo un vuelco de fortuna en la vida del personaje, haciendo que los personajes se vuelvan conscientes de su condición ante un hecho; o bien, un sufrimiento, lo que Aristóteles considera una acción de naturaleza destructiva que se representa con un crimen o un acto de tortura. En "El caso de Pedro" se refleja este pensamiento en las líneas siguientes:

La suerte, o como nombrar quieras, a esa fuerza omnipotente que hace a las criaturas afortunadas o infelices, ha sido conmigo muy malvada: según sabes, mi padre era un rico agricultor, y su cónyuge, una dama linajuda, arruinada por la revolución. Yo fui la consecuencia de un devaneo juvenil, el intruso, el bastardo, el espurio a quien la madre postiza aborreció siempre por suponerlo un obstáculo para hacer efectivos los derechos de su vástago al capital del marido.⁴³

En cuanto a Kant, este considera que lo sublime despierta sentimientos en que están presentes los vicios y los defectos morales, como es la cólera: "El vengar una gran ofensa de un modo claro y atrevido tiene en sí algo de grande, y por ilícito que pueda ser, produce al ser referido una emoción al mismo tiempo

⁴³ Ciro B. Ceballos, "El caso de Pedro", en *op. cit.*, pp. 2-3.

terrorífica y placentera”.⁴⁴ En el cuento, la presencia del ideario alemán se hace evidente de la siguiente manera:

No tenía remedio: la casualidad se ponía de mi parte, me retaba, vencía todas las dificultades para imponerme la horrenda disyuntiva: bueno o malo, virtuoso o perverso, oprimido o vengador!
Fui a mi laboratorio, y allí, entre cuchillos quirúrgicos, libros patológicos y redomillas de farmacia, pensé en la manera de matarlo, sin que resultasen huellas que pudieran después delatarme.⁴⁵

Ciro B. Ceballos integró las ideas de Victor Hugo, quien consideró que la función de la poesía a través del tiempo ha sido distinta y señaló cómo era en el tiempo primitivo, antiguo y moderno. Sobre los personajes mencionó que en la poesía del tiempo primitivo aparecieron Adán, Caín y Noé; en la epopeya del tiempo antiguo Aquiles y Orestes; en el tiempo moderno aparecen los hombres angustiados. En el cuento, como anteriormente señalé, aparece la figura de Pigmalión, quien configura la personalidad de Pedro:

La elevé hacia mí, perfeccioné sus cualidades buenas y corregí sus defectos; de la zafia lugareña supe hacer una dama de aceptable cultura, la cuidé con tierna solicitud, y cuando más orgulloso me sentía de mi obra en la época en que esperaba su gratitud como un premio a tan ímprobos afanes, todas mis esperanzas se derrumbaron ante una liviandad trivial, necia y sin poesía, como la de todas las mujeres que se pierden por un capricho de la carne...⁴⁶

Las ideas de Charles Baudelaire, quien buscó ponerle fin a la “terrible carga del tiempo”, son fuente de inspiración para los escritores decadentes en México

⁴⁴ Immanuel Kant, “Sobre los diferentes objetos del sentimiento de lo sublime y de lo bello”, p. 19.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 11.

⁴⁶ *Ibid*, pp. 5–6.

como señalé. Con el final de siglo, la modernidad absorbió al hombre, su espíritu se volvió inestable, se encontraba sumido en un estado de melancolía: el *spleen*, como se observa en el siguiente párrafo:

Después de sufrir con paciencia todas las contrariedades que van aparejadas siempre a una carrera emprendida en tales circunstancias, concluí mis asignaturas en la escuela de medicina, y tan deseoso de tranquilidad como hastiado de la vida ciudadana, vine a radicarme a esta aldehuela. Mis ambiciones exigían muy poco: un modesto hogar, la compañía de los libros, y paz, tranquilidad, apartamiento. Soy un tanto salvaje y por eso las cortesías sociales y los metropolitanos clamores me han sido siempre insoportables.⁴⁷

Finalmente, el *Método poético y narrativo* de Edgar Allan Poe se refleja en el cuento de Ciro B. Ceballos. "Sólo con el desenlace siempre en mente podemos conferir a un argumento su indispensable apariencia de consecuencia y de casualidad, haciendo que los incidentes, y sobre todo, el tono general se encaminen a desarrollar la intención pretendida".⁴⁸ Lo anterior se evidencia en el inicio del cuento de Ceballos, donde se plantea la situación:

Hojeando un libro de Lombroso en la biblioteca de San Agustín, encontré esta epístola que sin duda fue olvidada por un lector distraído.

Mi querido Fabricio:

Después de nuestra larguísima separación y sin haber tenido en toda ella comunicación alguna, es muy posible que te sorprenda un poco recibir estas líneas que acosado por los más horrorosos remordimientos, he depositado en la estafeta.⁴⁹

En cuanto a los temas, para el escritor norteamericano era importante el desarrollo de asuntos que afectaran los sentidos de los lectores. Así, Ceballos

⁴⁷ *Ibid*, p. 4

⁴⁸ Edgar Allan Poe, *Método poético y narrativo*, pp. 15–16.

⁴⁹ Ciro B. Ceballos, "El caso de Pedro" en *op. cit.*, p. 1.

recurre al asesinato, el adulterio, la enfermedad, la necrofilia y la zoofilia para capturar al lector y sacarlo de su normalidad, como era el deseo de Poe.

Gracias a la integración de estas ideas Ciro B. Ceballos logra alterar los sentidos del lector, permitiéndole explorar la sensación de abandono, melancolía, celo, venganza y arrepentimiento. Para lograr que el crimen se vuelva un acto de belleza, el autor va introduciendo poco a poco al lector en el asunto:

Fue todo. Luego, estando solos ya, Renato hizo calurosos elogios de mi compañera, felicitándome por la elección. Desde ese día sus visitas fueron más frecuentes e íntimas de lo que las conveniencias debieran permitir: se insinuaba con Teodora poniendo en juego las mil artimañas del hombre corrido; supo deslumbrarla sin trabajo, y logró seducirla por completo, usando de todos los refinamientos y argucias a que sus licenciosas costumbres lo habituaron desde muy temprano. Era cínico. Gastaba con la víctima epigramas y confidencias atrevidas, violentaba su imaginación obsequiándole libros malos, y flores, y perfumes, y bombones... y diamantes!⁵⁰

Lo anterior ejemplifica la progresión de la neurosis y de los celos en el protagonista, sobre todo con la suma de los sustantivos en las últimas líneas. Además, describe a Renato como a un hombre experimentado, que utiliza artimañas que evidencian sus licenciosas costumbres, logrando que el lector identifique a Pedro como la víctima de Renato:

Al llegar el momento en que yo alcancé a comprender la responsabilidad que el honor civil imputaba a mi tolerancia, el mal había cundido hasta lo irremediable... Ya estaba perdido burlado... avergonzado... deshonrado...!

Las lepras son así. Cuando los cauterios no las queman a su primera manifestación, crecen, se multiplican y lo invaden todo.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 9.

¡La rosa purpúrea del adulterio, abría en mi hogar su cáliz, como un incensario cargado con mirras venenosas!⁵¹

Se revela el carácter vacilante del personaje ya que es él quien le salva la vida a Renato y ahora es él mismo quien planea darle muerte. La ambigüedad resulta más evidente aún ya que se trata de un médico que representaría la civilización frente a la barbarie en que entra a causa de la injusticia que se ha cometido en contra suya y por los malos tratos que sufrió en la infancia por parte de Renato.

Así, el médico se vuelve un asesino que hace partícipes, a los lectores del cuento, de la planeación de su crimen:

Fui a mi laboratorio, y allí, entre cuchillos quirúrgicos, libros patológicos y redomillas de farmacia, pensé en la manera de matarlo, sin que resultasen huellas que pudieran después delatarme.

Contemplé mis bisturís.

Maquinalmente probé sus filos en la punta de mis dedos, y asegurado de su temple, volví a colocarlos en el estuche de terciopelo.

No me convenía herir con arma blanca.

La sangre mancha.

Acusa delatarme.⁵²

El lector es un cómplice del asesino y observa el progreso del crimen, que se convierte en un acto de belleza. Los frascos de medicamentos que serán usados son comparados como un muestrario de colores útiles para dar fin a la vida de Renato. La víctima se vuelve un objeto de contemplación:

⁵¹ *Idem.*

⁵² *Ibid.*, p 11.

Cuatro horas más tarde, mi enemigo, lívido y convulso, quejándose de agudos dolores, una fiebre violentísima, y luego, nuestra señora la muerte, esa madona de los desamparados, proyectando la sombra de sus alas sobre el lecho de mi oprobio: el epílogo de una vida feneciendo en la frontera de la luz: Renato, metamorfoseado de improviso en una porción de materia pronta a la fermentación de lo que hiede... muerto... muerto... muerto... y nosotros... los culpables... vivos... para torturar nuestras existencias con el peso de su cadáver...!⁵³

El autor se refiere al cuerpo como una materia que se metamorfosea. Se trata de una transformación, un cambio de estado en que, por medio del trabajo del artista-médico, se vuelve un objeto de contemplación. La descripción del asesinato confirma su belleza en la descripción que hace, como si se tratara de una pintura: la muerte como una madona de los desamparados cubriendo el cuerpo de Renato, y el juego de luces y sombras en que Renato es protagonista.

Una de las características de este cuento es el misterio y el hálito demoníaco que ronda por sus páginas, seduciendo al lector. El recurso de la epístola, el relato en primera persona y el tono de confidencia acercan de manera íntima al lector con el asesino que actúa en la narración, quien se puede aproximar a la obra desde tres perspectivas. La primera es aquella en que el lector es el receptor de un testimonio en que se ha suprimido el juicio moral para que sea él quien lo elabore; la segunda es aquella en que el lector se torna cómplice del criminal porque lo acompaña en la búsqueda de un medio para asesinar a Renato y porque conoce los pensamientos de Pedro. Finalmente, el lector opera como un espectador del crimen, porque lo contempla.

⁵³ *Ibid.*, 15.

El papel del lector será fundamental para que el cuento pueda operar de esta manera, como intentaré demostrar en el último capítulo de esta investigación.

IV. FUNCIÓN DEL LECTOR EN "EL CASO DE PEDRO"

1. EL LECTOR Y EL TEXTO. LA TEORÍA DE LA RECEPCIÓN DE WOLFGANG ISER

La teoría de la recepción centra su estudio en describir cómo es la estructura de un texto y cuál es la relación de éste con el lector así como analizar las funciones que el lector desempeña en la concretización de los textos literarios.¹

Entre los exponentes más importantes de esta corriente, se encuentra Wolfgang Iser, miembro de la Escuela de Constanza. Para este teórico, los trabajos de Roman Ingarden fueron de capital importancia y sentaron las bases del desarrollo de sus estudios:

Ni Gadamer ni Ingarden pertenecen en realidad a la "teoría de la recepción" o a la "Escuela de Constanza", sino que como sabemos son precursores importantes. A estos dos autores y a sus obras se refieren, con frecuencia, los estéticos de la recepción; así Hans Robert Jauss tomó y desarrolló algunos conceptos centrales de la hermenéutica filosófica de su antiguo maestro Hans-Georg Gadamer. [...] Por otra parte, con su teoría fenomenológica de la estructura de la obra literaria, Roman Ingarden motivó al anglista Wolfgang Iser a continuar con este enfoque de la semiótica literaria.²

Así, Wolfgang Iser postuló la teoría del efecto estético, que se apoyó en la fenomenología de Roman Ingarden; la noción de lector implícito y la noción concretización. La teoría del efecto estético señala que un texto tiene una

¹ Terry Eagleton comenta en *Una introducción a la teoría literaria* que: "Según la teoría de la recepción, el proceso de lectura es siempre dinámico; es un movimiento complejo que se desarrolla en el tiempo". (Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*, p. 98)

² Dietrich Rall, "Introducción" a *En busca del texto*, pp. 8 – 9.

estructura aun cuando el lector tenga que completarla. Aquí, el contacto que se establece con Ingarden es que, para éste, el texto tiene espacios en blanco que tienen que llenarse. Sobre este teórico, Terry Eagleton señala que:

Roman Ingarden, en *The Literary Work of Art* (1921), dogmáticamente da por sentado que las obras literarias forman todos orgánicos, y que el lector debe de llenar sus 'indeterminaciones' a fin de completar esta armonía. El lector debe unir los diversos segmentos, de la misma manera en que los niños colorean libros de grabados siguiendo las instrucciones del editor. Según Ingarden, el texto viene equipado de antemano con sus 'indeterminaciones' y el lector debe de 'concretizarlo correctamente'. Esto limita un tanto la actividad del lector, y a veces lo reduce a una especie de trabajador literario apto para diversas labores, que se ocupa de llenar los huecos de la 'indeterminación'.³

En cuanto a la noción de lector implícito incluye las cualidades del texto que lo hacen legible y las características del proceso de lectura: la estructura del texto y un acto estructurado. La noción de concreción es señalada por Iser como la realización del texto en la mente del escritor y la realización del texto en la mente del lector cuando se rellenan los espacios en blanco.⁴

En "El proceso de lectura", Iser explica la teoría fenomenológica, según la cual la obra de arte debe ser valorada no sólo por el texto, sino también por sus actos de recepción. Este aspecto es retomado de Roman Ingarden, quien señala que la obra literaria tiene una capa de "perspectivas esquemáticas", así, los objetos representados en la obra se manifiestan de diferentes formas. En esta

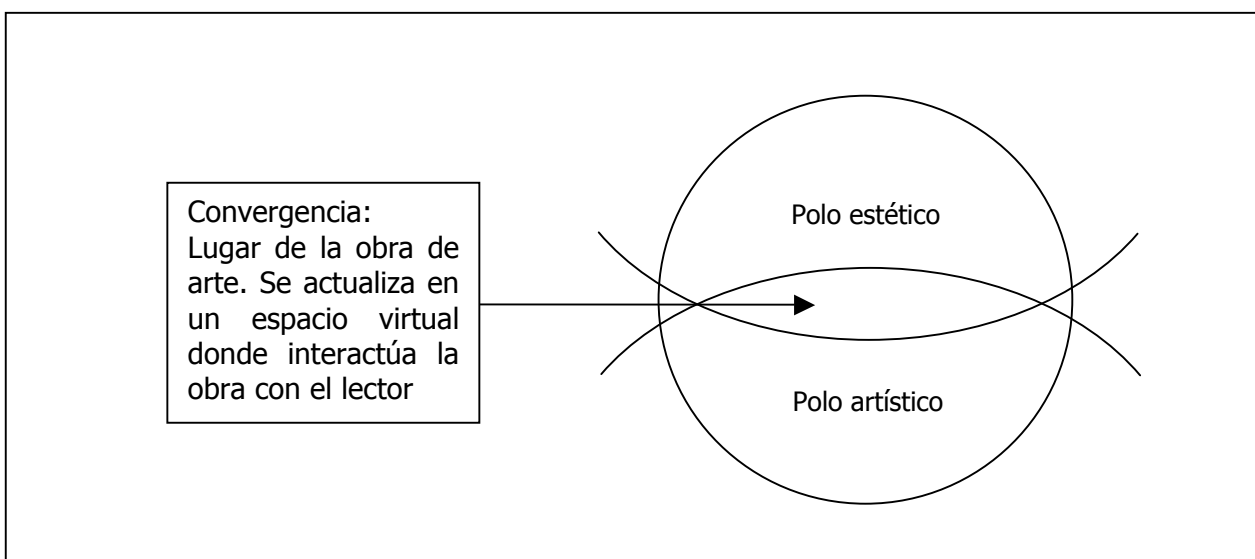
³ Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*, p. 102.

⁴ Para analizar el papel del lector en "El caso de Pedro" únicamente reviso las ideas de Wolfgang Iser, particularmente en lo referente a su teoría del efecto estético; asimismo, son de utilidad las observaciones que, en torno a este teórico, realiza Terry Eagleton en *Una introducción a la teoría literaria*.

capa hay puntos de indeterminación que son eliminados en la concretización.⁵ De este modo, se dice que la obra de arte tiene dos polos: el polo artístico y el polo estético.

El polo artístico corresponde al texto creado por el autor; el polo estético corresponde a la concreción realizada por el lector en el acto de lectura. En este sentido, la obra de arte cobra vitalidad en la convergencia de estos dos polos.

FIGURA 2



La obra de arte se actualiza por medio del proceso de lectura: "El texto se actualiza, por lo tanto, sólo mediante las actividades de una conciencia que lo recibe, de manera que la obra adquiere su auténtico carácter procesal sólo en el

⁵ Sobre estos puntos de indeterminación, Eagleton señala que "sólo pueden estimularnos a abolirlas y reemplazarlas con un significado estable. Para emplear un término de Iser reveladoramente autoritario, deben ser 'normalizadas', deben ser suavizadas y amansadas a fin de que alcancen un sentido sólidamente estructurado". (Terry Eagleton, *Op. Cit.*, p.103)

proceso de su lectura. Por eso, en lo sucesivo, sólo se hablará de obra cuando se cumple este proceso como constitución del texto en la conciencia del lector”.⁶

Cuando el lector considera que las perspectivas esquemáticas son la condición para que aparezca el objeto imaginario, lo que hace es desplegar el texto en acciones mutuas, en un proceso dinámico, es decir, se pone en marcha el proceso de comunicación, regulado por lo que se dice y por lo que no se dice. En referencia a lo anterior, Iser cita a Laurence Sterne cuando en *Tristram Shandy* comenta que: “...ningún autor que comprenda los justos límites del decoro y la buena crianza puede presumir de pensarlo todo; el verdadero respeto a la comprensión del lector es compartir los asuntos amigablemente, y dejarle, a su vez, que imagine también algo. Por mi parte, le estoy por ello eternamente agradecido, y hago todo lo que puedo para que su imaginación esté tan activa como la mía”.⁷

Con base en la teoría de Iser, un texto puede hacer que el lector ejercite sus capacidades, le ofrece éste la posibilidad de ser productivo y, al poner en juego la productividad, el lector podrá sentirse satisfecho. De esta manera se constituye un proceso de comunicación que, como dije, es regulado por lo que se dice y por lo que no se dice.

Iser considera que en la lectura hay una “constante corriente de imágenes en la conciencia”, lo que hacemos es disponer de los conocimientos que tenemos para representar los objetos. Para Iser la visión imaginaria es el intento de

⁶ Wolfgang Iser, “El proceso de lectura”, en *op. cit.*, p. 149.

⁷ Laurence Sterne, *Tristram Shandy*, II, 11. Londres, 1956, p. 79 *apud*, Wolfgang Iser, “El proceso de lectura”, en *Estética de la recepción*, pp. 149 – 150.

representar lo que no se puede ver. Así, el teórico distingue entre los dos modos de acceder al mundo: la percepción, que implica la preexistencia de un objeto dado; y la representación, que consiste en su relación con algo no dado o ausente:

Al leer un texto literario debemos formar siempre imágenes mentales o representaciones, porque los <<aspectos esquemáticos>> del texto se limitan a hacernos saber en qué condiciones debe ser constituido el objeto imaginario. Son las implicaciones no manifestadas lingüísticamente en el texto, así como sus indeterminaciones y vacíos, los que movilizan la imaginación para producir el objeto imaginario como correlato de la conciencia representativa.⁸

Si el objeto imaginario del texto literario se da como representación, entendiendo el texto literario como un conjunto de señales, éstas deben agruparse en una actividad de estructuración. Agrupadas las señales, se intentará ver, de manera global, lo que en fragmentos cortados de lectura pasa inadvertido: la lectura será un proceso de formación.

La agrupación de señales es una operación que se desarrolla a partir del texto, en donde intervienen la conciencia e intuiciones del lector y la historia de sus experiencias. Con base en lo anterior, los lectores suman sus experiencias (actos de anticipación) a su acto de recepción (captación).

Al constituir el lector un texto literario mediante una secuencia de configuraciones, la consistencia del texto (renovada en el proceso de lectura) se realiza como una forma de ilusión. Al ser las expectativas la condición básica de producción de ilusiones, y al ser cumplidas, se constituye una configuración significativa. Para Walter Pater el proceso de formación de la consistencia de la

⁸ Walter Pater apud, Wolfgang Iser, *En busca del texto*, p. 155.

lectura implica también aquellos momentos que se sustraen a la integración de la correspondiente configuración de sentido. "La configuración de sentido sólo puede ser una realización parcial del texto, que, sin embargo, despertará el abanico de posibilidades que forzosamente comienza a oscurecer la exactitud del sentido realizado".⁹

En la lectura se revela la transitoriedad de la ilusión: la formación de ilusiones se acompaña de 'asociaciones ajenas' despertadas en el curso de la lectura.

Iser comenta que para Ritchie cada texto suscita expectativas, las modifica y las satisface eventualmente cuando creemos que ya no puede ocurrir, lo que se puede ver reflejado en el sentimiento de sorpresa o frustración.

La sorpresa genera una detención temporal en la fase exploratoria de la experiencia, incita a la contemplación. Además, estos elementos sorprenden tomando en cuenta los elementos precedentes. En cuanto a la frustración, ésta bloquea la actividad y obliga al lector a encontrar nuevas opciones.

Para Ritchie, como lo explica Iser, la experiencia estética muestra una interacción entre operaciones deductivas e inductivas:

De este modo, el sentido del texto no reside ni en las esperas ni en las sorpresas decepciones, ni menos en las frustraciones que nos acompañan en el curso del proceso de configuración. Estas últimas incorporan más bien las reacciones provocadas por el descalabro, perturbación e interferencia de las configuraciones que vamos formando al leer. Esto quiere decir que al leer reaccionamos frente a lo que nosotros mismos producimos y es ese modo de reacción lo que hace que podamos vivir el texto como un acontecimiento real. No lo concebimos como un objeto dado, no lo comprendemos como una estructura determinada por predicados. Se hace presente a nuestro espíritu por nuestras reacciones frente a él. El sentido del texto tiene el carácter de un

⁹ *Ibid*, p. 158.

suceso, y, por lo tanto, de un correlato de nuestra conciencia. Por ello captamos su sentido como una realidad.¹⁰

Finalmente, Iser comenta que:

Al desplegarse la lectura mediante previsiones y retroacciones, adquiere el carácter de un acontecimiento, lo cual produce la supresión de cercanía de lo que está vivo.

Un acontecimiento se determina en cuanto tal por su apertura, lo que obliga al lector a un proceso continuo de formación de consistencias, puesto que sólo de esta manera es comprensible lo ajeno y son accesibles las situaciones. Esta formación de consistencias discurre como un proceso en que tienen lugar interrumpidas decisiones selectivas, que, por su parte, constituyen las posibilidades, hasta entonces cerradas, de tal modo que funcionan como obstáculos para la consistencia conseguida en cada caso. Y de aquí surge la implicación del lector en las configuraciones del texto producidas por él mismo.¹¹

En el proceso de lectura, con base en las implicaciones del lector, se tendrá que actualizar el texto: algo acontece en el lector.

Con base en "El proceso de lectura" de Wolfgang Iser, analizaré la importancia del lector, así como su papel, en "El caso de Pedro".

¹⁰ *Ibid*, p. 161.

¹¹ *Idem*.

2. PARTICIPACIÓN DEL LECTOR EN LA NARRACIÓN

Barbey d'Aureville, el turanio aristócrata, se conformaba con treinta y seis lectores de voluntad; Pascal, daba por buenas sus especulaciones a trueque de dos leyentes; yo, que no soy ni aristócrata ni sabio, pido lo que en mi caso puedo pedir: un ocioso que me lea.

Ciro B. Ceballos

Como he mencionado anteriormente, la teoría de la recepción tiene por objeto conocer la relación que guarda el texto con el lector, analizando las funciones de éste último en la concretización de los textos.

Como expuse, Iser desarrolló la teoría del efecto estético, que consiste en concebir el texto como una estructura que el lector tiene que completar, llenando una serie de puntos de indeterminación. Al rellenarse estos espacios en blanco en la mente del lector, se hablará de concretización del texto.

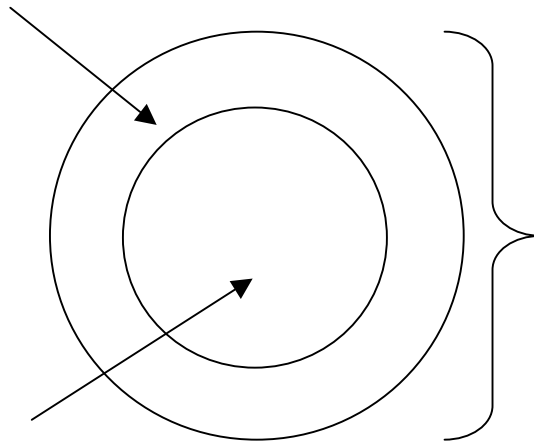
Partiendo del marco teórico expuesto anteriormente, observaremos cómo en "El caso de Pedro" el autor manifiesta interés por que el lector se introduzca en el texto desde las tres perspectivas ya enunciadas: como confesor, como cómplice y como testigo del crimen que se comete en el cuento. De esta manera, el lector recibe el texto de modo que se convierta en confesor; es parte de la planificación del crimen, lo que lo lleva a ser cómplice y, por último, al contemplar el crimen, es testigo y espectador del asesinato.

FIGURA 3

“El caso de Pedro”

Planificación y consumación.
El lector se torna cómplice del crimen

Contemplación.
El crimen es una obra de arte que es admirada por el lector en el papel de espectador o testigo.



CUENTO.
Uso de la epístola: plano de la recepción

a) Recepción

“El caso de Pedro” es una narración en forma de carta dirigida a Fabricio. El recurso de la epístola logra un distanciamiento entre el escritor y el lector, pero también, como afirmé con anterioridad, crea una mayor verosimilitud toda vez que el tono de la narración se vuelve íntimo, confidencial, provocando que el lector se sienta un intruso: “Hojeando un libro de Lombroso en la biblioteca de San Agustín, encontré esta epístola que sin duda fue olvidada por un lector distraído”.¹² Con estas primeras líneas se relega la narración a un protagonista ficticio –Pedro– y se introduce al lector poco a poco en el asunto.

¹² “El caso de Pedro”, en *Croquis y sepias*, p. 1.

Cabe destacar que el destinatario original olvidó la carta, como si se tratara de un asunto superficial, eso motiva al lector a creer que el tema será sencillo. Sin embargo, la carta detalla el maltrato que sufrió Pedro en su infancia así como las sospechas de su padre, que lo consideraba un hijo bastardo. Estos asuntos provocarían curiosidad en el destinatario porque son importantes para el remitente, ya que revela su intimidad. En ese sentido, el lector se plantea una serie de expectativas que, como mencionaba Iser, se pueden satisfacer eventualmente: afectan al lector.

Sin embargo, el hallar la carta en un libro en una biblioteca demuestra que para el destinatario original no despertó ninguna expectativa, o bien, fueron frustradas. De tal manera que se crea una nueva expectativa para el lector intruso: ¿Por que la carta no inquietó a Fabricio? ¿Por qué la abandonó? Estas interrogantes lo incitan a continuar con el proceso de lectura.

Siguiendo con el contenido de la carta, el lector se enterará primeramente del motivo que obligó a Pedro a escribir la carta: "es muy posible que te sorprenda un poco recibir estas líneas que *acosado por los más horrorosos remordimientos*, he depositado en la estafeta".¹³

No sabemos por qué el protagonista experimenta la sensación de remordimiento, pero esto crea expectativas de lectura. Por medio de ellas, se apela a la benevolencia del lector toda vez que Pedro menciona que tiene la sensación de remordimiento y con este recurso busca lograr su simpatía, como se

¹³ *Idem.*, Las cursivas son mías.

demuestra en el relato en analepsis que le sigue y en que enumera las cualidades de Fabricio:

Hoy, ya eres un notable jurisperito, has llegado a la magistratura, sin adular a los ministros, por la vía legal, por la ruta más difícil, esa en la que sólo pueden avanzar los que poseen energías y talentos no vulgares.

La riqueza, la frívola, arrojó a tus pies sus lingotes de oro y vives dichoso en la compañía de una interesante mujer, viendo florecer tu sangre en los hijos a quien amas con tan singular ternura.

¡Eres feliz!

¡Amor, opulencias, triunfos, felicidad... lo tienes todo!

¡Ojalá y yo pudiese decir otro tanto en lo que concierne a mi persona!.¹⁴

Termina de nuevo diciendo que su fortuna no ha sido la mejor, y con ello refuerza la idea de que el protagonista es una víctima:

La suerte, o como nombrar quieras, a esa fuerza omnipotente que hace a las criaturas afortunadas o infelices, ha sido conmigo muy malvada: según sabes, mi padre era un rico agricultor, y su cónyuge, una dama linajuda, arruinada por la revolución. Yo fui la consecuencia de un devaneo juvenil, el intruso, el bastardo, el espurio a quien la madre postiza aborreció siempre por suponerlo un obstáculo para hacer efectivos los derechos de su vástago al capital del marido.¹⁵

Pedro ha establecido una relación de oposición con Fabricio, oposición que también reproduce con su hermanastro:

Mi hermano era tres años menor que yo.

Desde pequeño, fue acostumbrado por sus progenitores a mirarme con ese provocativo desdén que es tan de las gentes tontas con aquellos a quienes suponen sus inferiores, por la cuna, por la inteligencia, o por el dinero. En la niñez, entretenían mis ocios los juguetes que él despreciaba por inservibles, fui algo peor que su sirviente, me golpeaba en horas de murria, imponíame la obligación de divertirlo como si fuese un payaso de circo, y si por mi desgracia

¹⁴ *Ibidem.*, p. 2

¹⁵ *Ibidem.*, pp. 2–3.

llegaba a fastidiarle mi presencia, repetía al aplicarme un puntapié en el tapanario:
-¡Lárgate... esta no es tu casa!¹⁶

El narrador convence al lector de su inocencia y de su carácter de víctima, que se afianza toda vez que narra que, al morir su padre, él es desheredado: "Sucedió entonces, que acabado de ocurrir el trágico suceso, hallándose fresca todavía la sepultura del difunto, fui expulsado de la casa paterna, y sólo debido a la piedad de un filántropo, disfruté de la pensión que (para fomento de los estudios que por esas fechas inicié) me asignó el gobierno de la República".¹⁷

Esta idea de mártir se apoya también en los pasajes en que es menospreciado por los demás y en aquellos en que demuestra su arrepentimiento por acciones que el lector supone, pero que hasta este momento desconoce. Sin embargo, en la lectura hay una relación entre este maltrato y su arrepentimiento. Lo anterior le permite al lector conocer la personalidad del personaje protagonista: "Soy caviloso, e imagino..."; "Mis ambiciones exigían muy poco: un modesto hogar, la compañía de los libros, y paz, tranquilidad, apartamiento. Soy un tanto salvaje y por eso las cortesánías sociales y los metropolitanos clamores me han sido siempre insoportables"; "Yo vegetaba dichoso en mi retiro. Soy el único cirujano del lugar, y los burdos habitantes me estiman tanto como al párroco, porque curo a sus enfermos sin explotarles inicualemente como hacía mi antecesor, y también, porque sin alardear de una hipócrita filantropía, protejo a los desvalidos hasta donde mis posibles consentirlo pueden".

¹⁶ *Ibidem*, p. 3

¹⁷ *Ibidem.*, p. 4.

Al apartarse a una aldehuela, Pedro cree encontrar la dicha que nunca había tenido. En este sentido se establece una relación entre la vida frívola, triste y horrible de la ciudad y la paz y tranquilidad que proporciona el campo. Sin embargo, es en este último sitio donde Pedro enfrentará nuevas desgracias; él, se encontrará con su lado primitivo y tanto su mujer como su hermanastro, movidos por el instinto, se convertirán en adúlteros.

A pesar de ello, Pedro va a sosegar su estado primitivo y salvaje para realizar un asesinato estudiado concienzudamente: la naturaleza es responsable de despertar el instinto, pero la razón es capaz de atraer al hombre al crimen como una de las bellas artes.

En la carta, Pedro narra su matrimonio con una mujer hermosa, realizando en la descripción de sus características y acentuando la manera en que él la ha construido: la mujer es de origen humilde, pero eso no es impedimento para que Pedro la ame, al contrario, pareciera que él busca esa característica para poder moldearla a su gusto, como se ejemplifica en el cuento:

Me enamoré de ella con esa ardentía de los corazones sensitivos, para los que una afección tierna, de cualquier linaje que ella sea, es como una imprescindible necesidad del organismo. *La elevé hacia mí, perfeccioné sus cualidades buenas y corregí sus defectos*; de la zafia lugareña supe hacer una dama de aceptable cultura, la cuidé con tierna solicitud, y cuando más orgulloso me sentía de mi obra en la época en que esperaba su gratitud como un premio a tan ímprobos afanes, todas mis esperanzas se derrumbaron ante una liviandad trivial, necia y sin poesía, como la de todas las mujeres que se pierden por un capricho de la carne...¹⁸

¹⁸ *Ibidem*, pp. 5–6. Las cursivas son mías.

En el párrafo anterior se observa que, moralmente, Pedro está por encima de su mujer. Él se describe como un artista, como si fuera el propio Pigmalion; pero es también un hombre civilizado –como su profesión nos permite inferir–, que trata de educar a la mujer –descrita como una salvaje–. Esta idea de civilización, de hombre culto, irá decayendo con las acciones de Pedro, toda vez que sufre una traición, no a su amor, sino a esta educación que le ha procurado a su mujer: “Si, querido Fabricio, ella me ha engañado con el hombre a quien más implacablemente aborrecí, olvidando la deuda conmigo contraída, arrojando el sarcasmo y la burla sobre mi frente, no maculada aún por vergüenzas o miserias”.¹⁹ Pedro ha sido deshonrado y esta acción merece la venganza.

Desde la Edad Media uno de los temas principales en la literatura es el honor. Éste equivale a la vida y representa el tesoro máspreciado para un hombre; la deshonra es la muerte y la pérdida del honor tiene que ser vengada. Para el hispanista Ramón Menéndez Pidal, el tema del honor y su importancia tienen origen en la épica clásica, pero es en el teatro de los Siglos de Oro cuando este tema se centra en la fidelidad conyugal. Con base en lo anterior, es posible observar la importancia de la tradición literaria española en este cuento. Esto se afianza con la idea de que el honor perdido de Pedro tiene que ser vengado y con otro tema importante para la tradición: la alabanza de la aldea. Pedro es un hombre de ciudad –que representaría al hombre de razón, dinámico–, que hace alabanza de aldea porque ésta aún no se contamina con los vicios que invaden la ciudad.

¹⁹ *Ibidem*, p. 6.

En cuanto al menosprecio de corte y alabanza de aldea, se trata de un tópico importante que se desarrolló durante el siglo XVI, en el Renacimiento, ya que se buscó alcanzar la perfección del hombre por medio de la cultura y la razón. Dicha búsqueda se reflejó en dos personajes que representan los ideales del hombre renacentista, característicos de este siglo: el pastor y el cortesano. El primero, de espíritu contemplativo, delata los vicios de la monarquía; el segundo es un hombre de razón, moderado y que busca la perfección. Sin embargo, la corte es un lugar poblado de intrigas, es un centro de poder que corrompe.

En "El caso de Pedro" la aldea parece ser el lugar propicio para que Pedro alcance la virtud, alejándose de los vicios que atrae la ciudad. Con base en esta primera intuición, la lectura permite desarrollar una serie de expectativas que posteriormente se modifican.

Una vez que ha mencionado la traición de Teodora, Pedro narra lo que sucedió, para lo cual hay un segundo relato en analepsis. Mencionó la traición, ahora lo que hará es decir cómo es que este hecho sucedió. En esta narración busca obtener la compasión del lector: "Me explicaré sin precipitar sucesos que sólo harían incoherente lo que relatando estoy".²⁰

Pedro introduce un diálogo. De esta manera, la carta es relegada a la acción de los personajes, por medio del recurso del diálogo. Se observa que en el cuento hay una mezcla de técnicas narrativas que pretenden provocar la sensación de verosimilitud:

²⁰ *Idem.*

Una noche, dormitaba yo intranquilo a causa de un ligero insomnio, y en su período más inquieto, fue interrumpido mi letargo por varios golpes que con extraña brutalidad daba un hombre a la puerta de mi casa, a la vez que gritaba:

–¡Pronto... el médico!

Salí. Afuera esperaba un joven labrador y casi a fuerza me obligó a cabalgar sobre una acémila.

–¿Qué ocurre?...

–¡El niño Renato se muere!

Yo temblé. Creyérase que mis venas se convertían en alambres encandescidos al rojo blanco, de tal modo torturaban mi cuerpo, de tal modo se arrollaban en espirales atormentando mis vísceras más nobles...

–¿Qué dices, muchacho?

–Se está muriendo.

Y sin añadir una sílaba más, espoleó a su bestia obligándome a imitarle.²¹

El relato se vuelve más dinámica con la descripción del espacio:

Emprendimos la carrera. Era una noche admirable. El dombo celeste parecía agujereado por los astros. En los derruidos bardales de los huertos, chorreaban guías enfloradas de mosquetas, bugambilias y campánulas, el aire, fresco e impregnado en la esencia penetrante de los pomares en flor, azotaba mi rostro calenturiento, y tras los montes, que como ámpulas accidentaban el terreno, ladraban los perros campiranos, confundiendo sus voces de harpía con el bronco bramido de los árboles que cabeceaban lentamente...²²

El hecho que se narra a continuación es el encuentro con su hermanastro, quien yace muy enfermo. Su formación profesional lo obliga a salvarle la vida, olvidando los malos tratos que sufrió en su niñez. Este reencuentro lo une con su hermano, quien abusa de la confianza renovada:

Ante la explosión de aquel arrepentimiento olvidé los insultos pasados correspondiendo con franqueza a las demostraciones afectuosas de que era objeto.

Ya efectuada nuestra reconciliación, con grave solemnidad y agradablemente complacido, presenté al huésped con Teodora.

–Mi mujer.

²¹ *Ibidem*, pp. 6 –7.

²² *Ibidem*, p. 7.

–Mi hermano.

–Servidora...

Fue todo. Luego, estando solos ya, Renato hizo calurosos elogios de mi compañera, felicitándome por la elección. Desde ese día sus visitas fueron más frecuentes e íntimas de lo que las conveniencias debieran permitir: se insinuaba con Teodora poniendo en juego las mil artimañas del hombre corrido; supo deslumbrarla sin trabajo, y logró seducirla por completo, usando de todos los refinamientos y argucias a que sus licenciosas costumbres lo habituaron desde muy temprano. Era cínico. Gastaba con la víctima epigramas y confidencias atrevidas, violentaba su imaginación obsequiándole libros malos, y flores, y perfumes, y bombones... y diamantes!²³

Como mencioné previamente, el tema principal, puesto que a partir de él se efectúa un crimen, es el honor. Pedro es deshonrado y tiene que vengarse para salvar su vida:

Al llegar el momento en que yo alcancé a comprender la responsabilidad que el honor civil imputaba a mi tolerancia, el mal había cundido hasta lo irremediable... Ya estaba perdido burlado... avergonzado... deshonrado...!²⁴

En este momento comienza la planificación de un crimen; el lector no sólo será el receptor (confesor) del hecho, es también el cómplice del criminal.

b) Planificación

“Las lepras son así. Cuando los cauterios no las queman a su primera manifestación, crecen, se multiplican y lo invaden todo. ¡La rosa purpúrea del adulterio, abría en mi hogar su cáliz, como un incensario cargado con mirras venenosas!”²⁵

²³ *Ibidem*, p. 8 –9.

²⁴ *Ibidem*, p. 9.

²⁵ *Ibidem*. pp. 9–10.

Pedro ha salvado la vida de su hermanastro, pero sin ningún pudor Renato le ha arrebatado la única posesión que Pedro conservaba: su honor. Esto, como asenté, obliga a Pedro a planificar una venganza para que su nombre quede limpio. Inicialmente se describió como un hombre cuyo pasado fue muy triste, pues su padre no estaba seguro de que éste fuera realmente su hijo, fue humillado por su madrastra y su hermanastro. Tales antecedentes hacen que a Pedro se le ubique como a una víctima. Posteriormente, su carrera de médico lo hace un hombre civilizado, con un profundo dominio de sus pasiones.

Otro aspecto que lo convierte en un hombre de actitud ambigua es su trato con Renato. Primero le salva la vida y, posteriormente, planificará un crimen en su contra para vengar su honor. Cabe destacar que Pedro encuentra una justificación para cometer el crimen.

Yo pensaba: Si Renato me hurtó la alegría cuando niño, si me hurtó la fortuna siendo joven, si me hurtó la tranquilidad y el amor en la edad viril, si fue el obstáculo que obstruccionó los oficios que el sino me marcó en la terrestre brega, si fue la nube que obscureció las estrellas que me guiaban, si fue el soplo que apagó las lámparas de mis sagrarios... debía perecer!

Exterminándolo, hacía valer un fuero natural y augusto.

Aunque atrevida, la empresa no era impracticable para mí.

Acaricé muchos días aquel pensamiento, que como gusano de sepultura rodaba por los vórtices de mi mente.

Desoí los anatemas de mi conciencia sublevada.

Apliqué todas las rebeliones de la moral escrupulosa, y con una arteria de matoide, esperé la ocasión propicia para consumir mi delito.²⁶

Pedro hace que el lector se vuelva un cómplice de su crimen. Con la narración en analepsis logra construir el ambiente en que se suscitó la traición de Teodora, revive la manera en que encontró nuevamente a su hermanastro y va

²⁶ *Ibid.* pp. 10–11.

recuperando también aspectos que hacen más necesaria su venganza. La simpatía del lector está con el asesino, no sólo porque es quien narra los hechos, también porque a lo largo del cuento ha tratado de hacer que el papel de la víctima le corresponda, hasta que se transforma en el victimario. Es entonces cuando Pedro tiene que decidir qué clase de hombre es él: "No tenía remedio: la casualidad se ponía de mi parte, me retaba, vencía todas las dificultades para imponerme la horrenda disyuntiva: bueno o malo, virtuoso o perverso, oprimido o vengador!"²⁷

El lector acompaña a Pedro en su plan y, quizá, se aprueba ya el acto, pues el lector puede entender y compartir los sentimientos de éste: "Fui a mi laboratorio, y allí, entre cuchillos quirúrgicos, libros patológicos y redomillas de farmacia, pensé en la manera de matarlo, sin que resultasen huellas que pudieran después delatarme"²⁸.

Los instrumentos que la razón le ha dado para salvar vidas ahora le servirán para asesinar a Renato. Su laboratorio le proporciona formas, métodos. Pedro introduce al lector en este lugar que, con la narración se ha vuelto siniestro, es un espacio en que una muerte, paradójicamente, se está engendrando, y es ahí donde están el lector y Pedro únicamente. El deseo de venganza se percibe en la descripción del laboratorio, apela a la simpatía del lector, lo vuelve su cómplice:

Contemplé mis bisturíes.
Maquinalmente probé sus filos en la punta de mis dedos, y asegurado de su temple, volví a colocarlos en el estuche de terciopelo.
No me convenía herir con arma blanca.

²⁷ *Ibid.* p. 11.

²⁸ *Idem.*

La sangre mancha.

Acusa

Abrí el botiquín. Los frascos, a medio llenar, dormían militarmente alineados en sus cojines acolchados, exhibiendo los líquidos como un muestrario de colores.

¡Siniestra policromía!

Las letras alemanas, impresas sobre los membretes recortados a manera de heráldicos blasones, se contorsionaban frente a mi vista, anublada por el miedo, y mis manos se paseaban, lo mismo que tarántulas, sobre los cilindros de cristal... sin atreverse a elegir alguno!

¡Qué momento aquel!²⁹

Pedro continúa meditando la manera en que cometerá su crimen, pero se justifica diciendo que su temperamento no es criminal, sin embargo, busca un medio que lo purifique, que lave su nombre. Y por medio de la purificación realiza una obra de arte.

La belleza del crimen radica en la descripción ya que lo explica como si se tratara de una pintura: el cuerpo de Renato está pálido y acongojado por el dolor mientras que es coronado por la muerte, una "madona de los desamparados". Frente a la lividez de este personaje se extiende una sombra que se proyecta sobre el lecho en que muere. En este momento, Renato está sufriendo una metamorfosis, comienza "el epílogo de una vida feneciendo en la frontera de la luz", su cuerpo es una materia que tortura a los vivos. Provoca una emoción al espectador, lo hace saber que está vivo, pero atormentado.

²⁹ *Ibidem.*, p.12

c) Contemplación

Pedro convence al lector de que su crimen se justifica porque él vivió la infamia cuando era niño, misma que se prolongó hasta la edad adulta. Además, él había formado a Teodora, y ella lo había traicionado. Pedro conduce al lector a su laboratorio, haciendo de él un cómplice del asesinato porque conoce los motivos de Pedro y porque lo ha acompañado en todo momento. Para que se verifique este papel del lector es muy importante el relato en analepsis, como mencioné antes.

Sin embargo, la función más importante del lector es la de espectador del crimen, porque, como mencioné anteriormente, en ese suceso se concentra el efecto de la narración y porque el lector, al observar el cuerpo muerto de Renato, afirma que está vivo, pero afectado y minado por lo que ve. Pedro consuma el asesinato con un veneno:

Me presenté en el comedor oprimiendo el frasco con la diestra: ellos parloteaban como pájaros, hablaban del último suceso escandaloso con indignación propia de personas honradas: se trataba de un matrimonio desavenido: un caso simple: el marido, miembro de un casino elegante, encontraba a su mujer fornicando con su mejor amigo: palabras insultantes, tarjetas que se cambian, un reto en la alcoba profanada, y dos infelices, que no teniendo honra, pretendían batirse por ella.³⁰

En la narración se menciona un caso similar al de Pedro, quien comenta que batirse por una mujer así prueba que no hay honor en ninguno de los hombres. Una vez más se refuerza la idea de que el honor es el aspecto más importante para Pedro y se apuntan tres maneras de actuar ante esa situación. Primero, se

³⁰ *Ibidem*, pp. 13–14.

menciona el caso de Otelo, considerado un anacronismo, pero que ejemplifica la irracionalidad al matar a Desdémona a causa de los celos; el segundo caso que se presenta es aquel que describen Renato y Teodora, en donde los amantes deciden batirse en duelo para saber quién se queda con la mujer. Por último, Pedro actúa racionalmente ante el adulterio y opta por realizar una obra de arte.

Asistimos al crimen de Renato. Sin embargo, no se trata, como mencioné anteriormente, de un crimen vulgar, el narrador lo eleva a un acto de belleza. El protagonista ya había realizado su primera obra de arte al educar a Teodora y hacer de ella una mujer refinada. Él mismo está consciente de que ella es su obra, es un ideal de belleza que el construye para su propia vanidad. Cuando una traición hace que esta mujer se convierta nuevamente en una "zafia lugareña", Pedro cavila la forma de vengarse, qué mejor forma que haciendo de su crimen un acto que a lo largo del cuento ha buscado una justificación. El asesinato de Renato tiene que ser un acto de belleza planeado: un objeto de arte por encima de la moral, una obra que se crea en la mente del artista y después se plasma, se concreta.

Cuatro horas más tarde, mi enemigo, lívido y convulso, quejándose de agudos dolores, una fiebre violentísima, y luego, nuestra señora la muerte, esa madona de los desamparados, proyectando la sombra de sus alas sobre el lecho de mi oprobio: el epílogo de una vida feneciendo en la frontera de la luz: Renato, metamorfoseado de improviso en una porción de materia pronta a la fermentación de lo que hiede... muerto... muerto... muerto... y nosotros... los culpables... vivos... para torturar nuestras existencias con el peso de su cadáver...!³¹

³¹ *Ibid.* p. 15.

El lector contempla a Renato, una vez que ha muerto. La manera en que la contemplación se puede inferir en este párrafo es el uso del gerundio, que ayuda a alargar la acción. Renato se queja, pero la muerte, sobre su lecho proyecta sus alas. En el momento en que el lector observa este hecho, eleva el crimen a un proceso por el cual se obtiene una obra de arte, Renato muta en un objeto artístico que impresiona al lector, impacta, transgrede y hace que el lector se sienta consciente de su propia vida.

En síntesis, Thomas de Quincey señalaba que, a menudo, los asesinos son personajes muy correctos. En este cuento, Pedro, insisto, es un personaje que desde su infancia ha sido víctima del maltrato de los demás. Cuando se aleja de la vida moderna en que confluye el crimen con el vicio, Pedro cree encontrar un remanso, sin embargo, será este sitio en que encontrará la traición.

Como se ha observado a lo largo del cuento Pedro busca la simpatía del lector. Comienza contando su historia para causar una fuerte impresión y que el lector sienta lástima por él. Introduce un diálogo en que es humillado por su hermanastro. En ese momento la significación de este pasaje no tiene tanta importancia, sin embargo, el lector conoce de manera más directa la forma en que fue tratado. Lo que hace que el lector se aproxime al protagonista es el recurso de la carta. Por este medio el lector se vuelve el confesor de Pedro, conoce su origen, lo que vivió en la infancia y observa las situaciones que enfrenta el protagonista. Este papel permite al lector identificar en Pedro al personaje víctima.

Posteriormente, el personaje masculino cuenta al lector la traición que comete Teodora, esto permite que el lector, que se siente ligado a Pedro, experimente la sensación de planear un crimen: asiste al laboratorio, es cómplice de la elección de los instrumentos quirúrgicos útiles para este fin y conoce perfectamente los deseos de venganza de Pedro. El papel que ocupa en esta etapa del cuento es el de cómplice del asesino.

Finalmente, el lector observa el asesinato y la manera en que yace tendido Renato. Esta última parte es la más importante porque en ella el crimen es contemplado por el lector, lo que lo convierte en testigo de Renato, que se ha cosificado, volviéndose una obra de arte. Por otra parte, el final del cuento le permite al lector tener diversas facetas –confesor, cómplice y testigo –, que serán indispensables para definir la culpabilidad o inocencia de Pedro:

Ya al trote de la pluma lo he referido todo, ya he saciado mi alma pervertida, en la tuya impecable, para desahogar mis preocupaciones; ya ningún peligro me espanta ni me agobia alguna duda, porque tu consejo sabio y sincero va a llegar muy pronto.

¿Debo presentarme a los tribunales?

¿Confesar?

Lo que tú resuelvas, será.³²

Es así como el lector tendrá que ser el juez de Pedro: en su acto de lectura se van concretizando los comentarios de Pedro, las acciones de Renato y la madrastra, el engaño de Teodora. Todos esos elementos adquieren relevancia en el momento en que el protagonista busca una respuesta, misma que está relegada

³² *Idem.*

al lector. Sin embargo, el crimen se ha vuelto un acto estético, donde lo grotesco es una obra de arte que merece ser observada y no juzgada.

Uno de los lectores más entusiastas de Ceballos fue Bernardo Couto Castillo. Tal afirmación se justifica –además de los diversos testimonios que aseguran la amistad entre estos escritores–, con las dedicatorias que Ceballos hace a Couto, una de ellas al inicio del cuento titulado “La muerta”, en que se describe la violación de un cadáver femenino. Recíprocamente, el joven autor de *Asfódelos* dedica algunos cuentos a Ceballos, con quien compartía el credo estético. Así, ambos aspiran a escandalizar con historias cada vez más arriesgadas y provocadoras, pero en las que también se pretende alcanzar la belleza.

CONCLUSIONES

A finales del siglo XIX las convulsiones sociales, políticas, económicas, científicas y tecnológicas sacudieron a México. Al país llegaron nuevas ideas provenientes de Europa, como sucedió con el Positivismo, corriente filosófica cuyos cimientos, amor, orden y progreso, constituirían parte del programa de Porfirio Díaz.

Estos cambios también se produjeron en la literatura, como puede observarse en el Modernismo, definido por Federico de Onís:

la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu, que inicia hacia 1885 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, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy. ¹

Como mencioné en este trabajo, pilar importante del Modernismo fue Manuel Gutiérrez Nájera, quien en 1894 fundó la *Revista Azul*, órgano dedicado a la difusión de la literatura europea e hispanoamericana y, además, abogó por la renovación estética que posteriormente se desarrolló con la segunda generación de modernistas mexicanos: los decadentes.

Entre los escritores adscritos al decadentismo figuraron los nombres de Alberto Leduc, Rubén M. Campos, Bernardo Couto Castillo, José Juan Tablada, Balbino Dávalos, Amado Nervo y Ciro B. Ceballos, quienes hicieron del bar el sitio idóneo para conversar, discutir de política y crear. Evidentemente la literatura

¹ Federico de Onís, "Sobre el concepto de Modernismo", en *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. Tomo II. Del Romanticismo al Modernismo*, p. 69.

producida por este grupo fue un golpe duro contra el Estado y las buenas costumbres toda vez que en sus obras concentraron el aliento transgresor de artistas como Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe y pensadores como Aristóteles, Kant, y Victor Hugo, quienes hicieron de lo grotesco, lo feo y lo bizarro fuentes de verdadera belleza.

Como asenté en este trabajo, las ideas sobre la tragedia, entendida como un acto de purificación a través del horror que Aristóteles expone en la *Poética*, se pueden establecer como el punto de partida para la estética del crimen que en este trabajo he descrito. Asimismo, las ideas de Kant en torno a lo sublime influyen en la obra de los decadentes mexicanos.

Victor Hugo se refirió a una nueva estética en que lo exótico y lo raro eran las categorías más importantes, como se observa en el *Prólogo a Cromwell*; así, queda establecido que el principio de toda creación artística es lo deforme, lo grotesco.

En cuanto a Baudelaire, asqueado de la modernidad, y Edgar Allan Poe, fueron una influencia importante para los escritores mexicanos, quienes decantaron estas ideas. Tal es el caso de Ciro B. Ceballos, quien en 1898 publicó *Croquis y sepias*, colección de cuentos en que exploró temas como la necrofilia, el engaño, la muerte, el crimen y la neurosis. Los personajes que trató en estos cuentos son, generalmente, hombres obsesionados, neuróticos o terriblemente enfermos. Esta galería le permitió trastocar los sentidos de los lectores, quienes pueden conocer, por medio de las descripciones, el ambiente

de las calles y de los bares y prostíbulos que en México comenzaban a instalarse. Con estas narraciones, los lectores también pueden experimentar placer o bien, piedad.

En la obra narrativa de Ciro B. Ceballos se concentran las ideas estéticas expuestas en torno a lo abyecto, lo siniestro y terrorífico, como se observó en cuentos como "Un crimen raro", "La muerta" y "El caso de Pedro", donde el cuerpo se vuelve un objeto que puede modificarse a través del crimen para convertirse en una obra de arte. Es decir que el asesinato se convierte en una técnica al servicio del arte, que en este caso es la consumación del hecho transgresor.² Sin embargo, en estas historias se explica que los protagonistas, afectados en los más de los casos por la neurosis, actúan fieles a la consecución de un fin que es la belleza. En "La muerta" Ceballos confirma las ideas anteriores cuando describe el cuerpo inerte de una mujer: "Un muerto provoca curiosidades siniestras; una muerta centuplica esas mismas curiosidades, aumentándolas con los malos pensamientos que zumban siempre en torno de las perversidades que brotan de lo que puede ocultar alguna profanación".³

Como demostré en este trabajo, la preparación meditada del crimen en "El caso de Pedro" lleva al lector al disfrute y goce del asesinato. En esta narración, el

² En cuanto a la visión del cuerpo de estos autores, Vicente Quirarte señala en "Cuerpo, fantasma y paraíso artificial" que: "El cuerpo se transformaba de tal modo en un centro de experimentación para todos los excesos. Pararrayos de fantasmas, templo para la nueva comunión". (Vicente Quirarte, "Cuerpo, fantasma y paraíso artificial", en Rafael Olea Franco (edit) *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, p. 24)

³ Ciro B. Ceballos, "La muerta", en *Croquis y sepias*, p. 146.

autor hace que la muerte de Renato se convierta en un objeto artístico, transgrediendo los sentidos de los lectores.

Cuando el asesinato se consuma, este hecho puede ser observado como un acto de profunda belleza, porque es despojado de su condición de hecho aborrecible en una composición artística. Como mencionaba al inicio de este trabajo, las transformaciones sociales, políticas y económicas, así como la importancia de las ideas de Cesare Lombroso durante el Porfiriato, hacen que se genere esta una nueva visión del arte.

Con base en lo anterior, el papel que el lector desempeña es muy importante porque adopta la función de cómplice, confesor y testigo. La teoría de la recepción sirve para comprobar lo anteriormente expuesto, ya que se concentra en estudiar las relaciones entre texto y lector.

Uno de los teóricos más importantes es Wolfgang Iser, quien desarrolló la teoría del efecto estético, que apunta que un texto tiene una estructura aun cuando el lector tenga que completarla. De esta manera, el lector actualiza la obra por medio de la lectura: "El texto se actualiza, por lo tanto, sólo mediante las actividades de una conciencia que lo recibe, de manera que la obra adquiere su auténtico carácter procesal sólo en el proceso de su lectura. Por eso, en lo sucesivo, sólo se hablará de obra cuando se cumple este proceso como constitución del texto en la conciencia del lector".⁴

En el proceso de lectura de "El caso de Pedro", el lector tiene que completar los espacios vacíos que Iser denomina como 'puntos de indeterminación'. De tal manera que sus experiencias previas –independientes del texto–, así como sus

⁴ Wolfgang Iser, "El proceso de lectura", en *Estética de la recepción*, p. 149.

intuiciones lo llevan a crear ciertas expectativas que pueden ser satisfechas con sorpresa o bien, con frustración.

Partiendo de las diversas expectativas que se generan, el lector adopta tres perspectivas, siendo estas la de confesor, cómplice y testigo del crimen. Es en esta última etapa donde el lector se convierte en el espectador de una obra de arte porque el ser testigo involucra la observación y la contemplación.

El papel de confesor es desarrollado por el lector gracias al recurso epistolar utilizado por el autor. Lo anterior también permite crear distancia entre el escritor y el lector, relegando la parte más importante, la narración de la historia, a Pedro, el personaje protagonista. En cuanto a la complicidad que se desarrolla en el cuento, ésta se logra gracias a la minuciosa descripción del asesinato, estableciendo un pacto entre el lector y Pedro, último quien halla la manera de justificar su crimen:

Yo pensaba: Si Renato me hurtó la alegría cuando niño, si me hurtó la fortuna siendo joven, si me hurtó la tranquilidad y el amor en la edad viril, si fue el obstáculo que obstruccionó los oficios que el sino me marcó en la terrestre brega, si fue la nube que oscureció las estrellas que me guiaban, si fue el soplo que apagó las lámparas de mis sagrarios... debía perecer!

Exterminándolo, hacía valer un fuero natural y augusto.

Aunque atrevida, la empresa no era impracticable para mí.

Acaricé muchos días aquel pensamiento, que como gusano de sepultura rodaba por los vórtices de mi mente.

Desoí los anatemas de mi conciencia sublevada.

Apliqué todas las rebeliones de la moral escrupulosa, y con una arteria de matoide, esperé la ocasión propicia para consumir mi delito.⁵

⁵ *Ibid.* p. 10 –11.

Finalmente, la contemplación se realiza cuando Pedro consuma el asesinato con un veneno:

Me presenté en el comedor oprimiendo el frasco con la diestra: ellos parloteaban como pájaros, hablaban del último suceso escandaloso con indignación propia de personas honradas: se trataba de un matrimonio desavenido: un caso simple: el marido, miembro de un casino elegante, encontraba a su mujer fornicando con su mejor amigo: palabras insultantes, tarjetas que se cambian, un reto en la alcoba profanada, y dos infelices, que no teniendo honra, pretendían batirse por ella.⁶

La obra narrativa de Ciro B. Ceballos reúne personajes lúgubres, neuróticos, obsesivos y oscuros que contrastaban con el anhelo de progreso y orden que imperaba en el país. Su prosa se caracterizó además, por transgredir las buenas costumbres. Con lo anterior, queda confirmado que el objetivo del autor es afectar los sentidos de los lectores e incomodarlos; desafía los principios morales al exponer el adulterio, la zoofilia, el asesinato, la necrofilia y el abandono, asuntos que no son ajenos a la sociedad, pero que se prefieren ignorar. Ceballos no sólo transforma estos temas en materia de sus historias, sino que trata de conseguir que provoquen una emoción viva, que adquieran belleza, paradójicamente a través del horror y lo grotesco.

Ciro B. Ceballos concentra en una línea su intención estética: "Amar lo hermoso siendo feo es comenzar a ser bello"⁷

⁶ *Ibidem.* p. 13–14.

⁷ Ciro B. Ceballos, "Un adulterio", en *Un adulterio*, p. 37.

BIBLIOGRAFÍA

CEBALLOS, Ciro B. "El caso de Pedro", "Un crimen raro" y "La muerta", en *Croquis y sepias*. Retrato por Julio Ruelas. México, Eduardo Dublan, impresor, MDCCCXCVIII (1898), pp. 1-16, 17 -27, 143-150.

_____, *Panorama mexicano 1890-1910. (Memorias)* Estudio introductorio y edición crítica de Luz América Viveros Anaya. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 2006 (Al siglo XIX Ida y Regreso).

_____, *Un adulterio*. México, Publicaciones y Bibliotecas Cultura SEP, Premia editora s.a, [s.a.] (La matraca, 23)

* * *

ALTAMIRANO Ignacio Manuel, *Clemencia*. México, Editorial Porrúa S.A., 1981.
(“Sepan cuantos...”, 62).

ARISTÓTELES. *Poética*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Clásicos, 2000 (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana)

BAQUERO GOYANES, Mariano, "¿Qué es el cuento?", en *Qué es la novela; qué es el cuento*. Estudio preliminar de Francisco Javier Díez de Revenga. Murcia, Universidad de Murcia, Cátedra Mariano Baquero Goyanes, 1988, pp. 99-154.

BAUDELAIRE, Charles, *Flores del mal*. Versión española de Antonio Martínez Sarrión [Madrid] [Alianza ed.] [2000].

_____, "Edgar Allan Poe, su vida y sus obras", en Edgar Allan Poe, *Narraciones extraordinarias. El cuervo*. México, Editores Mexicanos Unidos, 1983 (Colección de Literatura Universal), pp. 5–33.

_____, "Embriagaos", en *Los paraísos artificiales. El Spleen de París*. México, Editorial Letras Vivas, [s.a.] (Los Poetas de la Banda Eriza), p. 201.

BAYER, Raymond, *Historia de la Estética*. [México] Fondo de Cultura Económica [1965] (Sección de Obras de Filosofía).

CALINESCU, Matei, "Introducción", "La idea de la Modernidad" y "La idea de la decadencia", en *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Traducción de María Teresa Beguiristain. [España] Tecnos [1991], pp. 15-21, 23-97, 149-219.

CAMPOS, Rubén M, *El bar. La vida literaria en México en 1900*. Prólogo de Serge I. Zaitzeff. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1996 (Al Siglo XIX Ida y Regreso).

_____, "El rey de copas", en *Cuentos completos 1895 –1915*. Compilación y presentación de Serge I. Zaitzeff. [México] CONACULTA [1998] (Lecturas Mexicanas), pp. 46–49.

CARBALLO, Emmanuel, "La novela mexicana en el siglo XIX", en *Ensayos selectos*. Selección y prólogo de Juan Domingo Argüelles. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 2004 (Poemas y ensayos).

_____, *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*. [México] Universidad de Guadalajara –Xalli [1991].

CLARK DE LARA Belem y Ana Laura Zavala Díaz, *La construcción del modernismo*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 2002 (Biblioteca del Estudiante Universitario 137).

COSÍO VILLEGAS, Daniel, "El tramo moderno", en Daniel Cosío Villegas *et al*, *Historia mínima de México*. El Colegio de México, Harla, 1974, pp. 117–132.

COUTO, Bernardo, *Cuentos completos*. Edición y prólogo de Ángel Muñoz Fernández. México, Factoría Ediciones, 2001 (La Serpiente Emplumada, 25).

DÍAZ DUFÓO, Carlos, "At home", en *Cuentos nerviosos. Padre Mercader*. Prólogo de Jorge Ruffinelli. [México] Universidad Veracruzana [s.a] (Rescate), pp. 43–44.

DÍAZ RUIZ, Ignacio, Introducción, selección y notas, *El cuento mexicano en el modernismo*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 2006 (Biblioteca del Estudiante Universitario 142).

Diccionario de los símbolos. Bajo la dirección de Jean CHEVALIER. Con la colaboración de Alain GHEERBRANDT. Barcelona, Editorial Herder, 1986.

EAGLETON, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*. México, Fondo de Cultura Económica, 2001 (Lengua y Estudios Literarios)

FERNÁNDEZ, Justino, "Las ideas estéticas del siglo XX sobre el arte del siglo XIX. Las nuevas direcciones", en *El hombre. Estética del arte moderno y contemporáneo*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1962.

GAMBOA, Federico, *Santa*. [México] Fontamara [2002]

GUTIÉRREZ Girardot, Rafael, *Modernismo. Supuestos históricos*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

HERNÁNDEZ LÓPEZ, Magaly, en *Cuerpo expuesto, materia corporal en la obra artística de Paula Santiago*. Tesis, México, Universidad Nacional Autónoma de México. 2009.

HUGO, Victor, "Prólogo a Cromwell", en *Manifiesto romántico*. Barcelona, Ediciones Península, 1971, pp. 17 –94.

ISER, Wolfgang, "El proceso de lectura", en *Estética de la recepción*. Rainer Warning, editor. [España, Visor, 1989] (La Balsa de Medusa 31), pp. 149–164.

KANT, Immanuel, "Sobre los diferentes objetos del sentimiento de lo sublime y de lo bello" y "Sobre las propiedades de lo sublime y de lo bello en el hombre en general", en *Lo bello y lo sublime. La paz perpetua*. [España] Espasa-Calpe [1957], pp. 11–16, 17–41.

_____, "Analítica de lo sublime", en *Crítica del juicio*. Traducción de José Rovira Armengoi. Edición cuidada por Angsar Klein. Buenos Aires, Losada [1961], pp. 85–102.

LANCEOLLOTTI, Marco, *De Poe a Kafka. Para una teoría del cuento*. [Argentina] EUDEBA [1965] (Textos).

LEDUC Alberto, *Cuentos*. México, Factoría, 2005, (La Serpiente Emplumada, 24).

LOVECRAFT, H. P., "Edgar Allan Poe", en *El horror en la literatura*. [Madrid] Alianza Editorial [2002] (El libro de Bolsillo. Biblioteca de Fantasía y Terror), pp. 50–58.

MANDUJANO JACOBO, Pilar, "La *Revista Moderna*: Consolidación del proyecto estético del modernismo hispanoamericano", en Rafael Olea Franco (edit.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2001, pp. 595 –602.

MARTÍN, Mario, "El cuento mexicano modernista: Fundación epistemológica y anticipación narratológica de la vanguardia", en Sara Poot Herrera (edit.), *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*. México, Dirección de Literatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, pp. 99–125.

MARTÍNEZ, José Luis, "México en busca de su expresión" y "Gutiérrez Nájera, ensayista y crítico", en *La expresión nacional*. México, Oasis, 1984 (Biblioteca de las Decisiones), pp. 11-66, 333-350.

MASTRANGELO, Carlos, "Hacia una teoría del cuento", en Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares (comps.), *Del cuento y sus alrededores. Para una teoría del cuento*. [Venezuela] Monte Avila Editores Latinoamericanos [1992], pp. 107-117.

MAUPASSANT, Guy de, "Una vendetta", en *La vendetta y otros cuentos de horror*.

Selección y traducción de Esther Benítez. [España] Alianza Editorial [2002]

(El Libro de Bolsillo. Biblioteca de Fantasía y Terror, 8164), pp. 52 –57.

MENTON, Seymour, *El cuento hispanoamericano. Antología crítico-histórica*.

[México] Fondo de Cultura Económica [2007] (Colección Popular, 51).

MUNGUÍA ZATARAIN, Martha Elena, "La oralidad en la memoria del género. El

proceso de conformación del cuento hispanoamericano", en *Elementos de poética histórica. El cuento hispanoamericano*. México, El Colegio de

México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2002, pp. 33–77.

(Serie Estudios de Lingüística y Literatura, 46).

NERVO, Amado, "Amnesia", en *El castillo de lo inconsciente. Antología de literatura*

fantástica. Selección, estudio preliminar y notas de José Ricardo Chaves,

[México] CONACULTA [1999] (Lectura Mexicanas), pp. 31–64.

O'GORMAN, Edmundo, *México: el trauma de su historia. Ducit amor patriae*.

[México] CONACULTA, [1997].

ONÍS, Federico de, "Sobre el concepto de Modernismo", en Cedomil Goic, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. Tomo II. Del Romanticismo al Modernismo*. Barcelona, Crítica [1991] (Páginas de Filología), pp. 67–74.

PICCATO, Pablo, "La construcción de una perspectiva científica: miradas porfirianas a la criminalidad", en *Historia Mexicana*, XLVII:1 (julio – septiembre), pp. 133–181.

POE, Edgar Allan, *Método poético y narrativo*. [España, Ellago, 2001] (Rescate).

_____, *Narraciones extraordinarias. El cuervo*. México, Editores Mexicanos Unidos, 1983. (Colección de Literatura Universal), pp. 5–33.

QUIRARTE, Vicente, "Cuerpo, fantasma y paraíso artificial", en Rafael Olea Franco (edit.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2001, pp. 19 –33.

QUINCEY, Thomas de, *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*. Presentación y traducción de Luis Loayza. Barcelona, Barral Editores, 1974.

RALL, Dietrich, "Introducción" a *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*.

Traducciones de Sara Franco y otros. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales, 1993 (Pensamiento Social), pp. 5–15.

RAYMOND, Marcel, "Introducción" a *De Baudelaire al Surrealismo*. Traducción de

Juan José Domechina. México, Fondo de Cultura Económica, 1983 (Lengua y Estudios Literarios), pp. 9–37.

Santa Biblia. Antiguo y nuevo testamento. Antigua versión de Casiodoro de Reina

(1569) Revisada por Cipriano de Valera (1602). Otras revisiones: 1862, 1909 y 1960. Guatemala, Sociedades Bíblicas Unidas, 1999.

SHAKESPEARE, William, *Otelo*. Traducción de Marcelino Menéndez y Pelayo.

Prólogo y presentación de Francisc Ll. Cardona, Barcelona, Edicomunicación, 1999.

TABLADA, José Juan, "Misa Negra", en José Emilio Pacheco, *Antología del*

modernismo, tomos I y II. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1999 (Biblioteca del Estudiante Universitario 90–91), t. 2., p. 37.

VILLAUERRUTIA, Xavier, "El Romanticismo y el sueño", en Gerard de Nerval, *Aurelia*. [México], Ediciones Coyoacán, 1994, pp. 7-22.

VIVEROS ANAYA, Luz América, *En Turania (1902). Retratos literarios para una galería del Modernismo Mexicano, de Ciro B. Ceballos*. Tesis, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

ZAMBRANO, María, "De los dioses griegos", en *El hombre y lo divino*, México, Fondo de Cultura Económica, [2001] (Breviarios, 103), pp. 44-65.

ZAVALA DÍAZ, Ana Laura, "*Lo bello es siempre extraño*": *Hacia una revisión del cuento modernista de tendencia decadente (1893-1903)*, Tesis, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

ZEA, Leopoldo, "El positivismo en Hispanoamérica", en Cedomil Goic, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. Tomo II. Del Romanticismo al Modernismo*. Barcelona, Crítica [1991] (Páginas de Filología), pp. 86-92.

“EL CASO DE PEDRO”

A José Ferrel¹

Hojeando un libro de Lombroso en la biblioteca de San Agustín, encontré esta epístola que sin duda fue olvidada por un lector distraído.

Mi querido Fabricio:

Después de nuestra larguísima separación y sin haber tenido en toda ella comunicación alguna, es muy posible que te sorprenda un poco recibir estas líneas que acosado por los más horrorosos remordimientos, he depositado en la estafeta.

Muy pronto harán quince años que al terminar los estudios preparatorios en el colegio de San Ildefonso, la diferencia de nuestras fortunas, hizo inevitable una separación que estoy casi seguro tú has lamentado tanto como yo.

El acaso, arrojó por opuestos rumbos nuestras vidas que amablemente unidas caminaban, y después de un prolongado paréntesis, cuando ya las telarañas del olvido principiaban a inhumar nuestra amistad, la prensa periódica,

¹ En la edición crítica que hace América Viveros a *Panorama mexicano 1890 –1910. (Memorias)* hay una nota acerca de este personaje: “José Ferrel y Félix (1865 –1954), colaboró en *El correo de la tarde* (Mazatlán); fundó el periódico antiporfirista *El Demócrata* (1893) en la ciudad de México. Colaboró en *El Universal* (1892). Autor de *Los de la mutua de elogios* (1892) y *Reproducciones* (1895). Ceballos le dedica una semblanza en su libro *En Turania* (1902) donde lo llama “hombre de hierro”. En *Viajes paralelos*, Aline Petterson reproduce algunas cartas de su abuelo José Ferrel con Amado Nervo cuando áquel se encontraba en la cárcel de Belén”. (Nota 37, página 49)

entre un aluvión de palabras laudatorias, me informó que habías obtenido el título de abogado.

Desde entonces, seguí paso a paso todas las etapas de tu gloriosa carrera, adivinando tus desalientos y sintiéndome orgulloso con tus triunfos.

Hoy, ya eres un notable jurisperito, has llegado a la magistratura, sin adular a los ministros, por la vía legal, por la ruta más difícil, esa en la que sólo pueden avanzar los que poseen energías y talentos no vulgares.

La riqueza, la frívola, arrojó a tus pies sus lingotes de oro y vives dichoso en la compañía de una interesante mujer, viendo florecer tu sangre en los hijos a quien amas con tan singular ternura.

¡Eres feliz!

¡Amor, opulencias, triunfos, felicidad... lo tienes todo!

¡Ojalá y yo pudiese decir otro tanto en lo que concierne a mi persona!

La suerte, o como nombrar quieras, a esa fuerza omnipotente que hace a las criaturas afortunadas o infelices, ha sido conmigo muy malvada: según sabes, mi padre era un rico agricultor, y su cónyuge, una dama linajuda, arruinada por la revolución. Yo fui la consecuencia de un devaneo juvenil, el intruso, el bastardo, el espurio a quien la madre postiza aborreció siempre por suponerlo un obstáculo para hacer efectivos los derechos de su vástago al capital del marido.

Soy caviloso, e imagino, arrancando mi suposición de muchas observaciones astutas que, la mujer que me asiló en su materno claustro, no era muy virtuosa, también estoy persuadido de que mi engendrador me despreció siempre, porque

sospechaba con buenas o malas razones, que yo no era hijo suyo, sino de cierto oficial imperialista a quien mató en desafío por rivalidades amorosas y políticas intrigas.

Mi hermano era tres años menor que yo.

Desde pequeño, fue acostumbrado por sus progenitores a mirarme con ese provocativo desdén que es tan de las gentes tontas con aquellos a quienes suponen sus inferiores, por la cuna, por la inteligencia, o por el dinero. En la niñez, entretenían mis ocios los juguetes que él despreciaba por inservibles, fui algo peor que su sirviente, me golpeaba en horas de murria, imponíame la obligación de divertirlo como si fuese un payaso de circo, y si por mi desgracia llegaba a fastidiarle mi presencia, repetía al aplicarme un puntapié en el tafanario:

–¡Lárgate... esta no es tu casa!

¡Aquellas palabras!

¡Sonaban estridentes y crueles en las pláticas de familia, en la alcoba, cuando mi padre disputaba, en la boca de los marmitones de cocina... por doquiera.

Taladraban mis oídos al tono de todas las voces, eran como diabólico ritornelo de no sé qué injuriosa sinfonía ensayada a la gama de sus notas más procaces.

Muerto mi padre, como de esperarse era, otorgó testamento a favor de Renato, haciéndome, por medio de esa disposición, la víctima inocente de un inicuo despojo. Sucedió entonces, que acabado de ocurrir el trágico suceso,

hallándose fresca todavía la sepultura del difunto, fui expulsado de la casa paterna, y sólo debido a la piedad de un filántropo, disfruté de la pensión que (para fomento de los estudios que por esas fechas inicié) me asignó el gobierno de la República. Después de sufrir con paciencia todas las contrariedades que van aparejadas siempre a una carrera emprendida en tales circunstancias, concluí mis asignaturas en la escuela de medicina, y tan deseoso de tranquilidad como hastiado de la vida ciudadana, vine a radicarme a esta aldehuela. Mis ambiciones exigían muy poco: un modesto hogar, la compañía de los libros, y paz, tranquilidad, apartamiento. Soy un tanto salvaje y por eso las cortesánías sociales y los metropolitanos clamores me han sido siempre insoportables. Ya aclimatado aquí, tuve noticia de que en una magnífica posesión de las cercanías, acostumbraban pasar los veranos, Renato, y la que lleva tocas de viuda por el que causante de mi vida fue. Al principio, la vecindad de mis amigos (cuatro millas) me alarmó grandemente; pero después de reflexionar con madurez, comprendí que ningún empeño podrían tener en dañarme, porque todos los planes que en mi perjuicio urdieron, estaban realizados ya en completo acuerdo con sus propósitos. Yo vegetaba dichoso en mi retiro. Soy el único cirujano del lugar, y los burdos habitantes me estiman tanto como al párroco, porque curo a sus enfermos sin explotarles inicualemente como hacía mi antecesor, y también, porque sin alardear de una hipócrita filantropía, protejo a los desvalidos hasta donde mis posibles consentirlo pueden.

Presintiendo que la tristeza y los fastidios, que por lo común se adhieren a las almas solitarias, podrían fácilmente apoderarse de mi espíritu, resolví, no obstante las desconfianzas que me asaltaban, buscar esposa y matrimoniarme incontinenti. Mi enlace se verificó hace aproximadamente un año. La mujer que elegí por compañera es de origen humildísimo y de una rara hermosura. Me enamoré de ella con esa ardentía de los corazones sensitivos, para los que una afección tierna, de cualquier linaje que ella sea, es como una imprescindible necesidad del organismo. La elevé hacia mí, perfeccioné sus cualidades buenas y corregí sus defectos; de la zafia lugareña supe hacer una dama de aceptable cultura, la cuidé con tierna solicitud, y cuando más orgulloso me sentía de mi obra en la época en que esperaba su gratitud como un premio a tan ímprobos afanes, todas mis esperanzas se derrumbaron ante una liviandad trivial, necia y sin poesía, como la de todas las mujeres que se pierden por un capricho de la carne...

Si, querido Fabricio, ella me ha engañado con el hombre a quien más implacablemente aborrecí, olvidando la deuda conmigo contraída, arrojando el sarcasmo y la burla sobre mi frente, no maculada aún por vergüenzas o miserias.

Pero... no obstante su perversión, a pesar de su delito y de todo, aunque me creas cobarde, yo la amo hoy como el día en que por primera vez la poseí, y la respeto, y no me impele hacia ella ningún ensañamiento vil.

Me explicaré sin precipitar sucesos que sólo harían incoherente lo que relatando estoy.

Una noche, dormitaba yo intranquilo a causa de un ligero insomnio, y en su período más inquieto, fue interrumpido mi letargo por varios golpes que con extraña brutalidad daba un hombre a la puerta de mi casa, a la vez que gritaba:

–¡Pronto... el médico!

Salí. Afuera esperaba un joven labrador y casi a fuerza me obligó a cabalgar sobre una acémila.

–¿Qué ocurre?...

–¡El niño Renato se muere!

Yo temblé. Creyérase que mis venas se convertían en alambres encandescidos al rojo blanco, de tal modo torturaban mi cuerpo, de tal modo se arrollaban en espirales atormentando mis vísceras más nobles...

–¿Qué dices, muchacho?

–Se está muriendo.

Y sin añadir una sílaba más, espoleó a su bestia obligándome a imitarle.

Emprendimos la carrera. Era una noche admirable. El dombo celeste parecía agujereado por los astros. En los derruidos bardales de los huertos, chorreaban guías enfloradas de mosquetas, bugambilias y campánulas, el aire, fresco e impregnado en la esencia penetrante de los pomares en flor, azotaba mi rostro calenturiento, y tras los montes, que como ámpulas accidentaban el terreno, ladraban los perros campiranos, confundiendo sus voces de harpía con el bronco bramido de los árboles que cabeceaban lentamente...

En menos de cincuenta minutos llegamos frente a una mansión campestre, de aspecto señorial, y momentos después, estaba yo a la cabecera de mi hermano a quien un ataque de apoplejía amenazaba exterminar. Aunque el deseo de venganza me aconsejaba dejarle morir, cumplí con mi deber y apurando todos los recursos de la ciencia logré triunfar con prontitud del accidente.

Cuando me despedía, doña Arabela, al poner en mis manos unos billetes de banco, exclamó emocionada:

–Señor, gracias, muchas gracias.

Hice un saludo y me escapé sin aceptar su dinero.

Transcurrida una semana después de ocurrido el lance, un día canicular, regresaba a mi domicilio fatigado por la temperatura o el trabajo, y a mi llegada, el criado que acudió al portón, señalando los vitrales de la sala de consultas, díjome:

–Está un caballero.

Sin apresurarme, imaginando que el visitador sería algún paciente posma, entré al saloncillo, y mi sorpresa fue indescriptible al ver allí a Renato que se arrojaba a mis brazos pidiendo perdón.

–¡Te debo la vida!

Ante la explosión de aquel arrepentimiento olvidé los insultos pasados correspondiendo con franqueza a las demostraciones afectuosas de que era objeto.

Ya efectuada nuestra reconciliación, con grave solemnidad y agradablemente complacido, presenté al huésped con Teodora.

–Mi mujer.

–Mi hermano.

–Servidora...

Fue todo. Luego, estando solos ya, Renato hizo calurosos elogios de mi compañera, felicitándome por la elección. Desde ese día sus visitas fueron más frecuentes e íntimas de lo que las conveniencias debieran permitir: se insinuaba con Teodora poniendo en juego las mil artimañas del hombre corrido; supo deslumbrarla sin trabajo, y logró seducirla por completo, usando de todos los refinamientos y argucias a que sus licenciosas costumbres lo habituaron desde muy temprano. Era cínico. Gastaba con la víctima epigramas y confidencias atrevidas, violentaba su imaginación obsequiándole libros malos, y flores, y perfumes, y bombones... y diamantes!

Ella inconsciente y halagada en su vanidad femenina, cedía a las peligrosas solicitudes y acogía jubilosa los homenajes, permitiendo ser cortejada porque no reflexionaba en su atolondramiento, que obrando así, vulneraba sus deberes a la vez que me apocaba indignamente a mi.

Al llegar el momento en que yo alcancé a comprender la responsabilidad que el honor civil imputaba a mi tolerancia, el mal había cundido hasta lo irremediable... Ya estaba perdido burlado... avergonzado... deshonorado...!

Las lepras son así. Cuando los cauterios no las queman a su primera manifestación, crecen, se multiplican y lo invaden todo.

¡La rosa purpúrea del adulterio, abría en mi hogar su cáliz, como un incensario cargado con mirras venenosas!

Tuve sospechas, que muy pronto fueron convertidas en pruebas inconcusas, y muchas certidumbres, muchas, más de las que me hacían falta para ser celoso.

Como los maridos melodramáticos me han chocado siempre, por brutales y ridículos, procuré no parecerme en nada a ellos.

Otello, en nuestras sociedades degeneradas, es un grotesco anacronismo.

Los hábitos de la vida moderna, complicada y vertiginosa, nos han hecho escépticos, y a todo trance alardeamos de un convencional pesimismo.

Cristalizamos todas nuestras sensaciones.

Espiamos los estremecimientos interiores creando en torno nuestro un medio artificial que nos mata y nos enerva.

Yo pensaba: Si Renato me hurtó la alegría cuando niño, si me hurtó la fortuna siendo joven, si me hurtó la tranquilidad y el amor en la edad viril, si fue el obstáculo que obstruccionó los oficios que el sino me marcó en la terrestre brega, si fue la nube que obscureció las estrellas que me guiaban, si fue el soplo que apagó las lámparas de mis sagrarios... debía perecer!

Exterminándolo, hacía valer un fuero natural y agosto.

Aunque atrevida, la empresa no era impracticable para mí.

Acaricé muchos días aquel pensamiento, que como gusano de sepultura rodaba por los vórtices de mi mente.

Desoí los anatemas de mi conciencia sublevada.

Apliqué todas las rebeliones de la moral escrupulosa, y con una arteria de matoide, esperé la ocasión propicia para consumir mi delito.

No aguardé mucho tiempo.

Una noche tempestuosa, Renato, pretextando que a causa de los torrenciales aguaceros que caían le era imposible marcharse por estar los caminos intransitables, decidió aceptar albergue en mi hogar hasta que despuntara el alba nueva.

Su proposición me produjo un desfallecimiento.

No tenía remedio: la casualidad se ponía de mi parte, me retaba, vencía todas las dificultades para imponerme la horrenda disyuntiva: bueno o malo, virtuoso o perverso, oprimido o vengador!

Fui a mi laboratorio, y allí, entre cuchillos quirúrgicos, libros patológicos y redomillas de farmacia, pensé en la manera de matarlo, sin que resultasen huellas que pudieran después delatarme.

Contemplé mis bisturíes.

Maquinalmente probé sus filos en la punta de mis dedos, y asegurado de su temple, volví a colocarlos en el estuche de terciopelo.

No me convenía herir con arma blanca.

La sangre mancha.

Acusa

Abrí el botiquín. Los frascos, a medio llenar, dormían militarmente alineados en sus cojines acolchados, exhibiendo los líquidos como un muestrario de colores.

¡Siniestra policromía!

Las letras alemanas, impresas sobre los membretes recortados a manera de heráldicos blasones, se contorsionaban frente a mi vista, anublada por el miedo, y mis manos se paseaban, lo mismo que tarántulas, sobre los cilindros de cristal... sin atreverse a elegir alguno!

¡Qué momento aquel!

Yo cavilaba:

—¿Si no tengo inclinaciones ni temperamento criminal, por qué me afano en cometer una acción tan punible?... Comúnmente las mujeres delinquen por estupidez y los hombres por malignidad: si pues, esas debilidades son por igual manera adherentes a los sexos, la delincuencia, considerada como una resultante de lo anormal, es irresponsable y por ende acreedora a la disculpa: no seré cruel, no seré vengativo, olvidaré mi afrenta, tendré mucha, una infinita misericordia para la extraviada, y luego, seremos felices... ¿si no tolerásemos de buena voluntad todas las faltas ajenas, podríamos tener derecho a perdonarnos las propias?... Ser bueno es beatitud o heroísmo; pero ser malo es imbecilidad: la perversión es absurda porque brota en la confluencia de las corrientes viciosas...

Interrumpió mis pensamientos un rumor comparable al que produciría un velo que se rasga: rechinó la puerta denunciando una lucha sigilosa, luego, en lo más denso de la sombra, estalló un beso apasionado: entonces, sin vacilar, extraje un minúsculo frasco, y al amarillento fulgor de la lámpara veladora leí el rótulo: acónito.

Me convenía esa droga.

Procuré oír de nuevo rumor de palabras o frote de bocas.

Nada; un silencio exasperante, una calma interrumpida sólo por algún ratoncillo que trasegaba en los cajones de viejo pupitre...

Mi impaciencia crecía por minutos. Necesitaba confirmar mis sospechas hasta lo abrumador; deseaba, si, lo deseaba, que una vez más el escarabajo de la concupiscencia prendiera sus ásperas antenas en aquellos labios emponzoñados por la traición.

Me presenté en el comedor oprimiendo el frasco con la diestra: ellos parloteaban como pájaros, hablaban del último suceso escandaloso con indignación propia de personas honradas: se trataba de un matrimonio desavenido: un caso simple: el marido, miembro de un casino elegante, encontraba a su mujer fornicando con su mejor amigo: palabras insultantes, tarjetas que se cambian, un reto en la alcoba profanada, y dos infelices, que no teniendo honra, pretendían batirse por ella.

Reí a carcajadas.

Los burladores, en su erótico arrobo, eran incapaces de comprender mi estado de alma.

¿Qué era yo para Renato?

Un ser inferior, modesto, trabajador, humilde... un tacaño que caía en el lirismo de ser honrado.

¿Qué era yo para Teodora?

Un marido bueno, un pobre hombre que siempre procuró satisfacer sus frivolidades, un señor de levita negra y sombrero de seda, que en las veladas devoraba libros, y de día galopaba con su estuche de cirujano bajo el brazo, introduciéndose en las casas donde se llora, sonriendo siempre, o bien, caminando meditabundo al lado de un cleriguillo de mirada aviesa...

Obré con ligereza y sin temores: fue muy fácil.

Una argentina carcajada de Teodora celebrando cualquier impúdico madrigal de mi hermano... un vaso de oporto llenado por mi...

Cuatro horas más tarde, mi enemigo, lívido y convulso, quejándose de agudos dolores, una fiebre violentísima, y luego, nuestra señora la muerte, esa madona de los desamparados, proyectando la sombra de sus alas sobre el lecho de mi oprobio: el epílogo de una vida feneciendo en la frontera de la luz: Renato, metamorfoseado de improviso en una porción de materia pronta a la fermentación de lo que hiede... muerto... muerto... muerto... y nosotros... los culpables... vivos... para torturar nuestras existencias con el peso de su cadáver...!

¡Oh, si!

Para torturar nuestras existencias con el peso de su cadáver... vivos... vivos... vivos...!

Ya al trote de la pluma lo he referido todo, ya he saciado mi alma pervertida, en la tuya impecable, para desahogar mis preocupaciones; ya ningún peligro me espanta ni me agobia alguna duda, porque tu consejo sabio y sincero va a llegar muy pronto.

¿Debo presentarme a los tribunales?

¿Confesar?

Lo que tú resueles, será.

PEDRO.

Como arriba dije, la transcrita carta fue hallada por mí entre las páginas del famoso autor cuyo nombre mencioné, y sin garantizar su autenticidad, sino por considerarla un papel curioso, la publico, para entretenimiento del desocupado en cuyas manos caiga.