



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO**

---

---

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS**

**LA ALEGORÍA EN LOS PIERROTS DE BERNARDO COUTO  
CASTILLO.**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

P R E S E N T A

**ELVIA SARAHÍ ROSAS FLORES**



ASESORA MTRA. BLANCA ESTELA TREVIÑO GARCÍA.

CIUDAD UNIVERSITARIA JUNIO DE 2010.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

“Uno de los más inmemorables días para mí  
es ese en el que conocí a Pierrot.”

Bernardo Couto Castillo

Este trabajo lo dedico a la dulce memoria de mi madre y al entrañable recuerdo de mi abuelo. A ambos les brindo este esfuerzo con eterno cariño y profundo amor. Una mención especial merece el nuevo integrante de mi familia, a quien ofrezco con amor este y todos mis desvelos.

Agradezco por su apoyo a la Maestra Blanca Estela Treviño García por ser mi guía en esta aleccionadora travesía; al Proyecto PAPIIT (IN402308-3) “La formación de la literatura nacional (1805-1850)”; al Dr. Jorge Ruedas de la Serna por la generosidad y hospitalidad con la que me acogió en su proyecto; al Dr. Bulmaro Reyes Coria por el ánimo y la instrucción constante, gracias Magister; a la Dra. Aurora Díez-Canedo Flores, a la Maestra Ana Laura Zavala Díaz y a la Dra. Mónica Quijano por la paciente y enriquecedora lectura de este trabajo.

También agradezco a mis hermanos Gabriel, Darío, Mauricio y Blanca por el respaldo que me brindan, a mis sobrinos por ser fuente de mi inspiración. A la familia Cárdenas Ramírez por el aliento otorgado, en especial a Francisco, compañero de vida, y buen amigo; a Oscar Luna por su sincera amistad; de igual manera mi reconocimiento a mis amigos y compañeros de bohemia.

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	.....	1
<b>CAPÍTULO I</b>		
BERNARDO COUTO CASTILLO: UN PÁLIDO TRIPULANTE EN EL SINIESTRO BUQUE FANTASMA DEL TEDIO		
EL <i>GOSSE</i>	.....	2
RETRATOS	.....	5
PRODUCCIÓN CUENTÍSTICA	.....	7
Y LA <i>REVISTA MODERNA FUE.</i>	.....	8
<b>CAPÍTULO II</b>		
EL CUENTO MEXICANO MODERNISTA Y SUS VERTIENTES		
INFLUENCIA Y DIFUSIÓN DEL CUENTO MODERNISTA	.....	12
EL CUENTO MODERNISTA MEXICANO	.....	15
EL CUENTO MODERNISTA MEXICANO Y SUS VERTIENTES	.....	17
SOBRE LA INFLUENCIA DE LA LITERATURA DECADENTISTA EN MÉXICO	.....	19
EL CUENTO DECADENTISTA EN MÉXICO	.....	23
TEMÁTICAS Y TÓPICOS DEL CUENTO DECADENTISTA	.....	24
<b>CAPÍTULO III</b>		
DE PEDROLINO DE LA <i>COMMEDIA DELL' ARTE</i> AL PIERROT DE BERNARDO COUTO CASTILLO		
LA <i>COMMEDIA DELL' ARTE</i>	.....	32
LOS PERSONAJES DE LA <i>COMMEDIA DELL' ARTE</i>	.....	34

LOS <i>PIERROTS</i> DE LOS		
ESCRITORES SIMBOLISTAS	.....	37
EL <i>PIERROT</i> DE BERNARDO		
COUTO CASTILLO	.....	39
LA PUBLICACIÓN DE LOS <i>PIERROTS</i>	.....	42
ESTRUCTURA NARRATIVA DE LOS		
<i>PIERROTS</i>	.....	44
PERSPECTIVAS NARRATIVAS DE		
LOS CUENTOS DE LOS		
" <i>PIERROTS</i> "	.....	45

#### **CAPÍTULO IV**

#### LA ALEGORÍA EN LOS "*PIERROTS*" DE BERNARDO COUTO CASTILLO

NOCIONES DE ALEGORÍA	.....	58
LA ALEGORÍA EN LA LITERATURA	.....	60
<i>PIERROT</i> ALEGÓRICO	.....	62
" <i>PIERROT</i> ENAMORADO DE LA		
GLORIA. CUENTO EN CUATRO		
ESCENAS"	.....	64
" <i>PIERROT</i> Y SUS GATOS"	.....	67
"LAS NUPCIAS DE <i>PIERROT</i> "	.....	71
"EL GESTO DE <i>PIERROT</i> "	.....	75
"CAPRICHOS DE <i>PIERROT</i> "	.....	78
" <i>PIERROT</i> SEPULTURERO"	.....	81
<b>CONCLUSIONES</b>	.....	84
<b>APÉNDICE</b>	.....	89
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	.....	116

## Introducción

En la literatura mexicana de finales del siglo XIX llama la atención la gran cantidad de literatos que han caído en el olvido y por ello sus nombres no se registran en la historia de las letras mexicanas. Todos ellos son imprescindibles para el estudio de la literatura nacional por el ánimo que caracterizó el fin de siglo en el mundo occidental; este espíritu se aprecia en el estilo de la obra y en el *modus vivendi* del escritor.

Rubén M. Campos expresa, en voz de un personaje de *El Bar*, el esfuerzo y arduo trabajo de los poetas y prosistas de esa época para consagrarse en el ámbito literario:

La vida literaria en México es un calvario que vamos ascendiendo todos los que queremos ser escritores y conquistar un nombre literario o vivir de un ganapán... el poeta, el novelista, el cronista de arte tuvieron que contentarse con la gloria de que su nombre apareciera calzando sus versos, sus cuentos, sus crónicas, dándose por bien pagados con el placer juvenil que produce el leer su propio nombre entre nombres ya consagrados por la fama.<sup>1</sup>

Como renuencia al injusto olvido, cuando no al infame descrédito, que los escritores mexicanos de esta época padecen, surge esta investigación, pero, principalmente nace de la profunda inquietud de restituir el valor particular de uno de ellos, Bernardo Couto Castillo a partir del análisis de la alegoría en seis de sus cuentos, cuyo personaje principal es Pierrot, un personaje de la tradición teatral de la *comedia del arte* italiana. Los cuentos que estudio forman la serie de los Pierrots, dichos relatos se publicaron en dos suplementos literarios y en la *Revista Moderna*. Un aspecto peculiar es que a través del desarrollo de esta serie se observa el proceso de evolución y madurez de la narrativa del autor. Por otra parte, la alegoría en los Pierrot la encuentro dentro su entorno narrativo, donde se manifiesta el espacio interior del artista, sus temores y sus ideales, mediante un lenguaje figurativo que en un nivel de interpretación más profundo, simbolizan aspectos del sistema conceptual del artista.

El trabajo que desarrollaré consta de cuatro capítulos, en el primero de ellos, como punto de partida, expongo un breve contexto histórico y literario de Bernardo Couto Castillo, así como una semblanza de éste. Este capítulo se divide en un apartado adicional que trata la obra cuentística del autor de manera cronológica. También incluí un apartado que habla acerca de la *Revista Moderna*, pues nuestro escritor fue su fundador a los

---

<sup>1</sup>Rubén M. Campos, *El Bar. La vida literaria de México en 1900*, p. 35.

diecinueve años, lo cual nos habla de un talento precoz. De tal modo que la aportación de Couto a las letras mexicanas es notable tanto por su obra, como por ser colaborador de la *Revista Moderna*, el máximo órgano representativo del modernismo mexicano.

En el segundo capítulo “El cuento modernista y sus vertientes”, hablaré de la influencia y difusión del cuento, también incluiré un apartado dedicado al cuento modernista mexicano de tendencia decadente, sus temáticas y tópicos. Este capítulo es adecuado, pues en él observaremos las tendencias literarias en boga en el México de finales del siglo XIX. La información de este apartado es pertinente para la tesis a razón de que los cuentos de a estudiar exhiben una influencia netamente decadentista de origen francés.

En el tercer capítulo expongo la evolución de Pierrot desde la *Comedia del arte* hasta el de Couto y propongo un primer acercamiento a la estructura narrativa de los seis cuentos.

En el cuarto capítulo incluyo un breve estudio sobre la alegoría a través de la historia literaria; expongo una propuesta de interpretación sobre el Pierrot alegórico y finalmente hago un análisis con los elementos anteriormente expuestos como base. Detectaremos las alegorías de los Pierrots, para de esta manera percibir la sensibilidad y el talento literario de un escritor sublime: Bernardo Couto Castillo.

Finalmente, presento las conclusiones de esta investigación e integro un pequeño anexo donde se incluyen los cuentos de la serie de los Pierrots, así como un par de retratos del autor para tener un acercamiento profundo y humano con él.

## CAPÍTULO I

### BERNARDO COUTO CASTILLO: UN PÁLIDO TRIPULANTE EN EL SINIESTRO BUQUE FANTASMA DEL TEDIO

“El arte empieza donde termina la vida”  
Péladan.



Durante la época histórica del Porfiriato en México y bajo la influencia literaria del modernismo en las letras nacionales vivió Bernardo Couto Castillo, fundador y colaborador de la *Revista Moderna*. También se le considera como representante ineludible de la corriente decadentista del modernismo de nuestras letras.

La peculiaridad de Bernardo Couto Castillo radica en la originalidad y sensibilidad de su producción literaria, la cual es vasta a pesar de su extremada juventud. Vivió con excesos con el propósito de acumular experiencias, pasiones, sensaciones, en concreto para hacer de su vida una obra de arte. La hipersensibilidad y el hedonismo, característicos de los escritores decadentes, los condujeron al consumo de drogas y al deleite de los sentidos.

Sobre la vida de Couto poco es lo que se sabe, sin embargo llama la atención que Bernardo Couto Castillo fue un personaje muy conocido en el ambiente literario de la época, tenemos certeza de ello gracias a los testimonios que encontramos en textos que forman parte de las memorias de sus camaradas, quienes lo recuerdan con mucho afecto y admiración, pero sobre todo reconocen su talento y calidad literaria. A su vez contamos con dos retratos, con su producción literaria y con la *Revista Moderna* que a continuación comentaré.



## EL GOSSE<sup>1</sup>

Coutito, o el *gosse* como fraternamente le nombraron sus cofrades de bohemia, nació en el año de 1880 en el seno de una familia aristócrata.<sup>2</sup>

Rubén M. Campos, compañero entrañable de Couto y colaborador de la *Revista Moderna*, relata en *El bar* un capítulo sobre su vida: “Coutito... como le decíamos cariñosamente por su extremada juventud”, fue “heredero de un nombre ilustre en los anales de la cultura mexicana, pues su abuelo<sup>3</sup> había sido fundador de la escuela de Bellas Artes”.<sup>4</sup> Coincido con el autor de *El bar*, ya que Bernardo Couto Castillo probablemente adquiere su vocación artística gracias a Don José Bernardo Couto Pérez, y tal vez el primer acercamiento de Couto con la literatura se realizó en la biblioteca de su antecesor.

Acerca de la formación académica del *gosse*, Rubén M. Campos, nos revela que estudió en el Colegio de Francia y que desertó de dicha institución a los quince años para realizar el sueño de todo joven artista de la época: “¡Ir a vivir en París, en *Montmartre*, con la *montmartroise* Mimí Pinsón!”. Respecto a este viaje Alberto Leduc recibió una carta de Bernardo Couto la cual nos muestra las actividades que realizó éste en aquel país:

Estoy engolfado en clásicos franceses aunque no por eso abandono a mis modernos [...] Estudio por ahora un libro hermoso, *Historia de la literatura* por Douminic [...] estudio Molière, Corneille, Racine, Boileau y Rochefoucauld [...] Otro asunto en que procuro ponerme fuerte (indulgencia por la frase) es en crítica y el Bourget de la *Psicología contemporánea* es el Bourget que prefiero; Lemaitre me seduce así mismo, pero poco, como Paul de St. Víctor [...] En el teatro moderno el que verdaderamente vale y quien pasará a las reputaciones inmortales es Alejandro Dumas hijo; es el verdadero Hércules del teatro francés, pues Sardou a quien

---

<sup>1</sup> La palabra del francés *Gosse* en español significa chiquillo.

<sup>2</sup> Ángel Muñoz Fernández proporciona la información que sus padres fueron Bernardo Couto Couto y Adelaida del Castillo y Ocampo. Véase: “Bernardo Couto Castillo”, en *La República de las letras, Asomos a la cultura escrita en México Decimonónico*, pp. 595-609.

<sup>3</sup> José Bernardo Couto Pérez fue un destacado político, miembro de la Academia de la Lengua y autor de *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, según información proporcionada por Ángel Muñoz Fernández en el artículo citado.

<sup>4</sup> R. M. Campos, *op. cit.*, p. 201.

tanto bombo se le hace no vale casi nada [...] Coope ha tenido últimamente un ruidoso éxito con su *Severo Torelli* que es precioso.<sup>5</sup>

Estos fragmentos nos detallan los intereses de un adolescente sediento de conocimientos y que busca estar en contacto con las grandes figuras literarias francesas como Edmundo de Goncourt, quien conoció en Francia, pues era una tradición “visitar su casa de artista”. Ciro B Ceballos se encarga de confirmar esta premisa:

El mozalbete había visitado a Edmundo de Goncourt, conocía su desván [...] a través de su monóculo de cristal de roca había curioseado por las mesillas del café de Francisco I [...] había sentido el temor blanco de la belleza apasionante junto a la Venus del Milo y el rubio espasmo de la plástica ante los relieves de Juan Goujon. Recitaba con picaresca entonación los versos metálicos de Richepín y las estrofas malignas del padre Villón. [...] Era un pequeño prostituido [...] Un vástago adoptivo de Alfonso de Sade hartado aun por los calostros de alguna rabelesiana nodriza.<sup>6</sup>

Este testimonio nos habla tanto de las figuras artísticas con las cuales se relacionó, como de las influencias que alimentaron el estilo de su obra. Al regresar a México reanudó la relación con el grupo de escritores modernistas que, sorprendidos por la precocidad de aquel mozalbete, colmado de conocimientos y vicios, lo recibieron con afecto y compartieron con él vivencias literarias, en el ámbito de bares y prostíbulos, inmersos en el ambiente bohemio del México finisecular, sus pasos itinerantes desplazábanse entre las redacciones de los periódicos, las reuniones en casa de Jesús Valenzuela o bien pasando el rato con los cantantes de zarzuela, cómicos y toreros, todos reunidos en el bar.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Bernardo Couto Castillo, “Carta de un malogrado”, en *El Universal*. 26 de agosto de 1901.

<sup>6</sup> Ciro B. Ceballos, *Panorama mexicano (1890-1910)*, p. 161.

<sup>7</sup> En occidente, durante el siglo XIX, se cimentaron las bases de un nuevo orden, bajo el cual se sustentaron las bases de la cultura materialista. En consecuencia, el sistema de mecenazgo artístico, vigente hasta este siglo caducó, y surge la bohemia artística, producida por el desempleo de los “intelectuales” y los artistas. Éstos se reunían en cafés, bares o salones, porque allí encontraban lo que les negaba la sociedad: reconocimiento, público, contactos y seguidores. Dichos sitios ofrecían un acercamiento fraterno entre los protagonistas de la bohemia, porque compartían un ideal estético y artístico en común. Cf. Iván A. Schulman. *El proyecto inconcluso: la vigencia del modernismo*. p. 10.

En una noche de bohemia Amado Nervo, Ciro B. Ceballos, Antenor Lescano y Bernardo Couto buscaban experimentar sensaciones fuertes, y siendo Lescano practicante de medicina era el encargado del anfiteatro del Hospital Juárez, donde aconteció que

Antenor Lescano [...] dirigiéndose hacia un cadáver, lo descubrió arrojando la sucia cobertura al suelo [...] Bernardo Couto Castillo, con indescriptible nerviosidad, [...] decía: - ¡Parece estarse riendo! ¡Nos está mirando...! Sí se ríe. Sí nos mira. ¡Me está mirando a mí! ¡Sí, a mí! [...] Bernardo Couto Castillo permanecía de pie frente al muerto. -No hay duda, me está mirando. Antenor Lescano nos dijo en voz baja: -Vamos a dejarlo encerrado un momento. Salimos guardando sigilo [...] Al penetrar de nuevo en el anfiteatro, encontramos a Bernardo Couto Castillo en su misma actitud frente al soldado muerto. En su ensimismamiento no se había dado cuenta de nuestra ausencia ni de nuestra presencia.<sup>8</sup>

Ceballos asegura que a partir de esta experiencia Couto no dejaría de pensar recurrentemente en la muerte: “Bernardo Couto Castillo acaso tenía desde entonces, el presentimiento de su temprana muerte. En sus escritos, en sus conversaciones, en los momentos de sus mayores alegrías, siempre con verdadera obsesión, pensaba temeroso en el morir.”<sup>9</sup>

Couto fue la segunda víctima del bar, su deceso fue lamentable, pero era inminente debido al abuso consecuente de su cuerpo que deterioró progresivamente su salud. Un cuadro lamentable que nos describe el estado físico de Couto antes de su muerte es el que narra Rubén M. Campos en *El bar*, el cual nos dice el ritmo de vida que llevaba el desventurado artista:

Al mediodía [...] levantábase penosamente, tembloroso y febril, con el sabor abominable de la crudez en la boca y las encías agrietadas [...] el entorpecimiento de sus músculos doloridos, de su cefalalgia aguada, de su amnesia que le hacía olvidar todo ¡a los veinte años!, de la náusea que le hacía sentir asco y horror por todo. [...] Cuando lo veíamos asomar a la puerta como un espectro envenenado de alcohol, Valenzuela pedía [...] una copa de coñac y una botella de *gingerale*, [...] y

---

<sup>8</sup>Ciro B. Ceballos, *op. cit.*, pp. 436-440.

<sup>9</sup> *Idem.*

ofrecía al enfermo el remedio [...] para volver a la vida a un intoxicado de alcohol. [...] hasta que por el prodigio de la juventud volvía la sangre a circular [...] ¡y el etilismo volvía a empezar!<sup>10</sup>

El viernes 3 de mayo de 1901, antes de cumplir veintiún años, murió Bernardo Couto Castillo atacado de pulmonía en la calle Verde donde vivía con Amparo, su amante francesa.

La *Revista Moderna* de la primera quincena de mayo de 1901 le dedica una breve esquela firmada por José Juan Tablada, quien escribe:

Fue un pálido tripulante del Buque Fantasma del Tedio. De pie sobre la borda, [...] contemplaba sereno y estoico todas las ilusiones que se perdían y se borraban en la playa cada vez más distante [...] Y sin deslumbramiento, [...] seguía el pálido viajero inclinado sobre la borda del siniestro navío, como un abrumado atlante, como un telamón doloroso a cuyos pies el mar, el mar amargo y negro, el mar de tiniebla y de hiel parecía su vida, su pobre vida toda desecha en llanto.<sup>11</sup>

Couto dejó la vida cumpliendo con el principio de los poetas románticos y decadentes: “Morir ¡y joven!”

## RETRATOS

Otro testimonio que muestra la participación y vigencia de Couto en el grupo modernista se encuentra en dos retratos de Julio Ruelas, ilustrador de la *Revista Moderna*, los cuales son *Homenaje a Bernardo Couto Castillo*, de 1901 y *La entrada de Jesús Luján a la Revista Moderna*, de 1904.

El primero es un homenaje póstumo dedicado a Bernardo Couto Castillo, retrato que exhibe el cuerpo de éste hasta la altura del busto, asume un aspecto reposado y digno,<sup>12</sup> entre sus brazos se halla un gato negro haciéndole “cariños”. El *gosse* se encuentra

---

<sup>10</sup> R. M. Campos, *op. cit.*, pp. 202-203.

<sup>11</sup> José Juan Tablada, “Obituario”, en *Revista Moderna*. Primera quincena de mayo, p. 171.

<sup>12</sup> Estas son características del retrato academicista propagadas durante el siglo XIX, las cuales conservan tintes de la escuela realista.

sumergido en un ambiente *feérico*, al fondo vemos un puente y debajo de él corren aguas profundamente negras, sobre el éste cabalga la muerte con guadaña en mano. Ésta puede que aparezca aquí por dos motivos: el primero es debido a que la muerte es el “personaje principal” de sus cuentos, la segunda razón se debe a la muerte temprana del escritor. Considero que Couto le adoptó como musa, personaje y motivo temático para sus cuentos y su vida.

La segunda pintura donde podemos reconocer a Couto es *La bienvenida de Don Jesús Lujan a la Revista Moderna*.<sup>13</sup> En esta composición se le rinde homenaje a Don Jesús Luján, rico hacendado de la región de Durango que fungió como mecenas de la *Revista Moderna*, aquí la pandilla de colaboradores de la revista aparece transfigurados en criaturas semibestiales. Bajo el liderazgo de Jesús Valenzuela en forma de centauro le dan la bienvenida al nuevo mecenas, quien aparece como un caballero que va cabalgando en un unicornio; en el otro extremo se observan dos aves con cabeza humana, quien tiene un ala desprendida es el escultor Jesús F. Contreras, y José Juan Tablada es el ave de vivos colores, alrededor de un árbol se congrega el resto de los personajes: Jesús Urueta, Leandro Izaguirre, Julio Ruelas, Efrén Rebolledo, Balbino Dávalos y Bernardo Couto Castillo. A éste lo identificamos pues es el joven personaje que se encuentra sentado en una piedra, cuyo cuerpo es arropado por una vestimenta mortuoria, entre sus manos sostiene un cirio con una pequeña flama a punto de expirar. Couto es el escritor que mejor representa el espíritu angustioso y apasionado del decadentismo. Por eso la llama azul arde intensamente, aunque la flama sea pequeña el genio de Couto quedó plasmado en una obra corta, pero muy significativa y es lo que Ruelas simboliza en esta pintura.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Esta obra nos muestra la convivencia y mezcolanza de tiempos y espacios culturales diversos, como una estrategia de evadir la insatisfactoria realidad presente. *Cf. El espejo simbolista: Europa y México, 1870-1920*, p. 35.

<sup>14</sup> Teresa Conde Portones, *Julio Ruelas*, p. 45.

## PRODUCCIÓN CUENTÍSTICA

En cuanto a su actividad literaria, comienza en 1893, a la edad de 13 años, en *El partido liberal* con la colaboración de quince cuentos; en 1984 publica sólo un cuento, “La perla y la rosa” en este periódico. En 1986 colabora en la *Revista Azul*, y en los periódicos *El Nacional*, *El Mundo* y *El Universal* con los cuentos “La canción del Ajenjo”, “Horas de fiebre”, “Un aprensivo”, “Las madonas artificiales”, “Días brumosos”, “La alegría de la muerte” entre otros. La presta incursión de Bernardo Couto al ámbito literario nos deja juzgar que desde su adolescencia fue un prosista sofisticado y precoz.

En 1897, Eduardo Dublan imprime el único libro de Bernardo Couto Castillo, *Asfódelos*, el cual reúne una colección de doce cuentos. Asfódelo es el nombre de unas plantas de flor liliácea, originarias de la región Mediterránea. En la antigua Grecia, esta planta se sembraba sobre las tumbas. Couto Castillo eligió un título acorde con el contenido de la colección de sus relatos: flores asociadas con la muerte.

Algunos cuentos de Couto que formaron parte de *Asfódelos* ya habían aparecido en publicaciones periódicas, por lo que no era un desconocido en el medio literario.

La edición de *Asfódelos* fue ampliamente festejada, por lo menos por los colaboradores de la *Revista Moderna*, que comentaron la obra señalando las virtudes y defectos de su autor. Ciro B. Ceballos en su libro *En Turania* al referirse a *Asfódelos* dice que los cuentos “fueron concebidos en horas luminosas, por eso están fijadas, con habilidad suma e ingenio de timbres claros”.<sup>15</sup>

Como influencia sus amigos detectan “[...] leyendo el libro que con las timideces del principiante ha ofrecido al grosero paladar de nuestro público lector, se comprende, sin

---

<sup>15</sup> C. B. Ceballos, *En Turania*. p. 164.

gran esfuerzo, que es un aprovechado alumno del discípulo de Flaubert y en no lejano tiempo será un cuentista de primer orden."<sup>16</sup>

A la vez que esta obra fue celebrada por el grupo modernista, también fue víctima de la feroz crítica de Victoriano Salado Álvarez, principal detractor del decadentismo mexicano, del cual se comentará en el capítulo II, quien al referirse al cuento "Blanco y rojo" escribió: "según pretende el joven Couto, como una muestra de refinamiento [espiritual] y de buen gusto hay quien sienta placer al matar a su manceba por simple afán de colorista, por ver correr la sangre roja sobre la piel blanca..."<sup>17</sup> y enseguida continúa refiriéndose al cuento "El derecho de vida" del cual dice: "o quien experimenta tentaciones de matar a sus hijos en razón de no sé que tiquis miquis filosóficos y sentimentales y todo lo demás que ustedes con la mayor seriedad escriben de seguro por hacer temblar las pajarillas de los pobres provincianos como yo."<sup>18</sup>

Esta declaración de Salado Álvarez revela el rechazo de cierto sector de la sociedad hacia los cuentos de *Asfódelos*, pues manifestaron una trasgresión a los fundamentos de la moral decimonónica, porque Couto salía de la norma literaria nacionalista, y trataba temas que resultaban "decadentes" frente a los valores burgueses.

#### **Y LA REVISTA MODERNA FUE**

La *Revista Moderna*, en su primera época surge el 1o de julio de 1898 y termina con la entrega correspondiente al mes de agosto de 1903. A partir de septiembre de 1903 se le da el nombre de *Revista Moderna de México* y comienza así a su segunda época.

---

<sup>16</sup> *Idem.*

<sup>17</sup> *Antología de la crítica literaria*, pp. 13-14.

<sup>18</sup> *Idem.*

Esta revista “fue creada durante el régimen porfirista y en su primera época mantiene una actitud alejada de la política”<sup>19</sup>, acorde al desencanto de los jóvenes redactores y artistas con la conducta convencional en donde la literatura según las normas de buen gusto podría ser censurada si no se apegaba a estas reglas. Y así fue como ocurrió: “en diciembre de 1892 José Juan Tablada publica en el periódico *El País*, del cual era jefe de la sección literaria, su poema “Misa Negra”, mismo que incomodó las conciencias más mojigatas y lastimó susceptibilidades de la primera dama Carmen Romero Rubio, pues iba en contra del pudor social. La publicación del poema le costó a Tablada el despido de su cargo.

Esto originó la discusión entre los escritores mexicanos sobre el nuevo movimiento artístico que iba tomando fuerza. El 15 de enero de 1893, Tablada dirige una carta con el título de “Cuestión Literaria” a Jesús Urueta, Balbino Dávalos, Alberto Leduc, Francisco de Olaguíbel y José Peón de Valle en la que expuso la necesidad de crear una Revista Moderna, un espacio donde comulgaran todas las tendencias literarias y del arte “animada por la filosofía y el sentimiento más avanzados”, “cuyo único interés fuera el estético, de espíritu innovador y que reivindicara los fueros del arte y defendiera la dignidad artística”. Sobre la unión e intereses de estos artistas, partidarios de una literatura libre, Ceballos nos narra:

Formábamos un grupo vinculado no propiamente por la identidad de las convicciones artísticas, sino por la fraternidad psicológica, pues mientras unos de nuestros compañeros eran ‘decadentistas’ a ultranza, otros teníamos tendencias individualistas resueltas, empero, todos, o casi todos coincidíamos en un común sentir [...] Odio [...] a los académicos, odio a los preceptistas, odio a los romanticismos [...] Los modernistas formábamos un grupo literario de acción, valerosamente combatíamos en las trincheras de un debate lírico, teníamos admiradores, adversarios, detractores, [...] empero, para defendernos, carecíamos de un órgano propio, de

---

<sup>19</sup> H. Valdés, *Índice de la Revista Moderna.*, p. 9.



una tribuna para la difusión de nuestro pensamiento, para la producción de nuestra palabra<sup>20</sup>

Limitados por una prensa controlada, se ven en la necesidad de crear un órgano de difusión exclusivo que dé cuenta de su credo artístico.

Sobre la planeación de la *Revista Moderna*, Ciro B. Ceballos nos cuenta que en sus conversaciones se discutía el título más adecuado para la publicación, el programa de combate, su organización administrativa, su formato tipográfico, todo, pero que faltaba el capital.

En esas circunstancias, nos dijo un día Bernardo Couto Castillo, que era rico, [...]: -Como me van a entregar algún dinero, creo poder sufragar los gastos del periódico en proyecto [...] Cuando comunicamos la fausta nueva a Jesús Valenzuela, sonriendo con incredulidad, dijo: -No considero a ese muchacho con seriedad suficiente para afrontar esa situación [...] -Aunque la familia tenga dinero, no se lo darán para hacer una revista literaria, sino para pagar misas. Sin embargo, el primer número de la *Revista Moderna*, quincenal con dieciséis páginas, vio la luz pública, sufragando los gastos el *gosse*.<sup>21</sup>

Acerca de la consolidación y formación de este espacio lo narra Jesús Valenzuela:

Fue a verme a Tlalpan, donde yo vivía, un amigo mío [...] diciéndome que Couto deseaba fundar un periódico de teatro, si yo le ayudaba. Le contesté que no, pero si Couto quería hacer un periódico literario, yo le ayudaría. Pocos días después estuvo a decirme que estaba Couto de acuerdo. Posteriormente llegó el licenciado [Balbino] Dávalos a verme y me sugirió que se llamara *Revista Moderna* [...] Couto decía tener [en] el Banco Nacional el dinero necesario, depositado para llevar a cabo la empresa. Publicó Couto el número 1 y no publico el 2. Nos echamos [...] a buscar a Couto en todas las cantinas, pues era muy vicioso a pesar de no haber cumplido los veinte años. ¿Qué sucede con el periódico? Nada. ¿Estoy autorizado para hacer lo que me plazca? Sí, me contestó. Y habiendo ido a ver al impresor Carranza [...] me dijo que no estaba resuelto a hacer el número 2 porque del número uno que había circulado, le debía Couto una parte todavía. Le pagué el número que se debía y corrió por mi cuenta el periódico y *Revista Moderna* fue.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> C. B. Ceballos, *op. cit.*, pp. 367-371.

<sup>21</sup> *Idem*.

<sup>22</sup> Jesús Valenzuela, *Mis recuerdos. Manojos de rimas*, p. 121.

Valenzuela pagó la edición detenida en la imprenta, la hizo circular y decidió que fuera una publicación quincenal, ilustrada por Julio Ruelas. Para las oficinas de la revista alquiló el entresuelo de la esquina de Plateros y Bolívar.

Así el 1° de julio de 1898, la propuesta epistolar del grupo modernista se convierte en una realidad, en parte gracias a la iniciativa de Bernardo Couto Castillo.

La *Revista Moderna* fue una publicación muy importante tanto por su contenido literario, como por la obra gráfica, causó un gran impacto cultural, pues ideológicamente llenaba un vacío en el ámbito de las publicaciones literarias latinoamericanas, que “al decir de Max Henríquez Ureña”, la revista se convierte, “en vocero del movimiento modernista de todo el continente”.<sup>23</sup> Fueron publicados allí poemas, colaboraciones extranjeras como las realizadas por Rubén Darío, Manuel Machado y Leopoldo Lugones, tan sólo por citar algunos; también las ilustraciones de Julio Ruelas, de Leandro Izaguirre y de Germán Gedovius, las cuales consagraron su fama como artistas insignes en el mundo del arte. Por último esta publicación congregó los conceptos estéticos y el lenguaje poético de Hispanoamérica ofreciéndole al público una visión completa y moderna del mundo.



---

<sup>23</sup> H. Valdés, *op. cit.*, p. 10.

## CAPÍTULO II

### EL CUENTO MEXICANO MODERNISTA Y SUS VERTIENTES

Para comprender mejor la obra de Bernardo Couto Castillo, es necesario revisar algunas notas sobre la teoría del cuento que propuso Edgar Allan Poe; a su vez la historia de este género en el modernismo mexicano, así como la vertiente decadentista, observando de ésta las influencias europeas, así como los temas y los tópicos.

#### INFLUENCIA Y DIFUSIÓN DEL CUENTO MODERNISTA

El relato moderno fijó sus principios estéticos a lo largo de la centuria antepasada, pues se empezó a definir éste como género literario. La teoría del relato moderno nace con el comentario que “Edgar Allan Poe dedicó a los *Twice-Told Tales*, de Nathaniel Hawthorne”.<sup>1</sup> En dicha reseña expuso los mecanismos y las leyes de composición del cuento, dotándolo de una poética para su construcción literaria. Cabe resaltar algunas de las fórmulas que este escritor norteamericano plantea como elementos constitutivos del relato, las cuales son:

a) Estilo y tono. El estilo debe ser “económico”, preciso para poner énfasis en los componentes que intervengan en la construcción del efecto deseado (horror, placer, sorpresa, etcétera). El tono se refiere a la “naturalidad” del lenguaje, que no debe ser rebuscado para que el lector pueda decodificar con facilidad el texto.

b) Unidad de efecto. Está basada en la impresión que se quiere producir en el lector, la finalidad de este “efecto” es provocar en éste una fuerte sensación, ya sea de placer estético, de horror o sorpresa.

---

<sup>1</sup> Francisco Rico, “Idea y poéticas del cuento”, en *Todos los cuentos: Antología universal del cuento*, p. 1385.

c) Brevedad del relato. Plantea que “toda excitación es necesariamente efímera”, y por ello el cuento no debe ser demasiado extenso, pues corre el riesgo de diluir la emoción estética.

Para ilustrar estas características del cuento que propone Edgar Allan Poe, “Blanco y rojo” de Bernardo Couto Castillo es un buen ejemplo, donde el protagonista describe cómo asesinó a su amante. Esta narración cumple con la brevedad que es necesaria para mantener la atención del lector y debido a que emplea un estilo y tono concretos, ayudan a que éste capte con facilidad la impresión que el autor desea proyectar. Expongo el siguiente fragmento para ilustrar, finalmente, cómo Couto Castillo consigue madurar la “unidad de efecto” en este cuento:

Para mí aquello no era sino un goce supremo, un exquisitismo como nunca me lo había pagado; pertinaz, imborrable, me parecía ella en la oscuridad, blanca, desnuda, plástica, un himno de las formas; veía sobre el Paros de su cuerpo las líneas azuladas de sus venas y al extremo de ellas un ancho hilo saliendo, un arroyuelo rojo, de un rojo cada vez más vivo, más cruel, mientras más tenue y más suave era la palidez de las carnes [...] Y yo quedaba inmóvil, extasiado, ante aquella palidez, ante aquella sinfonía en Blanco y Rojo.<sup>2</sup>

Dentro de estas líneas hallamos la descripción magistral de un cuadro fuerte, un homicidio, el cual causa un efecto en el lector, provoca una sensación de horror. Sin embargo, esta narración, a la vez, produce placer estético.

La primera figura que recreamos es una mujer desnuda en la oscuridad; esta imagen juega con el claroscuro, recurso frecuente en la pintura barroca e impresionista, que ahora se traslada a la descripción literaria, y que causa un efecto similar al de la pintura, la expectación. En seguida, emplea una hipérbole con: “un himno de las formas”, la cual exalta la belleza y armonía del cuerpo femenino. A continuación con la frase: “veía sobre el Paros de su cuerpo las líneas azuladas de sus venas”, se refiere a la blancura marmórea de

---

<sup>2</sup> Bernardo Couto Castillo, *Asfódelos*, p. 27.

la mujer, pues Paros, isla griega, se distinguía por la abundante producción de mármol, entonces Couto recurre a la antonomasia para describir la blancura de su amante, y en las mismas líneas, el autor emplea la técnica cromática para contrastar las venas azules con el cuerpo blanco. Posteriormente, al mismo recurso cromático añade una sinestesia en “un arroyuelo rojo, de un rojo cada vez más vivo, más cruel”, pues une dos imágenes pertenecientes a diferentes mundos sensoriales: rojo-vivo, rojo-cruel. Y finalmente consuma el cuento con otra sinestesia, “sinfonía en Blanco y Rojo”. Estas son imágenes impresionantes, exquisitas, que causan placer estético, a pesar de la anécdota.

Otras influencias del cuento mexicano del siglo XIX las hallamos en la divulgación de la cuentística europea, con los escritos de E. T. A. Hoffman, Prosper Mérimée, Barbey D’Aurevilly, Guy de Maupassant, Aloysius Bertrand y de Charles Baudelaire, entre otros, pues éstos contribuyeron al auge y refinamiento del género, a la vez que propusieron un estilo y temática original. Dichos escritores cultivaron temas como: la locura, el sueño, la neurosis, la espiritualidad corrompida, el individualismo, que los modernistas retoman y reelaboran de la herencia romántica europea. Estos temas nos remiten al tópico cultural de la época, la decadencia, expresada como el agotamiento cultural, espiritual, moral y estético de aquel periodo.<sup>3</sup> Al mismo tiempo nos muestra que el cuento fue un estandarte, o un manifiesto, portavoz de la ideología de los autores, ya que por este medio tenían la posibilidad de expresar sus inquietudes intelectuales y artísticas, de esta forma exponían su propia visión del mundo, construyendo espacios textuales para recrear y ejercitar la imaginación. Dicho ejercicio derivó en una notable y cuidadosa escritura prosística.

---

<sup>3</sup> José Ricardo Chaves, *Los hijos de Cibeles*, p. 42.

## EL CUENTO MODERNISTA MEXICANO

El cuento mexicano de fines del siglo XIX tuvo la encomiable labor de formar y definir el perfil de la narrativa de nuestro país, pues llevó a cabo innovadoras prácticas que marcaron “nuevos y originales principios para esta expresión literaria”.<sup>4</sup> Esto se debe, principalmente, a la libertad creativa que el movimiento modernista propuso, al mezclar “lo mejor de sus antecesores”,<sup>5</sup> e innovando en los procedimientos y recursos que contribuyeron a la consolidación del género. Sin embargo, debemos advertir que este cambio comenzó a darse paulatinamente. Mario Martín advierte dos etapas del cuento modernista que en razón de su evolución adoptaron sus propias características:

La primera etapa cubre los aspectos parnasianistas<sup>6</sup> y anticipos del simbolismo<sup>7</sup> del relato mexicano modernista; corresponde a los cuentos que reaccionan contra el romanticismo,<sup>8</sup> realismo y naturalismo.<sup>9</sup> Siguen el perfil estético de *Azul* (1888) de Darío. Los cuentistas más sobresalientes son Gutiérrez Nájera, *Cuentos color de humo* (1890), *Cuentos frágiles* (1883); Pedro Castera, *Cuentos de minas y mineros* [...] La segunda etapa del modernismo continúa con los planteamientos anteriores y debido a la influencia del decadentismo introduce el entorno como la fuerza telúrica que determina la conducta erótica y las actitudes metafísicas de los personajes.<sup>10</sup>

---

<sup>4</sup> Ignacio Díaz Ruiz, *El cuento mexicano en el modernismo*, p. XIV.

<sup>5</sup> Jaime Erasto Cortés y Alfredo Pavón, “El cuento y sus espejos”, en *La República de las letras. Asomos de la cultura escrita del México decimonónico*, p. 270.

<sup>6</sup> El parnasianismo fue un movimiento literario que surgió en Francia, éste reaccionó contra el romanticismo, sin embargo, por su marcada tendencia a retomar mitos, formas y retórica de la antigüedad, más que un movimiento de innovación suele considerársele una vuelta al clasicismo. Entre algunos representantes de esta corriente tenemos a Charles Marie René Leconte de Lisle, Sully Prudhomme y José María de Heredia.

<sup>7</sup> El simbolismo se identifica por la tendencia a representar, mediante elementos tangibles o simbólicos los misterios, sensaciones e ideas que no tienen expresión directa en el lenguaje, para transmitir el mundo interior del artista.

<sup>8</sup> Este movimiento literario dominó la literatura europea desde finales del siglo XVIII hasta mediados del XIX; se caracterizó por el manejo de una prolífica imaginación, subjetividad, libertad de expresión e idealización de la naturaleza.

<sup>9</sup> La estética realista describía el comportamiento humano y su entorno para representar figuras y objetos tal y como actúan en la vida cotidiana. El naturalismo fue la teoría que sucedió al realismo, postuló que la composición literaria debe basarse en una representación objetiva del ser humano, y que el instinto y las condiciones sociales y económicas rigen la conducta humana, rechazando el libre albedrío y adoptando en gran medida el determinismo biológico de Charles Darwin y el económico de Karl Marx.

<sup>10</sup> Mario Martín, “El cuento mexicano modernista: fundación epistemológica y anticipación narratológica de la vanguardia”, en *El cuento mexicano, homenaje a Luis Leal*, p. 112.

Los escritores que destacan en esta segunda generación son: Carlos Díaz Dufoo con *Cuentos nerviosos*, Alberto Leduc, *Fragatita*, Ciro B. Ceballos, *Claro obscuro* y *Croquis y sepias*, Bernardo Couto Castillo, *Asfódelos*, Amado Nervo, Rubén M. Campos, Efrén Rebolledo, Jesús Urueta, Jesús E. Valenzuela, entre otros. Todos ellos, los de la primera y segunda etapa, destacaron por el ánimo de renovación y la amplia producción del género en la narrativa finisecular. En efecto, estos cuentistas compartieron “el mismo gusto por la experiencia estilística”, pero sus preocupaciones temáticas fueron distintas, ya que la segunda etapa estuvo orientada especialmente a la descripción de estados mentales del hombre moderno.

En tal postura el movimiento decadentista, del cual hablaré en seguida, les proporcionó un conjunto de imágenes, con las cuales fue posible reconfigurar un mundo al que se percibió en crisis, conformando un espacio alterno. De tal suerte que la cuentística de estos autores manifestó la subjetividad y la ideología artística mezclando “la realidad con la invención para repudiar la primera”;<sup>11</sup> esto se debe también a que los cuentistas de este movimiento tendían a evitar la estética realista a favor de una mayor libertad para la experimentación lírica y estilística.<sup>12</sup>

Así pues, los cuentistas de este periodo escriben entre líneas y van urdiendo la trama del relato para exteriorizar “una actitud rebelde y desencantada, fruto de experiencias vividas en la soledad”.<sup>13</sup> Aquéllos se rebelaron específicamente contra la ideología burguesa que para ellos representaba la vulgaridad, y se desencantaron del mundo moderno insensible, materialista e industrial.

---

<sup>11</sup> H. Valdés, *Índice de la Revista Moderna.*, p. 68.

<sup>12</sup> Un ejemplo que ilustra esta tendencia es el cuento de *El donador de almas* de Amado Nervo.

<sup>13</sup> H. Valdés, *op. cit.*, p. 68.

Por consiguiente, el cuento finisecular elabora, reelabora, busca y cimienta sus bases con una esmerada “voluntad de estilo”,<sup>14</sup> pues lo que está narrando es un objeto artístico, con sus propias leyes de composición, y con la intención específica de causar placer estético. Los cuentistas para lograr este fin proponen “la inclusión de símiles, comparaciones, imágenes, metáforas, búsquedas de sonidos y experimentación de sentidos [...] recursos con los cuales, en efecto, se construye un discurso de mayor esmero y mejor pulimiento”.<sup>15</sup> Así, pues, la narrativa breve se orienta hacia una escritura artística, que favoreció el panorama modernista con fuertes vínculos poéticos, inclusive en ocasiones el cuento se asemeja al poema en prosa.<sup>16</sup> En este sentido se ha formado el concepto de cuento lírico, término que explica el acercamiento de ambas formas genéricas. Consecuentemente esta comunión no sólo con la poesía sino también con otras formas discursivas como el ensayo, o la crónica le da al cuento modernista un matiz de hibridez en su conformación.

#### **EL CUENTO MODERNISTA MEXICANO Y SUS VERTIENTES**

La naturaleza compleja del relato corto hispanoamericano modernista halla parte de su justificación en el espíritu ecléctico y sincrético específico del fin del siglo XIX. En este momento se confirma el encuentro de movimientos en el relato modernista, en él coinciden y comulgan las fórmulas y recursos de varias escuelas y tendencias narrativas para conformar una nueva expresión. En algunos de los cuentos modernistas podemos descubrir, por ejemplo, que

---

<sup>14</sup> Retomo este término para referirme a la conciencia de composición que el cuentista debe tener para la realización de un trabajo estilizado, y con cuidados formales, trabajar artísticamente con el lenguaje.

<sup>15</sup> I. Díaz, *op. cit.*, p. XXII.

<sup>16</sup> Los poemas en prosa fueron un género creado por Aloysius Bertrand a finales del siglo XVIII en Francia, es una reacción contra la poesía formal de aquel siglo, su intención es destruir los marcos tradicionales de la poesía y abrir nuevos cauces expresivos, dotado de un lenguaje poético personal. Cf. José Antonio Millán, en el estudio preliminar de los *Pequeños poemas en prosa*, de Charles Baudelaire.



la historia gira en torno a un asunto de corte y procedencia naturalista, sin embargo, la presentación, la secuencia, la elaboración misma de la historia, la simbolización y caracterización del personaje, la cuidadosa escritura, transfiguran y otorgan un aspecto distinto al relato... En otros, la entonación más destacada o enfática tiene sus orígenes en el romanticismo o el costumbrismo, con finales o desenlaces más característicos de la escuela realista e incluso naturalista, tan en boga en aquellos años.<sup>17</sup>

Estas características podemos apreciarlas en varios cuentos como: “Fragatita” de Alberto Leduc, donde la anécdota del relato se presenta con cierta influencia naturalista; en este relato narra la historia de una prostituta, Cuca Mojarras, alias Fragatita, quien asesinó a un hombre en venganza por los golpes que éste le propinó a su amante. Después del homicidio, Fragatita huye a la ciudad de México. Al apartarse del mar, este personaje con características de sirena muda a un personaje caído, decadente, pues ejerce la prostitución en los bajos mundos. Al final Fragatita muere de sífilis y de hambre en la capital, sin ninguna otra oportunidad de cambiar el rumbo de su destino: aquí se manifiesta el determinismo característico de la corriente naturalista; también este mismo cuento nos ofrece otro tipo de tendencia que interviene en su construcción, pues en la descripción de los personajes, hay presencia del modernismo. Alberto Leduc nos detalla a los personajes muy sensorialmente, esto estimula nuestros sentidos, recurso muy socorrido por los modernistas:

Fragatita tenía los cabellos crespos y abundantes, la piel amarillenta y fina, el andar indolente y la elástica agilidad de las lianas y las culebras [...] su cuerpo todo despedía ese aroma exótico que turba los sentidos de los blancos, ese perfume extraño de las mujeres de color, que parece formado con las emanaciones de las playas de África, y con las brisas de los mares tropicales. Aquel perfume inquietador y extraño, las pupilas negras que cintilaban de pasión durante los calurosos crepúsculos del puerto, y la piel fina y cobriza de Fragatita, eran la perdición de Pierre Douaire.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> I. Díaz, *op. cit.*, p. XXVIII.

<sup>18</sup> Alberto Leduc, *Cuentos, ¡Neurosis emperadora fin de siglo!*, pp. 49-50.

La mezcla no sólo se dio entre las corrientes literarias de la época, también se manifestó en los géneros y subgéneros discursivos, pues el cuento modernista conllevó una ruptura de todo tipo de convenciones. Entre las combinaciones de géneros narrativos más frecuentes en este relato destacan aquellas que tienen “como base una anécdota cuentística y la crónica, además se encuentran: la reflexión filosófica, el ensayo, el editorial periodístico, la alegoría poética, monografías científicas”,<sup>19</sup> o bien intercalan la anécdota del cuento con la estructura de una obra de teatro.

Lo anterior sólo es una pequeña muestra de que el cuento de finales del siglo XIX fue un género donde confluyeron las distintas tendencias del periodo. De acuerdo al alma de aquella época, se orientó y reformuló una forma distinta de ver, valorar, e interpretar al hombre, el mundo, y la realidad, lo cual nos informa de una nueva sensibilidad y renovadas formas de percepción.

#### **SOBRE LA INFLUENCIA DE LA LITERATURA DECADENTISTA<sup>20</sup> EN MÉXICO**

Entre las vertientes del cuento modernista destacó el movimiento decadentista ya que tuvo una significativa presencia y a la vez produjo controversia en el ámbito intelectual en México, debido a que el decadentismo literario ofrece una crítica a la declinación de la civilización occidental. El término decadentista es una postura existencial-literaria frente a un malestar causado por el *fin de siglo*, a pesar de los adelantos científicos y técnicos y del progreso económico de la época, se empezó a mostrar una carencia de cultura y de valores.

---

<sup>19</sup> M. Martín, art. cit., pp. 121-122.

<sup>20</sup> El Movimiento Decadente se originó en Europa en 1885, con la muerte de Víctor Hugo, y termina en 1914, con el inicio de la Primera Guerra Mundial. Los escritores decadentistas rechazaron los cánones formales y estéticos de las corrientes literarias en boga en aquel momento, tales como el realismo y el naturalismo, principalmente. Hubo un “desencanto frente a la poética parnasiana, a la tradición realista y a la estética naturalista”. Cfr. Rosa de Diego, “Poética del cuento decadente”, en *Anales de filología francesa*, p. 83. En línea: (<http://dialnet.unirioja.es/>). 23 de marzo de 2009.

Los decadentes<sup>21</sup> fueron excéntricos, anarquistas, pesimistas, masoquistas, bohemios, dandis, etcétera. Criticaron su entorno, pero principalmente al sistema burgués, que anteponía el progreso material al progreso espiritual y cultural del ser humano. Por ello cuestionaron la democracia, el progreso, el mercantilismo, el positivismo y la norma: creaciones de la ideología burguesa. Los decadentistas fueron contradictorios, por una parte criticaban al mundo occidental moderno y a la sociedad y por otra parte retomaron de la tradición occidental motivos y obras clásicas para elaborar su obra. En este periodo de agitación, inquietud, violencia, euforia, progreso material, desigualdad, degradación social, mecanización de la vida, industrialización, ateísmo, los escritores decadentistas recurrieron al arte como remedio trascendente para una sociedad enferma y en crisis.

El decadentismo se manifestó en México a fines del siglo XIX, pues las condiciones (económicas, políticas, sociales, culturales) eran propicias para su desarrollo en nuestro país gracias al Porfiriato.<sup>22</sup> Este movimiento surgió, por una parte, como crítica de los artistas frente a las costumbres burguesas que empezaban a arraigarse en la sociedad mexicana; y por otra parte como una reacción contra otras tendencias artísticas anquilosadas, que impedían la evolución del arte.

---

<sup>21</sup> *À rebours* de Huysmans y el poema “Correspondences” de Baudelaire constituyen el origen del decadentismo en la literatura. Los escritores que pertenecieron a esta tendencia, como toda corriente de pensamiento o literaria, lo fueron construyendo paulatinamente. Se consideran integrantes del movimiento por sus obras a Edgar Allan Poe y a los Poètes Maudits: Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, principalmente; otros autores importantes del decadentismo europeo son: Joris Karl Huysmans, Francois-René Chateaubriand, Oscar Wilde, Gabriele D’Annunzio, quienes son considerados los que tuvieron mayor influencia en el resto de Europa y en América.

<sup>22</sup> Una de las preocupaciones de Díaz fue presentar un México progresista e integrado a la cultura occidental, por eso se encargó de darle esta imagen moderna a la ciudad de México; su gobierno procuró urbanizar y embellecer la ciudad proveyéndola de alumbrado público, alcantarillado, líneas telefónicas y trenes eléctricos. México adoptó la modernidad de la cultura occidental, lo cual significó un cambio para la transformación de una ciudad que pasó de rural a “moderna”. París, en el siglo XIX, adquiere el aspecto cosmopolita y la riqueza cultural que la convierte en la capital de Europa. México hacía una imitación rudimentaria de la nación francesa, sin llegar a conseguir los alcances que el país galo había logrado. Como consecuencia nos encontramos con un afrancesamiento de la sociedad burguesa o bien de la oligarquía mexicana. El resto de la población seguía sumergido en la inmundicia y la miseria que le fue impuesta por un gobierno mezquino que no distribuía la riqueza que los extranjeros invertían en el país explotando sus recursos naturales que eran un factor esencial para alcanzar la modernidad. Cfr. Daniel Cosío Villegas, *Historia Moderna de México*. p. 386.

Los decadentistas mexicanos formaron un grupo que representó “el hastío, la duda existencial y religiosa de fin de siglo”<sup>23</sup> y que, a su vez, compartió un mismo ideal: el arte literario. Dentro de este grupo encontramos a José Juan Tablada, Balbino Dávalos, Alberto Leduc, Amado Nervo, Ciro B. Ceballos, Bernardo Couto Castillo. A estos jóvenes escritores podemos considerarlos nuestros “poetas malditos”, pues a partir de las lecturas que realizaron de Gautiere, Verlaine, Baudelaire, Mallarmé, Poe, Huysmans, entre otras exquisitas plumas,<sup>24</sup> nuestros decadentistas adoptaron los ideales estéticos y las angustias existenciales de aquellos escritores europeos, y a la vez realizaron una emulación de la forma de vida decadente. A partir de esta influencia algunos artistas y escritores entre ellos Julio Ruelas y Bernardo Couto Castillo, se empeñaron en conocer los “paraísos artificiales”,<sup>25</sup> consumieron alcohol y drogas como el opio, el hachís y el ajeno; asistían a bares y a burdeles en busca de experimentar todos los placeres y de exceder los límites impuestos por la sociedad conservadora, pues de esta forma los autores adscritos a dicho movimiento mostraron la realidad y criticaron la doble moral de ésta.

Sin embargo, a este rebaño de “ovejas negras”, más que los vicios, los unía el ideal literario. Así lo muestra el texto de José Juan Tablada “Cuestión Literaria”:

Resolvimos unir nuestras fuerzas para luchar e impulsar lo más alto que nos fuera dado un principio artístico, un dogma estético que, por lo mucho que sentimos, es el más propio para reunir en una sola idea nuestros cerebros y en un solo latido nuestros corazones.<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> Belém Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz, Introducción a *La construcción del modernismo*, p. XXI.

<sup>24</sup> Ana Laura Zavala Díaz en su tesis de maestría titulada *Lo bello es siempre extraño: hacia una revisión del cuento modernista de tendencia decadente*, realiza un estudio detallado sobre la influencia decadentista en el cuento mexicano: “Los textos de los autores europeos decadentes en especial los franceses, arribaron a las tierras americanas con este halo ambivalente, entre renovador y enfermizo, que pronto produjo adeptos y enemigos acérrimos”. p. 19.

<sup>25</sup> Jesús Urueta en su artículo *Hostia. A José Juan Tablada* expresa que el espíritu decadentista es resultado de lo que ha dejado la ciencia: “amarguras, sombras, [los decadentistas son] espíritus enfermos de civilización que se refugian en algún paraíso artificial”. Belem Clark y Ana Laura Zavala eds. *La construcción del modernismo*. p. 116.

<sup>26</sup> *Ibidem*. p. 107.

Incluso en este mismo artículo Tablada expone algunos de los rasgos distintivos del temperamento decadentista:

Nuestro cerebro es el *lazarium* del hastío; a menudo los sueños que en él flotan retorciéndose en convulsiones angustiadas [...] La eterna gota de la duda ha cavado la blanca lápida de nuestras creencias [...] Ése es nuestro estado de ánimo, ésa es la filosofía de nuestras almas, y ese estado y esa fisonomía es lo que se llama decadentismo moral.<sup>27</sup>

En seguida hace referencia al decadentismo literario, el cual 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.<sup>28</sup>

El término decadente en el ámbito de la literatura estuvo cargado de connotaciones ambiguas pues, como lo hemos visto, para algunos este concepto se refería a una literatura refinada, manifestación de rebelión contra los cambios traídos por las costumbres impuestas por la clase burguesa y para otros, el calificativo remitía a una expresión artificial e incomprensible, “resultado de ciertas inteligencias enfermas, hipersensibles, en plena descomposición”<sup>29</sup> y nocivas a la sociedad porfiriana. No obstante, esta tendencia se desarrolló plenamente en el ámbito literario mexicano; prueba de ello fue la consolidación de la *Revista Moderna*, principal órgano de difusión del modernismo y decadentismo hispanoamericano, en el ámbito de todas las artes.



---

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 108.

<sup>28</sup> *Idem*.

<sup>29</sup> Belem Clark y Ana Laura Zavala eds. *La construcción del modernismo*. Introducción, p. XXV.

## EL CUENTO DECADENTISTA EN MÉXICO

En México, el relato decadentista se convirtió para muchos escritores en tribuna para ofrecer un testimonio sobre la psicología y la moral de la época, así como de la injusticia social y del materialismo burgués. A través de estas historias crudas y simbólicas, buscó devolver un sentido a una existencia desesperada.

Podemos considerar a Manuel Gutiérrez Nájera como el escritor mexicano precursor del cuento decadentista, pues en relatos como “Madame Venus” comenzamos a descubrir ciertos motivos decadentes, como la mujer fatal. Quienes cultivaron este tipo de cuento en nuestras letras nacionales fueron aquellos que integraron la segunda generación modernista y quienes participaron en la *Revista Moderna* como Jesús E. Valenzuela, Alberto Leduc, Luis G. Urbina, Amado Nervo, José Juan Tablada, Ciro B. Ceballos, Francisco M. de Olaguíbel, Rubén M. Campos, Efrén Rebolledo y Bernardo Couto Castillo.

Este tipo de narraciones, a pesar de levantar ámpula entre algún sector de la sociedad gustaba a otro público lector, esto lo deduzco pues cuentos con esta temática se publicaron por un periodo considerado.

Por otra parte la poética del cuento decadentista borró las fronteras entre los géneros, lo cual podemos apreciar en narraciones donde comulga lo trágico y lo cómico, la prosa y el verso, la palabra y la imagen, incluso esta literatura invade las otras artes como la música, la pintura y el teatro. Un cuento podía hablar de un cuadro, o bien utilizar una estética teatral en su composición. En este ámbito, nuestros decadentistas incorporaron en sus cuentos algunos tópicos del decadentismo europeo, adecuándolos al medio literario del país.

## TEMÁTICAS Y TÓPICOS DEL CUENTO DECADENTISTA<sup>30</sup>

A través de la cuentística decadentista, los escritores expresaron las preocupaciones del hombre moderno, pero más significativamente asuntos que angustiaban al artista frente a los cambios producidos por el nuevo orden. Es por esta razón, que la temática de estos relatos, narra hechos infames y reprobables moralmente como apuntan en su artículo, “El cuento y sus espejos”, Jaime Erasto Cortés y Alfredo Pavón:

[En los cuentos decadentistas encontramos] homicidios, suicidios, contactos sobrenaturales, necrofilia, exceso alcohólico y opiómano, prostitución, misoginia, amistad machista, bilocación onírica, pasiones exacerbadas, conductas maníacas, uso y abuso de la carne [...] sexualidad apremiante, sacralización del arte, el intelecto y los sentidos, locura, retorcimientos psíquicos, afecto por lo nauseabundo y lo corrupto, decadentismo, apuesta por lo satánico, adulterios, amasiatos, excentricidad, erotismo, seducciones perversas, rechazo de la aristocracia porfirista, gusto por la anarquía y la violencia.<sup>31</sup>

Y concluyen:

Al guión temático de esta variada estética finisecular se incorporan además: el pesimismo, la melancolía, el solipsismo, el hastío, la angustia, el idealismo [y el subjetivismo, ideología de la época,] una preeminencia del sujeto sobre los objetos y sobre la materialidad y concreción del mundo, así como un conjunto de ideas individualistas y personalistas cobran enorme presencia en la narrativa y en el contexto social artístico de aquellos años.<sup>32</sup>

Estos temas, más allá de mostrarnos la crueldad del hombre con el hombre, advierten la anticipación de los decadentistas al percibir la muerte del sujeto en manos de la modernidad. Ahora bien, el cuento decadente mexicano adoptó tópicos decadentistas europeos tales como:

---

<sup>30</sup> Sylvia Molloy apunta que por sus condiciones socioculturales. Los países hispanoamericanos en “vías de organización” realizaron una transposición desigual y selectiva del fenómeno decadentista, traduciendo sólo determinados elementos de acuerdo con sus posibilidades y requerimientos intelectuales. Cfr. A. Zavala Díaz, *Lo bello es siempre extraño: hacia una revisión del cuento modernista de tendencia decadente*. Tesis de maestría, p. 20

<sup>31</sup> Jaime Erasto Cortés y Alfredo Pavón, art. cit., en *La república de las letras, asomos a la cultura escrita en el México decimonónico*. t. I. p. 272.

<sup>32</sup> *Idem*.

a) EL *SPLEEN*

El spleen es un sentimiento de malestar relacionado con la melancolía, también se le conoció como la “enfermedad inglesa”.<sup>33</sup> Los escritores franceses de *fin de siècle*, especialmente Charles Baudelaire, fueron quienes lo recrearon en sus textos. Dicho poeta francés en *El spleen de París* describió “en forma inquietante las correspondencias entre la modernidad y la melancolía, entre la vida capitalista y el tedio”.<sup>34</sup> El *spleen* fue un sentir que mostró una crítica y un rechazo a la sociedad, a la ciudad y a la modernidad. Tal espíritu lo retoman los decadentistas mexicanos y lo insertan en sus cuentos. Bernardo Couto Castillo lo expone en “Pierrot y sus gatos” cuando describe que Pierrot:

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, antipáticos. Dificilmente hubiera soportado la conversación de un *clubman*, un *cabotin*, o una *cocotte*. Pierrot sentía *spleen*.<sup>35</sup>

Este párrafo muestra el aislamiento del individuo debido a que no se siente cómodo en ningún sitio. El escritor de esta época buscó dispersarse de este sentimiento melancólico por medio de la experimentación de los placeres fugaces y refinados, los cuales los encontró en los *Paraísos artificiales*.

b) EL *PARAÍSO ARTIFICIAL*

Este término también fue acuñado por Charles Baudelaire e inclusive fue título de una de sus obras en prosa, *Los paraísos artificiales*, en la cual realizó una amplia descripción de las drogas, alcoholes y estupefacientes de la época, tales como el hachís y el opio.<sup>36</sup> El consumo de estas drogas inducía al artista a interiorizar en algunos casos y en otros a

---

<sup>33</sup> John F. Sena, “Melancholic Madness and the Puritans”, citado por Roger Bartra, en *El duelo de los ángeles*, p. 86.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 108.

<sup>35</sup> B. Couto Castillo, “Pierrot y sus gatos”, en *El Mundo. Semanario ilustrado*. Junio de 1898.

<sup>36</sup> Baudelaire retomó el tema de las drogas y la literatura de Thomas De Quincey quien escribió *Confesiones de un fumador de opio inglés* y *Suspira de profundis*.



experimentar alucinaciones. A esta experiencia con las drogas se le llamó *Paraíso artificial*, el *Locus amoenus* de los decadentes. Tablada en sus memorias redactó sobre los paraísos artificiales:

Incapaces de discernir el artificio en la descarriada moral del poeta, fuimos más sinceros que él [Baudelaire] y desastrosamente intentamos normar no sólo nuestra vida literaria, sino también la íntima, por sus máximas disolventes creyendo así asegurar la excelencia de nuestra obra de literatos [...] El simple hecho de que Baudelaire hubiera llamado a alcoholes, drogas y estupefacientes “Los paraísos artificiales” iluminó las vulgares tabernas con esplendores de apoteosis luciferiana y la transformó, a nuestros ojos, en templos para la misteriosa iniciación artística.<sup>37</sup>

Sobresale la manera en que Tablada contrapone *los paraísos artificiales* frente a *esplendores de apoteosis luciferiana* para describir el hechizo de atracción que provocaron los efectos de las drogas en su generación. Este pequeño párrafo revela cómo nuestros escritores hicieron de la bohemia el umbral a los paraísos artificiales donde “los perfumes, los colores y los sonidos se responden”,<sup>38</sup> y las alucinaciones producto del alcohol y las drogas los alejaron de una realidad moderna, como forma de elevación.

### c) *EL IDEAL ESTÉTICO*

Ante la dramática pérdida de Dios,<sup>39</sup> los escritores decadentistas recurren a perseguir un ideal estético, de perfecta belleza, como aspiración máxima de trascendencia espiritual. Es en este momento que surge en la obra de los decadentistas una disociación entre el sistema de valores estéticos y el sistema de valores éticos, pues “sabemos que algo puede ser bello, no sólo aunque no sea bueno”, como *Las flores del mal* de Baudelaire. El ideal decadentista antepone el valor estético al valor ético, por ello el grupo positivista en

---

<sup>37</sup> J. Juan Tablada, *La feria de la vida*, pp. 243-244.

<sup>38</sup> Charles Baudelaire, “Correspondencias”, en *Las flores del mal*, p. 49.

<sup>39</sup> Esta pérdida la ilustra muy bien el poema “Ónix” de Tablada: ¡Fraile, amante, guerrero, yo quisiera / saber qué oscuro advenimiento espera / el anhelo infinito de mi alma, / si de mi vida en la tediosa calma / *no hay un Dios, ni un amor, ni una bandera!*

México consideró sus textos nocivos para la salud social. Para mencionar un ejemplo expongo el cuento “Pierrot enamorado de la Gloria” de Bernardo Couto Castillo, donde el personaje principal, busca la gloria mediante una fórmula química; éste es el ideal que persigue:

Dominado mi corazón y mis perezosos instintos, voy a cambiar radicalmente de vida [...] quiero ser sabio [...]. Yo con mi juventud y lozanía seré sabio, asombraré a los mundos y mi nombre, el nombre de Pierrot, sonará en todos los países y relucirá en todas las historias [...]. Y decidí ser sabio, inventar algo, no sé qué, ¡un elixir de vida que me haga inmortal!<sup>40</sup>

En estas líneas apreciamos a Pierrot en pos de un ideal: la gloria, la inmortalidad, que también podemos considerar como el reconocimiento y revaloración de la obra que desea obtener el artista para ser imperecedero y trascender mediante su arte. En cuanto a la sabiduría que desea adquirir no es precisamente aquella que los científicos positivistas cultivaron, sino la que revela el arte como elevación del espíritu.

d) POLARIZACIÓN DE LA FEMINIDAD: *MUJER FATAL/MUJER FRÁGIL*

Estos dos personajes son el resultado de una transfiguración imaginaria de la mujer. En ambos casos representa el temor burgués ante una mayor participación femenina, inconforme con su situación en la vida social.

*La mujer fatal*

El tipo de la mujer fatal, en los relatos de este periodo, se caracteriza físicamente por la cabellera oscura y en algunos casos rubia, la acentuada descripción de la cabellera de esta mujer, metafóricamente representa a Medusa, aquel ser mitológico, aquella criatura terrorífica adversaria de Perseo,<sup>41</sup> que la tendencia artística decadentista retomó de su

---

<sup>40</sup> B. Couto Castillo, “Pierrot enamorado de la Gloria”, *El Nacional*. Agosto de 1897.

<sup>41</sup> Cabe mencionar que si la mujer fatal es equivalente a Medusa, el artista decadente o el héroe melancólico tiene su paralelo con Perseo. Resulta curiosa esta comparación, pues en las narraciones decadentistas el héroe o el artista encontrará su perdición frente a la mujer fatal. En su estudio, *La carne, la muerte, el diablo, en la literatura*

antecesora, la romántica, para describir la bestialidad de la mujer fatal; así también sustenta las bases de su programa estético, la belleza de lo horrendo, el placer doloroso y el dolor gozoso. Los ojos también son un rasgo distintivo de este personaje, pues se les identifica con los ojos felinos, carniceros, ya que éstos manifiestan su carácter sexual. En la narración de Bernardo Couto Castillo “Cleopatra” observamos dichas características:

Sus ojos abrían grandes, se clavaban fieramente y dominaban con la serenidad de su grandeza, parecida a la de un mar tranquilo. Sus cabellos abundantes y negros como el dolor humano, se levantaban erguidos, pesados, cubriéndola de gigantesco casco de obsidiana. Su nariz romana, sensual, aspiraba largamente todo el perfume [...] Sus labios tenían el pliegue tiránico, pero por un beso suyo, por sentir y beber su humedad, voluptuosamente se soportaría el dolor causado por la herida de sus fuertes dientes de mármol. Sus senos se avanzaban, proas marfiladas de imperiales galeras. Las líneas, ligeramente curvas de su talle, se iban cerrando al descender como los pétalos de un lirio. Sus piernas largas, musculosas, parecían hechas para huir; sus brazos fuertes, contrastaban con lo delicado de su mano, con lo delicado de su mano contrastaban sus brazos fuertes, porque si los unos acariciaban y atraían, los otros se juntaban y envolvían encadenando.<sup>42</sup>

En esta mujer sobresale la voluptuosidad cargada de una sexualidad poderosa, es la encarnación de los personajes femeninos que a través de los tiempos han seducido al hombre, “esta mujer sexual, animalizada, hermana de la sirena, de la esfinge y de toda suerte de híbridos, tendrá entre sus objetivos la destrucción de ese hombre débil caído en sus garras de lujuria”.<sup>43</sup> Es hermana de la sirena porque hace que los hombres se enamoren de ella arrastrándolos a las profundidades del deseo y de su perdición; es el amor ideal, pero fatal; esta mujer es la mezcla de los instintos primarios del hombre pero ataviada de artificialidad, busca satisfacer su apetito sexual y económico, como lo demuestra el siguiente texto intitulado “Madame Venus” de Manuel Gutiérrez Nájera:

---

*romántica*, Mario Pratz hace un análisis muy detallado sobre “La belleza medusea”, y justifica el concepto de belleza propio de los románticos y de los decadentistas: el horror y la belleza son esencias divinas.

<sup>42</sup> I. Díaz Ruiz, *op. cit.*, pp. 275-276.

<sup>43</sup> J. R. Chaves, *op. cit.*, p. 88.

- Es Madame Venus. No sé su verdadero nombre; ignoro su condición y procedencia; mas, ¿qué importa?, para mí viene siempre del Olimpo.
- O del Infierno. *Esas uñas delicadamente sonrosadas se encajan como garfios en la carne; esos brazos aprietan hasta sofocar; esa boca devora fresas y fortunas [...]* Huye de ella es la epidemia. Los deseos que despierta son mortales como el cólera. Es una forma bella de la muerte. [...] La única pureza que tiene es la pureza de las líneas. [...] No es Madame Venus: es Madame Vampiro. [...] ¡Huye de ella! [...] Es una fuerza destructora.<sup>44</sup>

La sensualidad de la mujer fatal es el arma con la cual doblega al héroe, pero también se vale de la astucia y del engaño para conseguir su meta, que por lo general es el dinero y el consumo de bienes del esposo o del amante en turno.

### *La mujer frágil*

El tipo de la mujer frágil en su configuración física tiene una marcada influencia de la pintura prerrafaelista. En su descripción predominan rasgos enfermizos, moribundos, por ello celestiales y etéreos; son seres “asexuados, delegada angélica en este mundo y siempre deseosa de volver a su nube celestial”.<sup>45</sup> Ésta es la imagen ideal de la mujer, “política y sexualmente insignificante, acorde con la tradición cristiana”,<sup>46</sup> está dotada de belleza, pureza, feminidad, virginidad y bondad. Un ejemplo es la descripción que hace Rubén M. Campos a Viola, personaje de su cuento *Flor y fruto*, en la cual se puede observar que

Viola tenía los cabellos blondos, tan rubios como las espigas de estío, y tan caudaloso que un paje bien hubiera podido llevarlos como la cauda de su reina.  
Viola tenía, además, la pequeña boca siempre entreabierta por una sonrisa; sonreía siempre, sonreía sin saber por qué la extrema sensibilidad de sus nervios cubiertos de una tez blanquísima y sedeña, salía a flor de su boca en una perenne sonrisa seduciente.<sup>47</sup>

<sup>44</sup> I. Díaz Ruiz, *op. cit.*, pp. 41-46.

<sup>45</sup> J. R. Chaves (Estudio preliminar), en Amado Nervo, *El castillo de lo inconsciente*, p. 24.

<sup>46</sup> J. R. Chaves, *Los hijos de Cibeles*, p. 42.

<sup>47</sup> R. M. Campos, *op. cit.*, p. 55.

En estas líneas apreciamos una correspondencia entre flor y mujer pues a nivel descriptivo (Viola-cabellos blondos, Viola-espigas de estío, Viola- tez blanquísima) coincide con “la existencia estática y estética de la mujer como flor, como planta, reducida al silencio vegetal”.<sup>48</sup> Otro ejemplo de mujer frágil es la descripción de Blanca del cuento “Amnesia” de Amado Nervo:

Aquella alma, tan blanca, tan tenue, tan infantil... Blanca, radiante, como extática, oía la misa a mi lado. De cuando en cuando volvía a mí su rostro ayer aún pálido, hoy sonrosado [...] Me miraba con la clara mirada de sus grandes ojos, llenos de vaguedad [...] en sus ojos divinos que eran como dos corolas de loto en el agua oscura de un lago, como dos urnas de ensueño.<sup>49</sup>

Ante una mayor participación de la mujer en el ámbito social y para reforzar la imagen ideal de la mujer surge la mujer frágil, mientras que la mujer fatal es representada como autónoma, sensual, “puesta como ejemplo del mal”. Los escritores decadentistas, expone José Ricardo Chaves, aprovechan esta polaridad femenina para ilustrar tanto un acontecimiento social, como una oposición de orden filosófico entre sueño-realidad, cuerpo-espíritu, deseo-ideal. En esta tipología se manifiesta la historia de la lucha social de la mujer transfigurada por un amplio imaginario masculino.

e) *EL ARTISTA COMO HÉROE, O EL HÉROE MELANCÓLICO*

Este es el héroe del fin de siglo, es el héroe fatal, hipersensible, melancólico, rebelde ante el discurso hegemónico establecido por la sociedad burguesa, en consecuencia antiburgués. Tal personaje se distingue por su constitución sentimental, su hipersensibilidad lo convierte en un personaje vulnerable, por ello se distancia del exterior, para refugiarse en un espacio

---

<sup>48</sup> J. R. Chaves, *op. cit.*, p. 49.

<sup>49</sup> J. R. Chaves (Estudio preliminar), en Amado Nervo, *op. cit.*, p. 44.

íntimo, en su torre de marfil y se pregunta “sobre la situación del arte en un medio burgués hostil, por lo que termina negando su sociedad y su tiempo en la búsqueda de una realidad alterna”.<sup>50</sup> Para mencionar un ejemplo retomaré el cuento “Blanco y Rojo” de Bernardo Couto Castillo, donde el personaje principal, Alfonso Castro, se describe como un artista decadente:

Soy un *enfermo*, no lo niego, un enfermo, sí, pero un enfermo de refinamientos, un sediento de sensaciones nuevas. [...] Nací inquieto, de una inquietud alarmante, con avidez por ver todo, conocer todo y de todo saciarme. Crecí solo, entregado a las fantasías de mi capricho que en mis primeros años me llevó a la lectura, entregándome a ella golosamente [...] Me complacían, sin embargo, los libros extraños, los enfermizos, libros que me turbaban [...] dejando en completa libertad, sin idea fija que le sirviera de norma y estímulo para la existencia.<sup>51</sup>

También se retoman otros tópicos como la *renuncia al amor*, el cual se refiere a la pérdida del ser amado por el ideal; la *muerte*: el decadente muere poco a poco como resultado anhelado de la progresiva degeneración en la que se ha venido deleitando.

La adopción de este imaginario decadentista se debió a la necesidad de los literatos de expresar metafóricamente los cambios que les tocó vivir y que la modernidad trajo consigo. Entre estos elementos debo subrayar que el cuento de este periodo exhibe una fuerte preocupación por la subjetividad y el papel de la vida mental en la creación artística. Como ejemplo de ello tenemos los Pierrots, que en seguida analizaré detenidamente.

---

<sup>50</sup> J. R. Chaves, *op. cit.*, p. 60.

<sup>51</sup> B. Couto Castillo, *op. cit.*, p. 59.

**CAPÍTULO III**  
**DE PEDROLINO DE LA COMMEDIA DELL' ARTE AL PIERROT DE**  
**BERNARDO COUTO CASTILLO**

Pierrot ha sido un personaje de gran trascendencia a lo largo de los siglos en el arte y en la literatura y hasta en la música. Bernardo Couto Castillo en la serie Pierrots retoma esta figura, por tanto, expondré los orígenes de Pierrot desde la Comedia del arte, pasando por los escritores simbolistas, hasta llegar a los cuentos de este autor mexicano decimonónico. Revisaré la evolución de este personaje. Por otra parte, menciono las fechas de publicación de esta serie de cuentos y expongo la estructura narrativa de cada uno.

**LA COMMEDIA DELL' ARTE**

La *Commedia dell' arte all' improvviso* surgió en Italia en el siglo XVI, en 1550; se le llamaba *commedia* por su contenido cómico; *dell' arte*, porque intervenían acrobacias, música, danza, es decir, era un espectáculo muy completo; *all improvviso*, porque los diálogos se improvisaban; debido a ello no se tiene registro de algún libreto perteneciente a la *Commedia dell'arte* en este siglo. Después, por el siglo XVII, sólo adoptó el nombre de *Commedia dell'arte*. En este periodo ya se escribían libretos netamente para poner la *Commedia* en escena en los teatros de las cortes europeas, como la obra de Flaminio Scala, *Il teatro delle favole rappresentative*,<sup>1</sup> que se publicó en 1611, la cual incluía cincuenta obras dramáticas. En esta colección Arlequín, Pierrot y compañía hacen su entrada por primera vez en una obra impresa.

Debido a la aceptación del público, la *Commedia dell'arte* logró tener una amplia difusión por Europa, y llegó a representarse en lugares tan lejanos como Moscú. Sin

---

<sup>1</sup> Allardyce Nicoll, *El mundo de Arlequín*, p.15.

embargo, Francia fue la segunda patria de estas representaciones, donde se les conoció como *Théâtre Italien* o *Comédie Italienne*. Por otra parte, en el desarrollo del teatro europeo la comedia introdujo algunas innovaciones tales como la improvisación y la comicidad.<sup>2</sup> Por ejemplo, en la obra *Il medico volante*, Arlequín, vestido de médico, llega a la casa de Pantalone, donde comienza a alardear de sus talentos:

[Arlequín]: Aparte de medicina, estoy también profundamente versado en Astrología. Por ejemplo, he descubierto que “luna” es femenino y “sol” masculino. Puedo deciros cuantas disertaciones he publicado sobre las veintiséis casas del Zodíaco.

[Pantalone]: En la escuela [observa Pantalone mordazmente], me enseñaron que había sólo doce casas.

[Arlequín]: Ah, no tenéis en cuenta las otras casas construidas desde entonces.<sup>3</sup>

Estos diálogos son muy abundantes en la *Commedia*, especialmente en los que intervienen Arlequín, Colombina y Pedrolino, que representan al pueblo, generalmente como sirvientes, amantes, comerciantes, médicos, entre otros. En la *Commedia*, tanto el tema como los personajes, eran el pretexto para comentar y satirizar la vida "en su aspecto urbano, [también exponía] las preocupaciones, los prejuicios, gustos y modas burguesas de una época",<sup>4</sup> la del siglo XVIII. Desde aquel periodo la tendencia de comentar las cuestiones sociales y realizar parodias literarias se tornó en una de las características de la comedia italiana.

La vigencia e importancia de la *Commedia dell'arte* no sólo se encuentra en la literatura, o en el teatro, sino también en artistas plásticos y músicos.<sup>5</sup> Éstos la han retomado en busca

---

<sup>2</sup> Estas innovaciones se manifiestan en varias obras de teatro, como en los *Entremeses* de Lope de Vega, quien era un espectador asiduo de la *Commedia dell'arte*, de la cual retomó la comicidad y la espontaneidad del pueblo, especialmente de los criados.

<sup>3</sup> A. Nicoll, *op. cit.*, p.86.

<sup>4</sup> Ramón Pérez de Ayala, *Obras completas*. Tomo II, p. 571.

<sup>5</sup> Por ejemplo, algunos artistas que retomaron la *Commedia dell'arte* como motivo de sus obras son: Jean-Antoine Watteau, pintor francés considerado uno de los precursores del impresionismo del siglo XIX, en cuyas obras representa a los personajes de la *Commedia* como en su pintura *Arlequín y Colombina* (1715) y *Los cómicos italianos* (hacia 1720); otro artista que se inspira en este personaje de la *Commedia* es Arnold Schönberg, compositor de



de temas populares y como pretexto para la sátira social, además porque se sintieron atraídos por el espectáculo que hubo en ella: acrobacias y danzas ejecutadas en el escenario, colores, música, lo cual estaba combinado en un conjunto atractivo y dinámico en la escenificación. La *Commedia dell'arte* influyó en el teatro y la cultura en general, sin olvidar que también repercutió en la vestimenta del siglo XVIII, especialmente en las mascaradas.



Grabado siglo XVI de la *Commedia dell'arte*.

### **LOS PERSONAJES DE LA *COMMEDIA DELL'ARTE***

Los personajes de la *Commedia* eran los mismos tipos habituales y cotidianos de la ciudad, por ejemplo: la coqueta, el enamorado, el burlador, el capitán, el guapo, el presumido, el bromista, el médico o el abogado incompetente, etcétera. Todos ellos con nombres convencionales y permanentes para que el público los reconociera fácilmente, como el de Arlequín, Pedrolino, Colombina, Capitano, Pantalone.

En seguida revisaré una parte del repertorio de personajes que intervenían en la *Commedia dell'arte* para reconocer sus características, en cuanto a su atuendo y personalidad.

---

origen austriaco, que hizo *Pierrot Lunaire* (1912), una de sus obras más trascendentes. En el terreno de las artes visuales encontramos también a Pablo Picasso, pintor y escultor español, que retrató en su obra *Tres músicos* a personajes de la *Commedia dell'arte*. Tan sólo por referir algunos.

ARLEQUÍN:

Se distinguió en la *Commedia dell'arte* por su apariencia,<sup>6</sup> y por su ingenio, se le identifica también por la agilidad, simpleza y gracia expuestos en sus diálogos; psicológicamente es un personaje apasionado, enamorado, crédulo, y, en muchas ocasiones, se muestra carente de moral. Estas características contribuyen a formar un personaje complejo en su psicología y lo dotan del encanto que ha quedado grabado en el imaginario popular.

COLOMBINA:

Esta figura femenina mostraba ingenio y encanto. En la etapa temprana de la *Commedia* representaba una mujer madura y fungía el papel de una criada o *servetta*. Los mote de esta mujer eran muy llamativos, pues se le llegó a conocer como Armallina, Corallina, Olivetta, Spinetta, sólo “Franceschina, Smeraldina y Colombina fueron nombres que llegaron a ser constantes y frecuentes”.<sup>7</sup> A mediados del siglo XVII los atributos de Colombina se perfilaron a los de una muchacha adolescente sin experiencia, despierta, viva, cuya alegre gracia conquistaba los corazones de sus fieles amantes, los cuales se disputarían su amor y compañía. La personalidad de Colombina es festiva y, como Arlequín, es leal a su amante y a su propio interés; incluso en muchas *commedias* acaba casándose con éste.

PIERROT:

El caso de Pierrot sirve para mostrar el grado de aceptación, adaptación y difusión que llegó a tener la *Commedia dell'arte* en el resto de Europa, específicamente en Francia.<sup>8</sup> Como se

---

<sup>6</sup> Uno de sus rasgos distintivos es su atuendo, el cual constaba de un traje ceñido con formas geométricas de rombos distribuidos regularmente por todo su traje.

<sup>7</sup> A. Nicoll, *op. cit.*, p. 105.

<sup>8</sup> Esta aceptación de las obras de la *Commedia* las expresa Lawner: “Its stylized personages [...], its intricate plot lines were used again and again, and its reliance on mime techniques and witty repartee influenced the great

observa, esta comedia traspasó fronteras políticas y lingüísticas, y también fue una representación que tuvo gran éxito tanto en las plazas como en las cortes.

La evolución de Pierrot se encuentra muy vinculada al éxito de la *Commedia dell'arte* en Europa. En 1576 en Italia había una compañía de teatro llamada *Pedrolino* (éste es el nombre italiano de Pierrot). Dicha compañía fue muy popular en la corte italiana, y Giovanni Pallesini fue el actor que popularizó con su interpretación el personaje de Pedrolino a finales del siglo XVI. Pedrolino desempeñaba un papel muy activo en la *Commedia dell'arte*, era un criado fiel, confiable, divertido, ingenioso, inteligente, pues en la conclusión de varias obras vemos cómo resuelve el nudo del drama, y en su diálogo menciona: "Dejadlo todo en mis manos". Sin embargo, este personaje también ocasiona enredos, engaña a otros por el simple gusto de gastar bromas, sus intrigas suelen ir dirigidas en favor del interés de su amo y el propio. También es un joven enamorado, pasional y protege a su novia, Colombina, con su ingenio, sus bromas, embustes y artimañas.

El atuendo de Pierrot es característico: en primer lugar lleva la cara enharinada y el traje que porta consta de unos pantalones blancos flojos y una blusa con una ancha gorguera. La vestimenta de Pierrot es un vestuario sencillo, decoroso, sin ningún tipo de pretensiones; en esta sencillez se refleja su personalidad y condición social, no es de la misma condición que Arlequín que vestía un traje remendado, o bien como Colombina que porta vestidos de telas vistosas. Pierrot dignifica a los sirvientes de la *Commedia*, pues no actúa como bobo, al contrario es inteligente y fiel a su señor, se rige por el tópico medieval del buen vasallo.

El teatro francés adopta a Pedrolino con el nombre de Pierre, como se puede constatar en la obra de Molière: *Le festin de Pierre* de 1665. A la postre esta denominación cayó en

---

Spanish and French theater of Lope de Vega, Marivaux and Molière". Cfr. Lynne Lawner, *Harlequin on the moon*, p. 11.

desuso y Pierrot se convirtió en el nombre establecido. Su personalidad se enriquece, es perezoso, franco, sensible, honrado, amable, alegre, tierno, ingenioso y enamorado.

### LOS *PIERROTS* DE LOS ESCRITORES SIMBOLISTAS

La figura emblemática de Pierrot se redefine en el siglo XIX con los escritores simbolistas, quienes retoman al personaje y lo revaloran como un héroe romántico. Entre aquéllos destacan Aloysius Bertrand, quien en su obra titulada *Gaspard de la nuit*, dedica en *La viola de Gamba* un pasaje a los personajes de la *Commedia dell'arte*; asimismo, Paul Verlaine rescata estos personajes en poemas como *Pierrot*, *Pierrot gamin*, *Pantomime* y *Colombine*; sin embargo, el escritor francés Jules Laforgue fue quien terminó por imprimirle en particular a Pierrot las características que lo exponen como héroe y como símbolo romántico, se exhibe como “un personaje basado en la máscara como defensa contra un universo hostil, un mundo de intereses económicos mezquinos y rituales vacíos de significado”.<sup>9</sup>

Laforgue rescata esta figura de la *Commedia dell'arte* porque Pierrot representaba al buen sirviente. Ahora bien, en la obra de dicho poeta, este personaje adquiere nuevas características, es rebelde, lunático y holgazán; esto le sirve para manifestar el cambio de mentalidad de una época a otra, la cual se manifiesta en la rebeldía, ya no es un personaje servil, pues encarna “una poética antiburguesa”<sup>10</sup> conforme a los preceptos simbolistas y decadentistas.

Laforgue engendra este nuevo Pierrot:

#### **Pierrots**

#### **I**

C'est, sur un cou qui, raide, émerge  
D'une fraise empesée *idem*,

---

<sup>9</sup> Jules Laforgue, *Imitación de Nuestra Señora la Luna*, p. 11.

<sup>10</sup>*Idem*.

Une face imberbe au cold-cream,  
 Un air d'hydrocéphale asperge.  
 Les yeux sont noyés de l'opium  
 De l'indulgence universelle,  
 La bouche clownesque ensorcèle  
 Comme un singulier géranium.  
 [...]  
 Bouche qui va du trou sans bonde  
 Glacialement désopilé,  
 Au transcendantal en-allé  
 Du souris vain de la Joconde.

Este personaje es Pierrot, el de la blanca gorguera, el del rostro enharinado de la *Commedia*, sin embargo, no es más el sirviente bobo y honesto. Laforgue modifica esta actitud por aquella que expresa hastío, indiferencia y frialdad ante el porvenir. En cuanto a su estado anímico observamos la fijación que tiene con la Luna y el hastío que en ocasiones experimenta:

**Pierrots**  
**II**

**Le cœur blanc tatoué**  
**De sentences lunaires,**  
 Ils ont: "Faut mourir, frères!"  
 Pour mot-d'ordre-Évohé.  
 [...]

**Ces dandys de la Lune**  
 S'imposent, en effet,  
 De chanter "s'il vous plaît?"  
 De la blonde à la brune.  
 [...]

**V**  
**Blancs enfants de chœur de la Lune,**  
**Et lunologues éminents,**  
 Leur Église ouvre à tout venant,  
 Claire d'ailleurs comme pas une.<sup>11</sup>

**Locutions des Pierrots**

**I**  
 Les mares de vos yeux aux joncs de cils,  
 O vaillante oisive femme,  
 Quand donc me renverront-ils  
**La Lune-levant de ma belle âme ?**  
 [...]  
 Ah! Madame, ce n'est vraiment pas bien,  
 Quand on n'est pas la Joconde,  
 D'en adopter le maintien  
**Pour induire en spleens tout bleus le pauvre monde.**  
 [...]

**XVI**  
 Je ne suis qu'un **viveur** lunaire  
 Qui fait des ronds dans les bassins,  
 Et cela, sans autre dessein  
 Que devenir un légendaire.<sup>12</sup>

Laforgue, en estos versos, y especialmente en los remarcados, plasma la personalidad de un Pierrot simbolista; lo describe en relación con su apariencia y personalidad, como alguien que exterioriza sus valores, ideas y sentimientos: un Pierrot lleno de hastío, improductivo, desmotivado, y fiel y ferviente adorador de la Luna, lunático al fin.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 96-98.

Así pues, hemos observado la construcción de Pierrot como personaje literario, la cual se fue modelando a través del tiempo: en sus orígenes personaliza al servidor honrado y fanfarrón; en el siglo XVII simbolizó al pueblo noble y digno, relegado por las clases altas; en el siglo XIX representó al hombre sensible que ríe irónicamente por su desilusión y amargura. En la *Commedia dell'arte* Pierrot formaba parte de una colectividad, y con los escritores simbolistas, este personaje se vuelve emblemático para representar la individualidad, el lirismo y la sensibilidad del artista o héroe romántico. Este Pierrot es el que adopta Bernardo Couto Castillo para forjar el temperamento del personaje central de sus cuentos.

#### **EL PIERROT DE BERNARDO COUTO CASTILLO**

La figura de Pierrot evolucionó a través de las épocas y de las tendencias artísticas, como ya se ha ilustrado. En Europa fue muy conocido y, probablemente, Bernardo Couto durante su estancia en París, estuvo en contacto muy próximo con este personaje a través del teatro o bien de las obras de poetas y escritores de entonces, pues, “entre ellos, y entre otros artistas no literatos, la triste, ambigua figura de Pierrot es de uso común”.<sup>13</sup>

Couto adopta a este comediante y lo hace protagonista de una serie de cuentos: “Pierrot enamorado de la Gloria. Cuento en cuatro escenas”, “Pierrot y sus gatos”, “Las nupcias de Pierrot”, “El gesto de Pierrot”, “Caprichos de Pierrot” y “Pierrot sepulturero”; observamos ya desde los títulos de cada cuento un desarrollo gradual del personaje.

“Pierrot enamorado de la Gloria. Cuento en cuatro escenas” nos trae a la memoria cierta reminiscencia del Pierrot de la *Commedia*, puesto que Couto rescata de este texto ciertos rasgos de su personalidad conservando la comicidad inherente del personaje, pues es

---

<sup>13</sup> Arturo Noyola, “Bernardo Couto Castillo”, en *Nueva gaceta bibliográfica*, pp. 11-19.

divertido, ingenioso, inteligente, franco, sensible; esto lo apreciamos en el cuento con la disparatada idea que tiene para ser sabio:

Pierrot (Con ademán **despreciativo**): [...] nuestra situación ha cambiado, por completo. Dominado mi corazón y mis **perezosos** instintos, voy a cambiar radicalmente de vida. Colombina quiero ser sabio. [...]

Colombina: ¿Y de dónde has tenido tan peregrina idea, ingrato Pierrot?

Pierrot: Paseaba por una avenida de Luxemburgo, y al ver los bustos de los poetas y las estatuas de las reinas, me dije para mí: ¡Bravo, Pierrot! Ineludiblemente tú has nacido para algo y grave y grande. Con esa **juventud**, con ese **ingenio**, con esa **seriedad** y ese **filosófico** desdén [...] ¿Dejarás perderse tu nombre? ¡No! Y decidí a ser sabio, inventar algo, no sé qué, un elixir de vida que me haga inmortal.<sup>14</sup>

También Pierrot es un joven enamorado y pasional; es fiel amante y protege a su enamorada, Colombina, como se aprecia en el siguiente pequeño diálogo:

Colombina: ¿Y te olvidarás de mí cuando seas grande, buen Pierrot?

Pierrot: No, Colombina, no; para ti perfeccionaré mi invento dándole la eterna belleza, la eterna frescura de corazón y la durable alegría. Reirás y amarás mientras rías, Colombina; Pierrot, serio, te lo promete.<sup>15</sup>

Una de las aportaciones que Couto le otorga al personaje es la hipersensibilidad y la persistencia de realizar su ideal, aunque éste generalmente sea inalcanzable. En el cuento “Pierrot y sus gatos” se expone su personalidad compleja:

Haciendo una mueca desdeñosa [...] echó a andar apartándose de los lugares bulliciosos [...] Pierrot estaba triste. Sentía una de esas melancolías inmotivadas que caen sobre nosotros como una lluvia negra... En esos momentos él, que siempre reía, él que todo desdeñaba, él que había alcanzado la suprema filosofía y la más completa impasibilidad, sentía que en su vida faltaba algo... En el alma de Pierrot se levantaba una de esas amarguras sordas y silenciosas que consumen a los payasos, a los cómicos, a los humoristas, a los vendedores de risas que constantemente deben de llevar una máscara.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> B. Couto Castillo, “Pierrot enamorado de la Gloria”, en *El Nacional*. Agosto de 1897.

<sup>15</sup> B. Couto Castillo, “Pierrot y sus gatos”, en *El Mundo. Semanario Ilustrado*. Junio 1898.

<sup>16</sup> *Idem*.

Este Pierrot muestra una personalidad hipersensible y melancólica, pero también en el mismo cuento, se descubre sensibilidad y ternura en el personaje; éste se conmueve con los felinos y se compara con ellos, dejándonos entrever su rostro bajo la máscara que oculta su identidad:

El carácter de los gatos [...] -se dijo- ¡Cosa más singular! [...] Como yo son esquivos, desdeñosos y afectos a lo suntuoso. Sus mantos son suaves, ricos, blancos a menudo, sus actitudes son distinguidas. Gustan de la noche y se aman a la claridad de la Luna. Son caprichosos. A una caricia responden hurañamente con un arañeo, son soberbios y difíciles de domar, son orgullosos y despreciativos, son desinteresados. Acompañan al hombre, lo toleran mientras les place, cuando se cansan vuelven el rostro y se alejan con pisadas lentas y señoriales.<sup>17</sup>

Asimismo, la máscara irónica que cubre la identidad de Pierrot se pone al descubierto en “Las nupcias de Pierrot”: “En su sueño Pierrot se humanizaba, entraba en sí mismo, se despojaba de su máscara irónica y se sentía lírico, sensible, enternecido”.<sup>18</sup>

Pierrot enternece, pero también es un demonio decadentista parido por *Las Flores del mal*, así se representa en el cuento “Caprichos de Pierrot”:

La aventura aquella no comenzaba graciosamente como otras de Pierrot, sino bastante lúgubre. Los pasos resonaban siniestramente y su traje blanco que se iluminaba al pasar junto a alguna claraboya tomaba un aspecto de fantasma [...] Pierrot, funambulesco, irónico, se acordó de su alma, satánica a ratos como a ratos piadosa, y dijo: “¡joven, vamos a rezar con el vencido, invoquemos al derribado y al maldito y que entre el perfume de los inciensos [...] llegue a él nuestra adhesión”. Recemos la oración de Baudelaire [...] “Vedlo, ahí está: ha surgido para contemplar el triunfo de su vencedor en las sociedades, en las instituciones y en las doctrinas, pero no en el corazón siempre perverso de los hombres. Porque ahí en las pasiones que quieren a las criaturas, ahí, nadie lo destronará, el timón de la nave donde van embargados los sentimientos humanos siempre lo tendrá Satán”.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> *Idem*.

<sup>18</sup> B. Couto, “Las nupcias de Pierrot”, en *Revista Moderna*. (1) enero de 1899, pp. 12-13.

<sup>19</sup> B. Couto, “Caprichos de Pierrot”, en *Revista Moderna*. Primera quincena de octubre de 1900, pp. 299-303.



Es cierto que invoca la presencia del demonio desde una torre en Noche Buena, pero también es verdad que su figura es inofensiva y enternecedora como se ha expuesto en los apartados citados; esto cual nos hace llegar a la conclusión de que el Pierrot de Couto es un payaso juvenil, ingenioso y a la vez perezoso, pero en las ocasiones que lo ameritan puede ser serio y filosófico. Así pues, con todas estas características, su temperamento se ha formado al grado de despreciar los valores materiales, y que disfruta admirar la Luna sobre cualquier otro placer, con este gesto revela que es un soñador en pos de un ideal, sin embargo, también es un Pierrot que se deleita con vicios malsanos, a los cuales recurre para salir de la cotidianidad y del hastío que le causa la sociedad.

Por todo lo anterior, considero a Pierrot una representación del artista decadente, el cual ha perdido la fe en Dios y en la sociedad, y por ello recita las “Letanías a Satán”, renuncia al mundo de los vivos y se convierte en el sirviente de la Muerte en “Pierrot sepulturero”. Este personaje de Couto Castillo nos muestra una imagen intensa, resultado de la aversión decadentista hacia las doctrinas de la sociedad burguesa; es la personificación del ánimo del artista decadente ante la modernidad.

#### **LA PUBLICACIÓN DE LOS PIERROTS**

En 1897 Bernardo Couto Castillo inicia la publicación de los Pierrots, el mismo año en que salió a la luz *Asfódelos*, su único libro editado en vida. Couto articula su libro a partir de una serie de cuentos llamada *Cuentos criminales* que aparecía en *El Universal*, la cual contiene dos de los doce cuentos, “Blanco y rojo” y “El derecho de vida”.<sup>20</sup> También

---

<sup>20</sup> Al respecto el investigador Allen Phillips refiere tres series con estas características: “al publicar sus cuentos, Couto utilizaba rúbricas genéricas, con evidentes miras a la futura ordenación de libros, proyectos al parecer abandonados después: *Poemas locos* (“La canción del ajeno”), *Mosaicos* (“Un retrato”, “Las madonas artificiales”), *Cuentos criminales* (“Blanco y rojo”, “El derecho de vida”). Estos datos aparecen en su artículo: “Bernardo Couto Castillo”, en *Texto crítico*, p. 78.

contamos con la serie “Semblanzas artísticas” que, del mes de junio a agosto de 1893, se imprimieron en el periódico *El Diario del hogar*.<sup>21</sup>

Menciono estos datos sobre otros textos de Couto para establecer una analogía entre la manera en que el autor realiza distintos anteproyectos literarios, con la intención de conformar unidades mayores, pues de este modo fue concebida la serie de cuentos de los Pierrots, el proyecto más cabalmente cumplido y representativo de esta forma de agrupación.

La publicación de los Pierrots abarca varios años. El primero de la serie “Pierrot enamorado de la Gloria”, formó parte de la sección de cuentos del periódico *El Nacional*, titulada “Cuentos mexicanos”, el día 5 de agosto de 1897. El siguiente texto fue “Pierrot y sus gatos” que salió bajo el amparo del *Semanario Ilustrado*, suplemento del periódico *El Mundo* el día 12 de junio de 1898.

Los cuatro textos siguientes que forman la serie fueron publicados en la *Revista Moderna*: “Las nupcias de Pierrot” en el mes de enero de 1899; en noviembre de 1899 sale “El gesto de Pierrot”; “Caprichos de Pierrot”, en octubre de 1900, y en la primera quincena de mayo de 1901 se publicó “Pierrot sepulturero”, último texto de los Pierrots y también el último que Couto escribió, pues el 3 de mayo de este año murió.

Han quedado asentados los tres canales de publicación de los Pierrots:

PERIÓDICO / REVISTA	CUENTO	FECHA
<i>El Nacional</i> “Cuentos mexicanos”.	“Pierrot enamorado de la Gloria”	Agosto de 1897
<i>El Mundo</i> <i>Semanario Ilustrado</i>	“Pierrot y sus gatos”	Junio de 1898.

<sup>21</sup> Coral Velázquez Alvarado halló en la Hemeroteca Nacional esta serie de siete cuentos de Bernardo Couto Castillo que no ha sido reeditada ni aun en sus Obras Completas. Los nombres de los cuentos así como la fecha de su publicación se registran en: Coral Velázquez Alvarado, *El rescate del mundo interior: un análisis de la obra de Bernardo Couto Castillo*. Tesis inédita. México, UNAM, 2008, p. 64.

<i>Revista Moderna</i>	“Las Nupcias de Pierrot”	Enero de 1899
	“El gesto de Pierrot”	Noviembre de 1899
	“Caprichos de Pierrot”	1ª quincena de octubre de 1900.
	“Pierrot sepulturero”	1ª quincena de mayo de 1901

En esta tabla se expone la continuidad y la planeación de los cuentos, los cuales, a excepción de “Las Nupcias de Pierrot” y “El gesto de Pierrot” que se publicaron en el mismo periodo, tienen un intervalo de un año entre cada publicación, por consiguiente deduzco que, efectivamente, Couto trabajó estos cuentos muy cuidadosamente con la finalidad de recopilarlos y hacer un volumen con ellos, como fue el caso de su libro *Asfódelos*.

#### **ESTRUCTURA NARRATIVA DE LOS PIERROTS**

La estructura narrativa de los Pierrots manifiesta que estos relatos forman un “ciclo cuentístico”, pues, a pesar de no estar compilados en un volumen, están agrupados por el personaje, Pierrot. Couto vincula los relatos con una estructura dinámica interna (cuento independiente), y una estructura externa (serie de cuentos). Los Pierrots, a su vez, comparten un armazón común, pues lo que se narra en un cuento no es lo mismo que se narra en el siguiente porque el contexto adquiere una nueva significación, por ejemplo en “Pierrot y sus gatos” se narra una anécdota que no tendrá continuidad en “Las nupcias de Pierrot”, pero que en un conjunto nos transmiten las vivencias del personaje central. Esta forma de unir las narraciones se aproxima a la novela y a la colección de cuentos surtidos. Los Pierrots se

balancean entre estas fronteras, la individualidad de cada cuento y por los lazos que unifican todos los cuentos en un cuerpo singular.<sup>22</sup>

### PERSPECTIVAS NARRATIVAS EN LOS CUENTOS DE LOS “PIERROTS”

Una de las riquezas técnicas que Bernardo Couto logró en los “Pierrots” es el manejo de las perspectivas narrativas,<sup>23</sup> pues éstas nos muestran la madurez estilística y narrativa que adquirió Couto. Los Pierrots son narraciones que se articulan desde varios puntos de vista de manera ágil y fluida como a continuación se exhibe.

Los puntos de vista centrales que detecté en los “Pierrots” pueden resumirse en dos: el narrador endógeno y el narrador exógeno. El primero es aquél que participa dentro del cuento, éste puede ser un protagonista, o bien un testigo de lo que les pasa a los personajes importantes de la acción; el segundo no aparece en el relato, pues narra desde fuera con la omnisciencia de un dios.

Dichas perspectivas quedan representadas en el siguiente cuadro sinóptico,<sup>24</sup> al cual adhiero los cuentos Pierrots según el punto de vista del narrador.

El Narrador	Narrador <u>Protagonista</u> Cuenta su propia historia	Narrador <u>Testigo</u> Cuenta historia del protagonista
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Es personaje del cuento.</li> <li>• Observa la acción dentro.</li> <li>• Pronombres primera persona.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>❖ “Pierrot y sus gatos”</li> <li>❖ “El gesto de Pierrot”</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>❖ “Caprichos de Pierrot”</li> <li>❖ “Pierrot sepulturero”</li> </ul>
	El narrador puede analizar los procesos mentales de los personajes, instalándose en la intimidad de ellos.	El narrador observa desde fuera y sólo por las manifestaciones externas de los personajes puede inferir sus procesos mentales.
El Narrador	Narrador <u>Omnisciente</u>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• No es un personaje del</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>❖ “Pierrot enamorado”</li> </ul>	

<sup>22</sup> Cfr. Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, p. 115.

<sup>23</sup> Las cuales concibo como el inventario de recursos o instrumentos expresivos aplicados por el autor en su narración.

<sup>24</sup> A. Imbert, *op. cit.*, p. 57.

cuento. • Observa la acción desde fuera de la acción misma. • Narra con pronombres de tercera persona	de la Gloria” ❖ “Pierrot y sus gatos” ❖ “Las nupcias de Pierrot” ❖ “El gesto de Pierrot”	
---	---	--

Estos son los puntos de vista cardinales para el análisis de los *Pierrot*, sin embargo no podemos ceñir los cuentos solamente a un punto de vista, debido a que el autor hace combinaciones de perspectivas narrativas en estos seis cuentos, por tanto también examinaré estas combinaciones fundamentales y el modo de usarlo.

❖ “Pierrot y sus gatos”, “Las nupcias de Pierrot” y “El gesto de Pierrot”

Los tres cuentos que agrupo en el presente apartado están relatados por la voz de un narrador omnisciente, sin embargo éste combina su punto de vista con la perspectiva del protagonista. Este manejo de perspectivas es versátil pues existe una intercomunicación entre las voces que relatan el suceso desde diferentes ópticas de esta forma se complementan la una a la otra. Además en estos textos se puede percibir la atmosfera especial que el narrador imprime a cada relato pues ésta se construye a partir de que “la acción de un cuento transcurre en un determinado lugar y en determinada época”.<sup>25</sup> He aquí donde radica la singularidad e innovación en los Pierrots.

❖ Pierrot y sus gatos

El relato comienza con la voz del narrador **omnisciente**, quien describe el ambiente y el espacio donde se realiza la acción del cuento, o sea recrea la atmósfera del relato

---

<sup>25</sup> Los críticos anotan la atmósfera de paz en un valle, la atmósfera de misterio en un castillo abandonado, la atmósfera de sordidez en un barrio o en una casucha, la atmósfera romántica de un bosque iluminado por la luna. Pero obsérvese que esas atmósferas no son físicas sino metafóricas, pues resultan de la asociación que el narrador establece entre un lugar, una edad, un personaje, un suceso, unas vestimentas, unos modos de vivir y de hablar. Véase: A. Imbert, *op. cit.*, p. 87.

El invierno se presentaba excesivamente frío y más que frío desagradable. Las rachas heladas soplaban a cada momento barriendo la nieve, azotándola sobre los transeúntes, [...] Pierrot desolado por la frialdad y el abandono de su buhardilla, se había lanzado en plena calle cuando los mecheros de gas comenzaban a encenderse. Llenó sus bolsillos de castañas calientes y metió en ellas las manos para abrigo; luego, haciendo una mueca desdeñosa a la temperatura echó a andar apartándose de los lugares bulliciosos.<sup>26</sup>

En el anterior segmento se distinguen algunas de las características del narrador omnisciente, la principal, es que esta voz ostenta autoridad, pues el relato está visto a través de una mente dominadora que todo lo ve y todo lo sabe; Pierrot se siente desolado. También el que narra recrea la atmósfera valiéndose de las sensaciones y remarcando los adjetivos, por ejemplo, nos indica que es invierno, sí, pero no un invierno común y frío nada más, sino que es un invierno “excesivamente frío y más que frío desagradable donde las rachas heladas soplaban a cada momento”, entonces Pierrot “desolado por la frialdad y el abandono de su buhardilla” sale a caminar por la tarde “haciendo una mueca desdeñosa a la temperatura”. La sensación que se experimenta con dicha descripción es la frialdad desagradable.

La voz omnisciente, entre otra de sus características, también cita qué es lo que los personajes piensan, dicen y hacen:

Sin saber por qué sentía aversión a lo que diariamente frecuentaba [...] Pierrot sentía *spleen*. [...] Sentía una de esas melancolías inmotivadas que caen sobre nosotros como una lluvia negra [...] En esos momentos, él, que siempre reía, él que todo lo desdeñaba, él que había alcanzado la suprema filosofía y la más completa impasibilidad, sentía que en su vida faltaba algo.<sup>27</sup>

El narrador profundiza en el alma del personaje y nos exhibe las sensaciones y pensamientos de Pierrot; también puede retroceder al pasado de éste y describirnos cómo era en aquel tiempo, pues todo lo sabe.

---

<sup>26</sup> B. Couto Castillo, “Pierrot y sus gatos”, en *El Mundo. Semanario Ilustrado*. Junio 1898.

<sup>27</sup> *Idem*.

Ahora bien, al finalizar el cuento este narrador se desplaza del mismo otorgándole espacio para que intervenga el personaje, en ese momento toma la palabra el narrador protagonista, cuando habla en primera persona de la descripción de los gatos:

El carácter de los gatos... -se dijo- ¡cosa más singular! Nunca había yo pensado... Tienen razón en buscarme pues algunos puntos de contacto tenemos. Como yo son esquivos, desdeñosos y afectos a lo suntuoso. [...] Gustan de la noche y se aman a la claridad de la Luna. Son caprichosos. [...] son soberbios y difíciles de domar, son orgullosos y despreciativos, son desinteresados. [...] Venid y alegrad con vuestras voces mi buhardilla, regocijadme con vuestras posturas elegantes, y con vuestros gestos dignos. Seréis mis compañeros y en mis momentos de debilidad me enseñareis a recordar el orgullo.<sup>28</sup>

El protagonista cuenta con sus propias palabras lo que siente, piensa; nos relata qué es lo que observa y a quién observa, en este caso Pierrot se siente identificado con los gatos y éste se vuelve narrador cuando habla consigo mismo en un monólogo interior. Sin embargo, el narrador omnisciente no deja del todo la narración al protagonista, pues lo ubicamos a principio del diálogo de Pierrot cediéndole un breve espacio dentro del relato que más adelante retomará la voz omnisciente. Estos trucos narrativos permiten mantener al lector a la expectativa en el desarrollo del cuento.

#### ❖ “Las nupcias de Pierrot”

En “Las nupcias de Pierrot” se repite el esquema de narración, en él percibimos, otra vez, al narrador omnisciente y al narrador protagonista; la voz omnisciente se manifiesta inmediatamente al inicio del cuento donde se describe detalladamente el lugar donde se desarrolla la acción:

En el bosque aquel, bosque de ensueño y de ilusión feérico [...] había aromas que retenían, brisas que acariciaban, matices de hojas y de flores que atraían la vista para retenerla y seducirla [...] Por entre los recortes de las ramas y las hojas,

---

<sup>28</sup> *Idem.*

por entre las mallas de los árboles que, como coloridas y complicadas telas de araña, daban sombra, filtrábase la luz que flotaba y envolvía, tiñendo el ambiente, llenándolo de un polvillo azulado que hacía pensar en molidos trozos de cielo [...] Al final de una vereda, bajo un gran árbol y cerca de margaritas blancas, rosas púrpura, una figura blanca, un rostro pálido, que conservaba una sonrisa, se hallaba adormecida, y aquella figura blanca [...] era ¡oh asombro! La del mundano Pierrot, que escapado sin duda de una orgía, había ido al bosque y se embriagaba con su perfume.<sup>29</sup>

La atmósfera que se construye en este relato es de ensoñación, con la descripción del bosque “de ilusión feérico”. Couto construye sinestesias, por ejemplo “brisas que acariciaban” y también comparaciones “por entre los recortes de las ramas y las hojas por entre las mallas de los árboles que, como coloridas y complicadas telas de araña, daban sombra”. Este fragmento nos brinda un vasto cuadro del bosque y al mismo tiempo describe una escena de pormenores, por ejemplo la luz que se filtraba entre las ramas de los árboles.

Después de una vasta narración detallada de los elementos y personajes que hay alrededor de Pierrot, el narrador omnisciente cede la palabra a éste cuando despabilado de esa ensoñación observa a dos personajes femeninos que le causan gran impresión: “Qué loco soy- pensó- sin duda mi cerebro no anda bien. ¡Haber visto el más tormentoso<sup>30</sup> mar donde sólo hay el más apacible lago!”.<sup>31</sup> Llama la atención la antítesis que forma la frase anterior, de tormentoso mar / apacible lago, este recurso da un efecto de contradicción y anticipa la personalidad del personaje que después tomará la palabra con el siguiente diálogo:

Pierrot dijo luego: muchas veces he estado a punto de besar tu frente con mis labios que abrasan y quemar, pero que a veces

<sup>29</sup> B. Couto, “Las nupcias de Pierrot”, en *Revista Moderna*. (1) enero de 1899, pp. 12-13.

<sup>30</sup> Es importante este tópico de la tormenta, pues viene desde la época clásica con autores como Lucano, Virgilio, y también tiene su tradición en los Siglos de Oro en dramaturgos como Lope de Vega, Calderón de la Barca etcétera. “La tormenta [tiene] múltiples valores metafóricos [pero la más usual es] la representación del caos humano o natural”. Se observa que en este caso representa eso mismo, además de que va acompañada de elementos naturales afines como “el más tormentoso mar”. Comenta Santiago Fernández Mosquera que “La tormenta es uno de los tópicos esenciales dentro de la construcción literaria occidental, una piedra de toque [...] para los autores de casi todas las épocas, un elemento literario que probaba ya la pertinencia del texto a un género determinado, ya la pericia retórica de quien lo componía”. (*La tormenta en el Siglo de Oro. Variaciones funcionales de un tópico*. Madrid. Ed. Iberoamericana- Universidad de Navarra- Vervuert, 2006. Biblioteca Áurea Hispánica, p. 17).

<sup>31</sup> B. Couto, “Las nupcias de Pierrot”, en *Revista Moderna*. (1) enero de 1899, pp. 12-13.

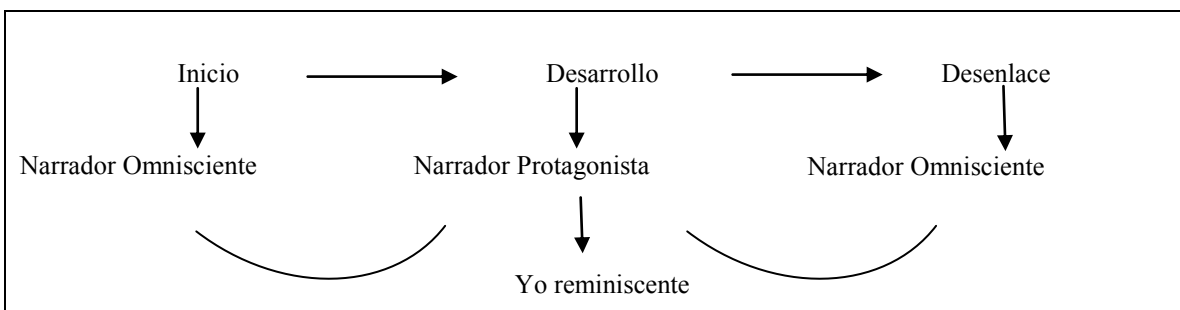


suelen ser dulces- ¡el dolor y la dicha a veces caminan tan de cerca! [...] Conozco todas tus secretas amarguras y tus deseos más secretos aún, porque he penetrado al fondo de tu alma lírica y hermosa. He traído para ti, por eso, una esposa que va a darte la tranquilidad y la dicha que hasta hoy no has conocido ni un momento. Yo sigo mi ruta, mi eterna ruta incansable, puesto que mis pasos siguen muy de cerca los de la muerte; voy besando frentes que serán mías hasta que Ella quiera recogerlas; soy la Locura.<sup>32</sup>

La Locura personificada desposa a Pierrot con su hermana el Ideal. Estos personajes son objetos dentro de la conciencia de Pierrot, pero que han tomado forma de mujer y han adquirido vida, a este recurso se le llama prosopopeya. Couto emplea dicha figura de dicción para plantear la postura del artista decadentista, Pierrot, que convive con la locura por su *modus vivendi* experimentando los paraísos artificiales; el ideal por hacer de su vida una obra de arte y de la obra de arte su vida; y la muerte donde se juntan las dos últimas, este es el desenlace más frecuente del decadente.

❖ “El gesto de Pierrot”

Las perspectivas narrativas de los Pierrots van experimentando cambios y evoluciones, esto se puede observar en “El gesto de Pierrot” donde se enlazan la voz del narrador omnisciente al principio del cuento, la voz del narrador protagonista en el desarrollo, y otra vez el narrador omnisciente en el desenlace; aquí un pequeño esquema:



<sup>32</sup> *Idem.*

En cuanto estructura narrativa en el anterior cuadro se visualiza en conjunto el cuento de “El gesto de Pierrot”. La primera intervención del narrador omnisciente es el preámbulo al discurso de Pierrot, donde intervendrá el narrador protagonista, que clausura el cuento retomando al narrador omnisciente, el cual culminará con el desenlace dramático de la vida del personaje, con un gesto.

Al principio del relato se advierte que el narrador omnisciente se manifiesta y ofrece la perspectiva de un observador omnipresente, pues plantea el escenario donde transcurre la acción:

Sentado en un ancho sillón de cuero; con los brazos colgantes, las miradas extraviadas, pálido, exangüe, Pierrot iba a morir. Después de un momento de amargo abatimiento, de convulsiones e inquietudes, levantó los ojos. [...] Los ojos de Pierrot veían con indecisión, como el que algo quiere recordar sin lograrlo...  
Hubo, sin embargo, un momento en que los ojos se iluminaron, la mirada adquirió brillo y se fijó en lo lejano; los labios se agitaron, temblaron, y un singular monólogo, un silencioso soliloquio comenzó a resonar, semejante a un zumbido de mosca.<sup>33</sup>

El narrador es un autor con autoridad, el cuento está visto a través de una mente que todo lo sabe y todo lo ve, entonces el narrador goza de los atributos divinos de omnisciencia y omnipresencia. Dicho narrador impone al lector con su perspectiva autoridad y también incuestionabilidad de que así ocurrieron los sucesos.

La narración que da inicio a “El gesto de Pierrot” describe un cuadro que denota la agonía del personaje: “Sentado en un sillón de cuero; con los **brazos colgantes**, las **miradas extraviadas, pálido, exangüe**. Pierrot iba a morir.” Pierrot se encuentra en un estado lamentable precedente a su muerte en: “Después de un momento de **amargo abatimiento, de convulsiones** [...] Los **ojos** de Pierrot **veían con indecisión**, como el que

---

<sup>33</sup> B. Couto, “El gesto de Pierrot”, en *Revista Moderna*. (11) noviembre de 1899, pp. 324-326.

algo quiere **recordar** sin **lograrlo...**". En estas líneas se advierte el debilitamiento de Pierrot, pues le cuesta trabajo recordar. A partir de este punto el narrador nos anticipa los acontecimientos que ocurrirán en el discurso del personaje, ya que posteriormente éste recordará los sucesos de su vida: "los ojos se iluminaron, [...] los labios se agitaron, [...] y un singular monólogo, un silencioso soliloquio comenzó a resonar, semejante a un zumbido de mosca." A partir de esto la voz narrativa de Pierrot participa en el relato:

Va a acabar – entreoíase – va acabar mi vida accidentada, luminosa, gloriosa para el mundo. [...] me siento con la necesidad de lanzar el grito que siempre he contenido, con deseos de arrojar el dolor de lo que siempre me oculto: mi gesto. [...] Yo amé [...] tengo visiones de parques luminosos [...] tengo visiones de noches pasadas en suaves pláticas, en pláticas de esas que se murmuran haciendo estremecer un oído blanco y satinado. [...] Conocí celebridades, [...] Mi viaje en la intrincada selva de las pasiones fue quizás más amargo que el del sublime florentino por los infiernos.<sup>34</sup>

Como narrador protagonista Pierrot habla en primera persona de lo que le ha ocurrido, lo hace en este cuento como recuento de su vida. Hay que percatarse de que esta clase de narración es objetiva y dramática, ya que el protagonista relata lo que hizo y vio, por ejemplo en los siguientes verbos muestra el narrador protagonista lo que realizó: "Yo amé [...] Conocí celebridades"; por otra parte, es una narración subjetiva, interna y analítica, pues Pierrot deja traslucir sus sentimientos y fantasías: "Mi arrepentimiento y mi cólera sólo pudieron manifestarse por el gesto."<sup>35</sup> Cuando participa Pierrot en el relato adopta la perspectiva de narrador protagonista. Entonces Pierrot habla consigo mismo en un monólogo interior, el cual narra los recuerdos y las impresiones que pasaron a su alrededor. Éste monólogo interior asocia acontecimientos pretéritos a una experiencia presente. El protagonista recuerda sus experiencias y las evoca en el momento de su agonía.

---

<sup>34</sup> *Idem.*

<sup>35</sup> *Idem.*

La voz del narrador protagonista se complementa con la perspectiva del yo reminisciente en este cuento, pues la voz narradora es un “yo” que se desdobra en una especie de autobiografía:

El “yo reminisciente” es un narrador omnisciente pues sabe todo respecto a sí mismo. Por haber madurado adquiere las nuevas responsabilidades de la madurez, de su aprendizaje vital, ya no basta que cuente una acción sino que debe revelar una filosofía de la vida que justifique el haberse puesto a evocar después de tanto tiempo.<sup>36</sup>

Pierrot narra sobre sus experiencias de cómo se grabó el gesto de desdén, desprecio en su faz y en su alma que lo provocó un fracaso amoroso:

Yo amé [...] una risa sonando como cascabel [...] se alejaba de mi oído como un toque funeral. [...] Entonces, no pudiendo hacer otra cosa, levanté mi rostro blanco [...] y mi gesto, el gesto de desdén, de supremo desprecio, el gesto que era rencor y era impotencia, se grabó por primera vez en mi faz, para quedar fijo como un estigma.<sup>37</sup>

Posteriormente, cuenta que conoció celebridades y que esta experiencia fue amarga:

Después de estrechar manos ilustres, después de ver rostros irreprochables, después de que mi ojo picaresco y profundo se hubo fijado, y mis labios hubieron lanzado su frase cruel pero envuelta en alegría, no encontrando manera de expresar mi sufrimiento y mi desengaño, mi frente se frunció, mis labios se plegaron, y sonrío... amargamente.<sup>38</sup>

Pierrot cuenta lo que le pasó a lo largo de su vida y en el correr de los años; a la hora de su muerte hace un recuento de lo vivido y al recordar sus pasadas experiencias es como si un “yo” hablará de otro “yo”. Al momento de narrar Pierrot expone sus comentarios, nos da una filosofía de vida, de las costumbres y de la moral de la sociedad, una sociedad aristócrata que basa sus principios en la apariencia, en la doble moral.

#### ❖ “Caprichos de Pierrot” y “Pierrot sepulturero”

---

<sup>36</sup> A. Imbert, *op. cit.*, pp. 68-69.

<sup>37</sup> B. Couto, “El gesto de Pierrot”, en *Revista Moderna*. (11) noviembre de 1899, pp. 324-326.

<sup>38</sup> *Idem*.

Finalmente, he agrupado en este bloque los dos últimos cuentos de la serie porque ambos presentan un narrador testigo. Éste también se mueve dentro del cuento, relata en primera persona. De esta manera comienza el cuento de “Caprichos de Pierrot”:

Uno de los más inmemorables días para mí es ese en el que conocí a Pierrot. [...] ¡Había seguido tantas veces su virginal blancura por cafés y callejuelas! Esa noche, cuando menos lo esperaba, lo vi aparecer [...] Pierrot paseó su vista por la soledad de la pequeña sala [...] y luego avanzó hacia mi mesa.<sup>39</sup>

Este narrador es un conocido de Pierrot que participa de la acción, pero el papel que desempeña es marginal, es el papel de un testigo, un transeúnte, usa el “yo” para contar lo que le pasa a otro. El narrador testigo es, pues, un personaje menor que observa las acciones externas del protagonista. Su acceso a los estados de ánimo de otras vidas es muy limitado. Lo anterior se aprecia en el siguiente fragmento:

Esa noche, cuando menos lo esperaba, lo vi aparecer, no sonriente ni malicioso como en los Boulevares (sic); su aspecto era cansado, estaba más pálido que de costumbre; pero al entrar claramente vi en su rostro un esfuerzo por contenerse y componer lo abatido de sus facciones.<sup>40</sup>

Este narrador testigo aporta al relato algunas descripciones del protagonista, todas ellas perceptibles, pues no puede asegurar sobre los sentimientos y pensamientos del personaje principal, solamente se limita a describir las características físicas.

En la cita anterior observamos que este narrador se entera de los acontecimientos y los cuenta porque estaba allí cuando éstos ocurrieron, o bien porque conversa con personajes enterados y así recibe testimonios que le permiten contemplar y comprender la historia total. También hay que recordar el vínculo que se forma en este ciclo de cuentos, que si bien individualmente este relato se comprende, en conjunto con los demás se complementa perfectamente, pues en el cuento “El gesto de Pierrot” el protagonista ha muerto, y ahora en

---

<sup>39</sup> B. Couto, “Caprichos de Pierrot”, *Revista Moderna*. 1ª quincena de octubre de 1900, pp. 299-303.

<sup>40</sup> *Idem*.

“Caprichos de Pierrot”, éste es recordado por un amigo suyo. Entonces ambos cuentos unidos por un hilo conductor dan continuidad al ciclo de vida y cuentístico de Pierrot, efecto que traspasa al siguiente.

❖ “Pierrot sepulturero”

El narrador testigo de este episodio es un viejo amigo que encuentra a Pierrot en el cementerio.

Esa tarde otoñal, lánguida, con tintes de huraño azul en el cielo y neblinas de invierno, yo me encontré sin saber cómo en el cementerio. [...] De pronto tropecé con una extravagante figura a la que sin embargo reconocí casi inmediatamente, no con poca sorpresa. ¡Usted aquí! - exclamé casi involuntariamente- [...] Blanco, con su habitual blancura de lirio, frágil como flor que el viento mece, pálido como hostia temblando en manos del sacerdote, Pierrot se hallaba ante mí. Pierrot, mi viejo amigo, el incansable noctámbulo [...].<sup>41</sup>

Este narrador también se mueve dentro de la acción, es un viejo amigo de Pierrot que relata esta experiencia y lo hace en primera persona: “De pronto tropecé con una extravagante figura. [...] ¡Usted aquí! - exclamé casi involuntariamente”. También es un cuento de acción resumida, pues el modo de usar el punto de vista del narrador es saber más de lo que dice, es decir, este narrador sabe más pero calla con propósitos artísticos. Este efecto crea una atmósfera cargada de misterio y sólo dice las manifestaciones exteriores del comportamiento de sus personajes. El narrador testigo adquiere verosimilitud humana.

Dicha verosimilitud sirve para que el ciclo de Pierrot termine con un final abierto como el que ofrece “Pierrot sepulturero”, pues cabe la duda de saber si Pierrot enloqueció o murió. Estas interrogantes se pueden plantear al relato y obtener nuestras propias interpretaciones.

❖ “Pierrot enamorado de la Gloria”

---

<sup>41</sup> B. Couto, “Pierrot sepulturero”, en *Revista Moderna*. 1ª quincena de mayo de 1901, pp. 142-144.

Caso aparte son las perspectivas narrativas del cuento “Pierrot enamorado de la Gloria”. Este relato nos ofrece innovaciones expresivas, puesto que es un **relato de acción escenificada**, donde el narrador experimenta y rompe la uniformidad de sus narraciones anteriores, y para hacer evidente esta ruptura narrativa reemplaza los caracteres formales del cuento con los teatrales. Entonces, “en vez de hacer de su conciencia un espejo, hace de su conciencia un escenario donde se representa un drama”.<sup>42</sup> Este recurso se encuentra en “Pierrot enamorado de la Gloria”, el cual tiene como subtítulo “Cuento en cuatro escenas”, es un anticipo de que el texto que leeremos se narrará en forma de cuento de acción escenificada y continuando con la lectura en seguida se asientan a manera de elenco los personajes que participarán en la primera escena y la descripción del espacio donde se desarrollará la acción:

Personajes:

COLOMBINA, PIERROT, ARLEQUÍN

Escena primera

Una buhardilla deteriorada. En el fondo inclinado, una cortina con descolorido rameaje y numerosas manchas. Mueblario consistente en una pequeña mesa acompañada de desvencijada silla. Entra Pierrot serio en su traje de inmaculada blancura. En su enharinado rostro se lee cómica gravedad.<sup>43</sup>

Estas señales son acotaciones que el narrador toma en préstamo del teatro. Tales acotaciones o acotamientos, son notas que nos advierten y explican lo relativo al movimiento de los personajes que se encuentran en escena. El fragmento anterior de “Pierrot enamorado de la Gloria” indica los personajes que intervendrán en la acción, y nos describe el escenario con detalles precisos, a fin de que visualicemos la teatralidad del relato.

El cuento escenificado da la ilusión que corre ante los ojos del lector, aquí un ejemplo:

---

<sup>42</sup> A. Imbert, *op. cit.*, p. 79.

<sup>43</sup> B. Couto, “Las nupcias de Pierrot”, en *Revista Moderna*. Enero de 1899, pp. 12-13.

Pierrot: ¡Es inevitable! ¡Mi destino lo quiere! ¡Valor!  
(Gritando). ¡Colombina!  
(La cortina de descolorido rameaje se agita y la aludida aparece haciendo resonar la franqueza de su risa y el frou-frou de sus faldas)  
Colombina: ¡Pierrot, mi buen Pierrot! ¿Has encontrado aquello? (Sus diminutas manos hacen el ademán que vulgarmente equivale a monedas).<sup>44</sup>

En este fragmento advertimos que la descripción de las acciones va en acotaciones escénicas y antes de cada parlamento está indicado el nombre del personaje. Este método es eficaz para crear en el relato un efecto de continuidad dramática.

En suma, el fin del relato escenificado es motivar en el lector el efecto de que la narración se desenvuelve por sí misma, así éste entra en trato directo con los personajes, no con el narrador, quien nos deja contemplar el drama y mientras los actores lo representan. Dicho efecto causa la ilusión teatral, en ello radica la originalidad de este cuento.

---

<sup>44</sup> *Idem.*



## CAPÍTULO IV

### LA ALEGORÍA EN LOS "PIERROTS" DE BERNARDO COUTO CASTILLO

Ya vista la evolución de Pierrot y la narrativa en los Pierrots de Couto Castillo, analizaré en seguida las alegorías en los seis cuentos de esta serie. Para dicho ejercicio parto de las distintas definiciones que varios estudiosos de la retórica y de la poética han expuesto acerca de este recurso literario, y de la presencia de éste a través de las épocas literarias.

#### NOCIONES DE ALEGORÍA

En este apartado expondré algunas definiciones sobre el término para obtener un amplio panorama acerca de éste. La alegoría es una palabra que se deriva del verbo griego que significa hablar o explicar figuradamente; para Juan Eduardo Cirlot, autor del *Diccionario de símbolos*, es la mecanización del símbolo, pues argumenta que las alegorías se han forjado muchas veces a plena conciencia para finalidades literarias. No obstante, para el mismo autor, la alegoría también consta de **representaciones** gráficas o artísticas, de imágenes poéticas y literarias, de simbolizaciones generalmente conscientes, está basada en la **personificación**, donde se materializan ideas abstractas, virtudes o vicios, de modo convencional.

En el *Diccionario de términos literarios* de Ana María Platas este concepto se define como “tropo, figura retórica de significación. Sucesión de **analogías plasmadas en metáforas**, en las que por lo general, hay una primera analogía (TR=TI es decir Término Real = Término Imaginario) que encierra unas **connotaciones** de las que semánticamente se van derivando todas las demás (TR1=TI1, TR2=TI2, TR3=TI3...)”, y como segunda

acepción añade que es la “concreción de una idea abstracta”.<sup>1</sup> Observamos que este razonamiento sobre la alegoría se expone de forma sistemática, lo cual confirma que se trata de una operación casi algebraica tanto para descubrir la incógnita alegórica, como para ocultarla.

Por su parte, Angelo Marchese en su *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* define la alegoría como una “figura retórica mediante la cual un término (denotación) se refiere a un significado oculto y más profundo (**connotación**)”, y también, el mismo autor, presenta las consideraciones de la *Rhétorique générale* que la expone como “un metalogismo, o sea una operación lingüística que actúa sobre el contenido lógico mediante la supresión total del significado básico, que ha de ser referido a un nivel distinto de sentido de isotopía, significado y sentido que se comprende en relación a un código secreto”. También Marchese integra la definición del *Dictionnaire de poétique et rhétorique* de Morier, quien la define como: “un relato de carácter simbólico o alusivo, y la emparenta con la fábula o el *apólogo* de tradición esópica o con las parábolas evangélicas”.<sup>2</sup> Por tanto, considero la alegoría como un discurso oculto que se encuentra inserto en relatos mediante: la mecanización del símbolo, la sucesión de analogías, la denotación y connotación que refiere a un término cuyo significado se encuentra velado o bien mediante la personificación de ideas abstractas.

Este recurso se empleó desde la *Rhetorica ad C. Herennium* (80 a.C.).<sup>3</sup> Cicerón observó que se presenta “cuando confluyen varias metáforas en continuidad [...], el discurso se

---

<sup>1</sup> *Diccionario de términos literarios*, edición de Ana María Platas Tasende, pp. 24-27.

<sup>2</sup> *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, pp. 36-38.

<sup>3</sup> En este documento se encuentran los primeros vestigios documentados de la alegoría, pues se dan ejemplos de dicha figura retórica, como nombrar al juez “Lobo” y al tirano “Atreo”, sin embargo estos ejemplos coinciden poco con nuestra percepción de alegoría, más bien queda la sensación de que pueden referirse y ejemplificar el recurso de la antonomasia, pues ésta denota que a una persona o cosa le conviene el nombre con que se la designa por ser la más característica. Al tirano se le llama Atreo por las características de este personaje mitológico y por sus actos reprobables.

convierte en otra especie, llamada en griego allēgoria”.<sup>4</sup> Por ello se considera una encadenación de metáforas para transmitir un significado figurado y oculto, lo cual advierte no una duplicidad de significados, sino una simultaneidad, a partir de esta premisa, se desprende el concepto tradicional de alegoría: “decir una cosa y significar otra, es un lenguaje alternativo con sus propias reglas”.<sup>5</sup> Al momento de revelar la alegoría se muestra la intención poética del texto, la cual reside en la opacidad en que se envuelve, pues es un recurso que induce a expresar las verdades más profundas del ser humano de un modo indirecto y velado. Pero ¿por qué motivo se oculta dicha verdad? Se han manifestado explicaciones históricas sobre este fenómeno, por ejemplo aquella que expresa que la alegoría surge cuando “una autoridad teológica o política se encuentra amenazada”<sup>6</sup> o bien, “en ambientes críticos o polémicos en que [...] ciertas cosas no pueden ser enunciadas”.<sup>7</sup>

## LA ALEGORÍA EN LA LITERATURA

La alegoría es un recurso discursivo vigente en todas las épocas, pues ha estado presente en el transcurso de la historia literaria. Dicho recurso se manifiesta ya desde las narraciones mitológicas de la antigüedad Grecolatina, así como en la Biblia; y en ocasiones se acompaña de la prosopopeya para representar ideas abstractas.<sup>8</sup>

En la Edad Media se da acaso la mayor eclosión de este recurso en obras muy representativas como *La divina comedia* de Dante, y en la literatura española con *Los milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, *El libro de buen amor* del Arcipreste de

---

<sup>4</sup> Citado por Jeremy Lawrance, en la “Introducción: Las siete edades de la alegoría”, en *La metamorfosis de la alegoría*, p. 17.

<sup>5</sup> J. Lawrance, *art. cit.*, p. 23.

<sup>6</sup> Stephen Greenblatt, “Preface”, en *Allegory and representation: Selected papers from the English Institute*, p. viii, citado por J. Lawrance, *op. cit.*, p. 25.

<sup>7</sup> Joel Fineman, “The Structure of Allegorical Desire”, en *Selected papers from the English Institute*, p. 28, citado en Idem.

<sup>8</sup> Consúltese en *La metamorfosis de la alegoría*, la “Introducción: Las siete edades de la alegoría”, de Jeremy Lawrance, artículo que he consultado para exponer las funciones de la alegoría a través de varios períodos en la historia literaria en el presente estudio.

Hita, *Las danzas de la muerte*. En estas obras la función de la alegoría es representar lo invisible.

En el Renacimiento y en el Barroco la alegoría se emplea desde las fachadas de iglesias hasta las portadas de libros, e incluso en las mascaradas, así como, de manera más formal, en el teatro de Calderón. En Nueva España, fue un recurso muy socorrido para evangelizar a los indígenas, por ello se empleó en los autos sacramentales como la alegoría de la fe; es la época en que surge vasta bibliografía sobre el uso de emblemas y jeroglíficos, donde se empleaba como recurso discursivo y persuasivo.<sup>9</sup> En el Barroco fue una herramienta que interpretó el mundo real en uno simbólico.

La alegoría en el Neoclásico se enmarcó en las fábulas y en la personificación de conceptos abstractos como la Libertad, la Victoria, identificadas por ciertos atributos como la palma y la corona de olivo que significan gloria, triunfo y dignidad. Posteriormente, en el siglo XIX, el concepto de alegoría cobra varias significaciones, por ejemplo, en el Romanticismo, personajes como Goethe, consideraban este recurso como “un abuso intelectualista [porque] buscaba lo particular sólo como ejemplo o instancia de lo general”,<sup>10</sup> Taylor Coleridge, filósofo inglés, manifestó el contraste existente, a su parecer, entre [alegoría y símbolo], pues ésta expresaba “disyunción de facultades [o bien] extrapolación de un concepto”, y el símbolo denotaba “predominio absoluto [y] una visión inmediata”;<sup>11</sup> sin embargo, tanto para Schopenhauer como para Thomas De Quincey, el símbolo era una alegoría en la que se ha hecho arbitraria la conexión entre el icono y su sentido abstracto. El carácter contradictorio de estas consideraciones que nos muestra las

---

<sup>9</sup> Estos libros los utilizaban los intelectuales de la época, herederos de una tradición simbólica muy fuerte, pues entre sus lecturas podemos descubrir fuentes como *La hieroglyphica* de Horapolo. Es una certeza que tanto Sor Juana Inés de la Cruz empleó estos libros para elaborar el arco triunfal de *El Neptuno Alegórico* para exaltar las virtudes del Virrey Conde de la Laguna.

<sup>10</sup> J. Lawrance, *art. cit.*, p. 30.

<sup>11</sup> *Idem*.

distinciones que implicaban una nueva significación respecto a ambos conceptos en aquella época. Consecuentemente, la alegoría moderna rechaza la representatividad convencional, y motiva al poeta a organizar su propio sistema de analogías, correspondencias y significados para manifestar en su obra, tanto su mundo interior y sensible, como también aportar en la renovación del imaginario literario.<sup>12</sup>

Después de este breve recorrido por las etapas en que se utilizó la alegoría podemos llegar a la conclusión de que ésta refleja aspectos de la cultura adyacente y que se manifiesta en textos literarios, filosóficos, políticos, incluso en las expresiones artísticas.

### PIERROT ALEGÓRICO

En el periodo finisecular el artista, como personaje, ocupó un protagonismo frecuente en la literatura hispanoamericana, ya para exponer sus teorías estéticas o bien para exteriorizar la inconformidad y descontento que tenía con la sociedad, pues poseía un sentimiento de abandono e inconformidad con ésta, la cual se mostraba hostil a sus aspiraciones artísticas.<sup>13</sup> Este sentir permeó la literatura conforme al nuevo régimen burgués que se extendió por Francia, Inglaterra, Alemania, hasta llegar al territorio hispanoamericano. Jean Franco al respecto menciona que

---

<sup>12</sup> Respecto a este asunto Baudelaire contribuye en mucho con su obra, basta citar su poema *Correspondencias* donde concibe y establece analógicamente a la **Naturaleza** como “un **templo** cuyos vivos pilares / dejan, algunas veces, salir confusos nombres; / es un **bosque simbólico** que recorren los hombres / a los que siempre mira con ojos familiares”. Resalto las palabras con negritas en las cuales me parece encuentro relación o correspondencia entre el concepto principal y los conceptos subordinados. La interpretación literal de este poema no causa mayor aflicción pues habla del medio ambiente, la ciudad, el ecosistema acaso, sin embargo la interpretación alegórica nos remite a sumergirnos en un inmenso y denso mar de, precisamente, correspondencias. Llama la atención el propósito del autor al escribir Naturaleza con mayúscula, pues esto implica pensar en la universalidad y totalidad que abarca la palabra ya que ésta puede significar: 1. La esencia característica de cada ser; 2. Teológicamente, el estado natural del hombre, por oposición al estado de gracia; 3. El conjunto, orden y disposición de todo lo que compone el universo; 4. El principio universal de todas las operaciones naturales e independientes del artificio. 5. La virtud, calidad o propiedad de las cosas; 6. El sexo; 7. Especie, género, clase; 8. Complejión o temperamento de cada individuo; 9. En sentido moral, luz que nace con el hombre y lo hace capaz de discernir el bien del mal. En fin, éste es sólo un ejemplo de la construcción del sistema de correspondencias y significados en la alegoría.

<sup>13</sup> Quienes inauguran este género, conocido como “novela del artista”, en Hispanoamérica, fueron José Martí con *Amistad funesta*, José Asunción Silva con *De sobremesa*, Manuel Díaz Rodríguez con *Ídolos rotos*.

El tipo de sociedad que los modernistas odiaban con mayor violencia era la sociedad burguesa contemporánea. Esto parecerá extraño, ya que Hispanoamérica estaba marginada de la expansión industrial y capitalista. Pero no era necesario que los poetas conocieran las oscuras y satánicas fábricas a su derredor para que advirtieran que una nueva fuerza perturbadora se cernía sobre ellos.<sup>14</sup>

De tal forma la presencia del artista y su mundo en la literatura es, a menudo, un rasgo constitutivo de la realidad representada en la ficción de aquella época, como objeción al discurso dominante de progreso y hedonismo de la sociedad. Efectivamente, tanto la nueva sensibilidad de los artistas, como la rebeldía a las normas convencionales literarias y sociales se exponen en la novela, los cuentos y los poemas, donde se muestra el espacio interior del artista, sus temores y sus ideales, así como su propuesta y tendencia literaria mediante un lenguaje figurativo, alegórico;<sup>15</sup> su discurso va dirigido a los artistas que comparten el mismo ideal y desprecio por lo común y vulgar.

De esta suerte, Pierrot en los cuentos de Bernardo Couto Castillo, es un personaje alegórico que exhibe las circunstancias del artista decimonónico en su entorno social, pues dicho protagonista guarda cierto “paralelismo con un sistema de conceptos o realidades” afines al autor; asimismo dichos relatos se construyeron con un principio de sustitución, lo cual permite que haya un sentido aparente o literal que se borra y deja lugar a otro sentido más profundo, el alegórico o figurado: el primero radica en lo anecdótico de la narración; el segundo, se encuentra bastante perceptible en “Pierrot enamorado de la Gloria” y en “Las nupcias de Pierrot”, pues son relatos cuyo lenguaje figurativo se expresa nítidamente en el pensamiento a partir del empleo de recursos retóricos como la prosopopeya, la comparación y la metáfora, porque son figuras que establecen una correspondencia entre elementos

---

<sup>14</sup> Franco, Jean, *The Modern Culture of Latin America. Society and the Artist*, p. 20.

<sup>15</sup> Toda obra literaria exige el uso de un lenguaje figurativo que implica un esfuerzo de interpretación. Los Pierrots cumplen con este requisito, pues cuentan con el recurso de la alegoría, puesto que éstos se forjan a partir de un conjunto de “elementos figurativos usados con valor translaticio” Cfr. *Diccionario de retórica*, Helena Beristain, pp. 25-26.

imaginarios y concretos, ejemplo de ello son los personajes como la Gloria, el Ideal, la Locura y la Muerte, conceptos abstractos que Couto representa como bellas mujeres que simbolizan aspectos del sistema conceptual del artista. El cuento alegórico debe descifrarse, pues su significación se interpreta solamente después de estudiar las imágenes en conceptos. Descifremos, pues, el primer cuento de la serie los Pierrots.

#### **"PIERROT ENAMORADO DE LA GLORIA. CUENTO EN CUATRO ESCENAS"<sup>16</sup>**

Para comenzar el análisis de este primer relato partiré de la premisa que nos ofrece el título, ya que es posible predecir su argumento a partir de éste, de tal forma advertimos que Pierrot se ha enamorado de la Gloria y es, precisamente, en este personaje femenino en quien encontramos la alegoría, pues se trata de un concepto abstracto personificado, como se aprecia en el siguiente diálogo:

Colombina: Di, ¿y es hermosa esa señora?  
Pierrot: ¿La Gloria? ¿Hermosa la gloria? ¿Y lo preguntas?  
¡Oh, hermosa como no lo fue Venus alguna! Su sagrado amor sólo lo dio a los dioses. Es intangible, es etérea, es inmensamente joven e inmensamente bella; atrae, fascina y sólo los escogidos logran tocar su mano.<sup>17</sup>

Respecto a esta descripción que el personaje principal hace de la Gloria detecto ciertos atributos que iconográficamente la distinguen, los cuales son: a) es hermosa, pues encarna una gracia; b) es divina, sublime y celestial, no pertenece al mundo terreno, por ello es

---

<sup>16</sup> De acuerdo a los requerimientos de los cuentos los he dividido para su análisis en tres grupos, ya que la alegoría se construye de distinta manera en los seis relatos, en primer lugar tenemos la construcción basada en la personificación de conceptos abstractos, en este grupo caben los cuentos "Pierrot enamorado de la Gloria" y "Las Nupcias de Pierrot". En el segundo grupo *Pierrot y sus gatos*, pues en este cuento se manifiestan algunos elementos como los gatos y el sueño como símbolos para la construcción de la alegoría. Y finalmente en el tercer grupo donde clasifiqué los cuentos de "El gesto de Pierrot", "Caprichos de Pierrot" y "Pierrot sepulturero", pues la figura a estudiar se plasma en metáforas continuadas.

<sup>17</sup> B. Couto. "Las nupcias de Pierrot". *Revista Moderna*, enero de 1899, pp. 12-13.

*intangible y etérea*. Éstas son características explícitas que aparecen en el texto sobre tal virtud.<sup>18</sup>

El ideal de Pierrot es alcanzar la gloria y ser reconocido por el mundo. Por este motivo el personaje principal dedicará todos sus esfuerzos para inventar “un elixir que lo haga inmortal”. En este episodio surgen algunas claves para descubrir la alegoría, por ejemplo, Pierrot se inclina por la ciencia para alcanzar su meta ya que los adelantos científicos dan la inmortalidad, todos aquéllos como el teléfono, la penicilina, son inventos que trascendieron en la historia de la humanidad. Llama la atención que el personaje principal siendo artista desee trascender por medio de las innovaciones científicas y no por medio del arte, lo cual expone dos ideas que se contraponen: el arte por el arte, frente al utilitarismo de la ciencia. Sabemos que el arte no tiene un para qué, mientras que la ciencia sí, este era, posiblemente, uno de los debates entre los intelectuales científicistas del Porfiriato y los modernistas. También en un sentido figurado podemos considerar la búsqueda de la Gloria, del elixir y de la inmortalidad como la revaloración de la obra y del artista para trascender,<sup>19</sup> a razón de que en el nuevo régimen político, social y económico el arte no tenía una utilidad. En este relato, Couto expone las aspiraciones del artista, las cuales son: trascender mediante su obra y obtener el reconocimiento de la sociedad.

Sin embargo, pese a los esfuerzos de Pierrot, éste fracasa en su intento de ser sabio, lo cual representa el drama interior del artista, que “desgarrado entre su vocación, acuciado por la búsqueda de su ideal estético y agobiado por la apatía del público, al final aparece

---

<sup>18</sup> Para darnos una idea más completa sobre la representación de la Gloria podemos recurrir a los diccionarios de iconología como el de Cesare Ripa, en el cual se describe como una “mujer que lleva en la cabeza una corona de oro, así como una trompa, sosteniéndola con la diestra”, por estos atributos también se le emparenta con la musa Clío, pues velaba por la sabiduría transmitida por las edades.

<sup>19</sup> Así pues “el artista vendrá a ser [...] el *poietés* [...] el creador” y de esta forma remedia la ausencia de Dios, convirtiéndose en imitador de éste. Pierrot, al querer inventar una pócima de juventud eterna, recurre a perseguir un ideal estético, de perfecta belleza, como aspiración máxima de trascendencia espiritual.



frustrado y vencido, convencido de que [...] está condenado a la soledad”.<sup>20</sup> Situación muy semejante a la de Pierrot que ante el fracaso de su experimento decide embriagarse. El incidente del experimento frustrado también es una pieza clave para la interpretación de la alegoría, pues un aspecto que Couto está representando en este relato es un sendero de la nueva poética modernista, la decadentista, lo cual se aprecia en el anhelo de Pierrot de querer ser sabio,<sup>21</sup> entonces recordemos el episodio en que éste llega a su buhardilla con el material para llevar a cabo su invento, después comienza a escribir fórmulas sin sentido en su pizarra y ¿qué es lo que sucede posteriormente? Pierrot dice: “Déjese esto para catedráticos, lo haré prácticamente”. Ocurre la explosión y fracasa en su empresa. Este suceso nos muestra la práctica de la literatura decadentista, sí, Pierrot cuenta con el conocimiento sensible, pasa por el experimental, pero falla en el conocimiento técnico. Si el experimento de Pierrot falla es por no seguir las reglas, o bien las fórmulas, y en ello se centra el decadentismo, en transgredir.

En la interpretación de este primer relato encontramos una alegoría personificada, la Gloria, y como metáforas tenemos el elixir y el fracaso del invento, estos elementos configuran el ideario del artista de fin de siglo, con sus inquietudes, aspiraciones e ideales frustrados. Tomemos en cuenta que esta pléyade de escritores proponían otra forma de hacer literatura, poco convencional, fuera de los lugares comunes y de las exigencias de la vetusta academia, estos hombres letrados buscaban integrar la innovación con la tradición, la belleza y lo grotesco, en beneficio de las letras mexicanas.

---

<sup>20</sup> Esteban Tollinchi. *Romanticismo y modernidad*, p. 248.

<sup>21</sup> Sobre la adquisición de la sabiduría en la *Retórica* de Aristóteles, el estagirita plantea una serie ascendente de tipos de conocimiento, el primero es el sensible, le sigue el experimental, asciende por el técnico, llega al científico y culmina con la sabiduría, de tal suerte que la técnica es el sistema de actos, fórmulas, recetas, reglas, para preparar el material propio de un arte.

## "PIERROT Y SUS GATOS"

La peculiaridad de este relato radica en la aparente sencillez de su anécdota, sin embargo, es el cuento más rico en cuanto al empleo de recursos simbólicos, lo cual expone un elaborado mecanismo que forma la alegoría, que se expresa en la sucesión de símbolos para representar artificialmente una realidad concreta. En los símbolos de este cuento que a continuación explicaré, reside la complejidad de la narración, pues estamos frente a uno de nuestros primeros relatos simbolistas.

En este cuento los gatos son la clave para poder descifrar el enigma que se encuentra oculto: en un primer acercamiento podemos interpretar que los tres gatos negros representan la influencia de Baudelaire en nuestros escritores, pues inmediatamente encontramos relación con los tres poemas de los gatos que se incluyen en *Las flores del mal*, los sonetos: XXXIV (Le Chat), LI (Le Chat) y LXVI (Les Chats). En estos poemas se destaca la descripción de las actitudes de los gatos, por ejemplo en el poema XXXIV se describen sus actitudes felinas e incluso se le compara a este animal con la mujer:

XXXIV  
EL GATO  
Ven, mi hermoso gato, cabe mi corazón amoroso;  
retén las garras de tu pata,  
y déjame sumergir en tus **bellos ojos**,  
mezclados de **metal** y de **ágata**.  
[...]  
veo a mi mujer en espíritu. Su **mirada**,  
como la tuya, amable bestia,  
**profunda** y **fría**, **corta** y **hiende** como un dardo,  
  
y, de los pies hasta la cabeza,  
un **aire sutil**, un **peligroso perfume**,  
flotan alrededor de su **cuerpo moreno**.

En el soneto LI, Baudelaire sublima la bestialidad del gato enfocándose en el maullido, en la piel y en los ojos:

LI  
EL GATO  
(I)  
En mi cerebro se pasea,  
Como en su morada,  
Un **hermoso gato, fuerte, suave y encantador**.  
Cuando **maúlla**, casi no se le escucha,  
A tal punto su **timbre** es **tierno** y discreto;  
Pero, aunque, su voz se suavice o gruña,  
Ella es siempre rica y profunda:  
Allí está su encanto y su secreto.  
[...]  
No, no hay **arco** que muerda

Sobre mi corazón, perfecto instrumento,  
[...]  
Que tu voz, gato misterioso,  
Gato seráfico, gato extraño,  
[...]  
(II)  
[...]  
Veo con asombro  
El **fuego** de sus **pupilas pálidas**,  
**Claros fanales, vívidos ópalos**,  
Que me contemplan fijamente.

Y, finalmente, en el soneto LXVI, Los Gatos, se encuentran presentes las actitudes de los felinos como la arrogancia, la suntuosidad y el orgullo; un rasgo peculiar es la descripción de sus ojos, no deben perderse de vista dichas cualidades, pues profundizaré en este detalle más adelante:

LXVI  
LOS GATOS  
Los amantes fervorosos y los sabios austeros  
Gustan por igual, en su madurez,  
De los gatos **fuertes** y **dulces**, orgullo de la casa,  
Que como ellos son friolentos y como ellos sedentarios.

Amigos de la ciencia y de la voluptuosidad,  
Buscan el silencio y el horror de las tinieblas;  
El Erebo se hubiera apoderado de ellos para sus correrías fúnebres,  
Si hubieran podido ante la esclavitud inclinar su **arrogancia**.

Adoptan al soñar las **nobles actitudes**  
De las grandes esfinges tendidas en el fondo de las soledades,  
Que parecen dormirse en un sueño sin fin;

Sus grupas fecundas están llenas de **chispas mágicas**,  
Y fragmentos de oro, cual arenas finas,  
Chispean vagamente en sus **místicas pupilas**.<sup>22</sup>

De los anteriores sonetos resalto los elementos que Couto retomará para describir a los gatos de Pierrot:

Un **maullido** débil, cariñoso, ligeramente agudo, como **nota escapada** de una **cuerda** demasiado **tirante**, le despertó; a ese maullido siguió otro, y luego otro.  
Pierrot miró asombrado y dos, cuatro, seis **ojillos** redondos y **luminosos** se clavaron sobre él mientras los maullidos continuaban **lánguidos como suspiros de mujer** [...] tres gatos que avanzaban tímidos con “coquetería de señorita”.  
“El carácter de los gatos... –se dijo - ¡cosa más singular! [...] Como yo son **esquivos**, **desdeñosos** y **afectos a lo suntuoso**. Sus **mantos** son **suaves**, ricos, blancos a menudo; sus actitudes son distinguidas. Gustan de la noche y se aman a la claridad de la luna. Son **caprichosos**. [...] Pierrot se levantó, y cuentan que algunos parisienses pudieron ver el singular espectáculo de Pierrot caminando

<sup>22</sup> Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, p. 101.

en pleno invierno, parecido a una ráfaga de nieve y seguido de tres gatos negros cuyas **miradas fulguraban** como **chispas de carbón encendido**.<sup>23</sup>

Como hemos observado el gato, en la literatura en el siglo XIX, ha sido un motivo de inspiración, basta recordar algunas obras como: *Puntos de vista y consideraciones del gato Murr*, de Hoffman, *El gato negro*, de Poe; también el gato es el animal preferido para los poetas simbolistas.

El gato como figura literaria aparece en varios géneros en los cuales ha cumplido una función según sea el caso, por ejemplo en las fábulas, el gato cumple con una función didáctica; en la poesía cumple con una función simbolista, pues es un elemento que se debe reinterpretar, y en los cuentos cumple con la tarea de restablecer el orden alterado. En el relato de Pierrot y sus gatos, éstos cumplen con las dos últimas funciones, la simbólica y la de elemento que restaura el orden, recordemos la anécdota del relato: Pierrot vaga por las calles de París hastiado de lo común, en su caminata va reflexionando sobre lo que le incomodaba: “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. [...] Pierrot sentía *spleen*.”<sup>24</sup> La marcha del protagonista se detiene en frente del umbral de una puerta de *Notre Dame*, donde éste se sienta y cae en un profundo sueño. En el cual se le presentan cosas “caprichosas y pierrotescas”, a juzgar una pesadilla. Entonces escucha un maullido débil que lo despierta y lo hace volver en sí.

El encuentro que tiene Pierrot con los gatos es la pauta que ayuda a restablecer el orden en el cuento, pues después de este acontecimiento el personaje principal reflexiona sobre su identidad y resuelve el conflicto existencial al compararse con estos animalitos. Pierrot

---

<sup>23</sup> B. Couto Castillo, “Pierrot y sus gatos”. *El Mundo. Semanario Ilustrado*. Junio 1898.

<sup>24</sup> *Idem*.

como artista decadente se identifica con el aspecto simbólico de los gatos, pues ellos están asociados con la noche y con la luna, y particularmente estos felinos que encuentra Pierrot son negros, se relacionan con las tinieblas y con la muerte.<sup>25</sup> Otro aspecto con el que se identifica el personaje son sus hábitos, pues desde la Edad Media, el gato fue considerado como símbolo de pereza y lujuria.

Un elemento más donde resaltan imágenes simbólicas dentro del cuento es el episodio del sueño de Pierrot:

El sueño comenzó a rendirle y soñó cosas caprichosas y pierrotescas: vio infinidad de fracs pendiendo de los árboles como ramilletes, y vio infinidad de cuervos picando cerebros vacíos y vio cuerpos desnudos de mujeres hermosas de los que las carnes caían en podredumbre mientras los labios rosados reían, reían en constante e histérica carcajada y su sueño fue siendo más denso, más denso.<sup>26</sup>

Los símbolos oníricos son imágenes de carácter existencial que pueden poseer significado simbólico, en este caso sí lo hay: los fracs y cadáveres simbolizan a la sociedad, pues el simbolismo aísla cada forma y cada figura, pero liga entre sí por magnéticos puentes cuanto posee correspondencia natural,<sup>27</sup> esta relación la encontramos en este sueño. Como primer punto de partida analicemos la imagen del árbol donde pendían *fracs*, y donde vio cuervos picando cerebros vacíos, cuerpos desnudos de mujeres hermosas cuyas carnes caían en podredumbre, mientras reían, reían en constante e histérica carcajada. Como primer punto los *fracs* aluden a una clase social alta, los cuervos picando cerebros vacíos representan la vacuidad de esta clase social, los cuerpos desnudos mujeres es el tópico de la *vanitas*, modernizado.

Esta imagen es una representación del árbol de la vida, de esta forma el narrador expresa, según Jung, lo más perentorio, como lo que en el momento le es más doloroso e

---

<sup>25</sup> *Diccionario de Símbolos*, Juan Eduardo Cirlot, p. 219.

<sup>26</sup> B. Couto Castillo, "Pierrot y sus gatos". *El Mundo. Semanario Ilustrado*. Junio 1898.

<sup>27</sup> *Diccionario de símbolos*, p. 47.

importante,<sup>28</sup> es decir, que en este sueño se manifiesta la incomodidad que le causa a Pierrot: “Los cafés encendidos, repletos de gente, llenos de risas, frases y voces, de colores y de ruidos, de faldas y de fracs [...] Difícilmente hubiera soportado la conversación de un *clubman*, *cabotin*, *cocotte*”.<sup>29</sup> Este sueño, por tanto, alude a una crítica social, al contexto urbano en constante transformación y aceleración, debido a la nueva dinámica de la ciudad.

Pierrot está enfermo de frecuentar los bares de siempre, de las personas que se encuentran a su alrededor; está enfermo de *spleen*. La causa de esta enfermedad es la ciudad y la sociedad; el splenético está hastiado y asqueado por los efectos de la desesperanza, el tedio, el fastidio, el aburrimiento, por ello se vuelve hostil, apático, estados de ánimo que revelan el carácter nihilista del decadentista. No es solamente la vacuidad de las cosas y de los seres lo que duele en el alma cuando se siente tedio, es también la vacuidad de la propia alma que siente el vacío.

### **“LAS NUPCIAS DE PIERROT”**

En este relato intervienen tres personajes alegóricos, la Locura, el Ideal y la Muerte. Una vez más Couto emplea la personificación de conceptos abstractos para configurar una alegoría, este mismo método lo empleó en el cuento de *Pierrot enamorado de la Gloria*. En ambos casos la alegoría se construye de esta forma porque la personificación es un método concreto e inequívoco, que logra que en el imaginario del lector se construya eficazmente la imagen visual y las ideas que aporta la alegoría.

*Las Nupcias de Pierrot* es una de las narraciones más bellas de este ciclo cuentístico, pues se desarrolla en una atmósfera de ensueño, así se manifiesta desde que el narrador da inicio a la descripción del bosque donde yace Pierrot: “En el bosque aquel, bosque de

---

<sup>28</sup> *Ibidem*. p. 219.

<sup>29</sup> B. Couto Castillo, “Pierrot y sus gatos”, *El Mundo. Semanario Ilustrado*. Junio 1898.

ensueño y de ilusión feérico, luminoso, el jardín del *Sueño de una noche de verano*”.<sup>30</sup> A partir de esta frase comienza la descripción amplia y somera de todos los detalles de aquel bosque, tan sólo un ejemplo de ello es

Había aromas que retenían, brisas que acariciaban, matices de hojas y flores que atraían la vista para retenerla y seducirla. Como flechas cruzaban pájaros lanzando un piar agudo, preciso, rápido [...] por entre las mallas de los árboles que, como coloridas y complicadas telas de araña, daban sombra, filtrábase una luz que flotaba y envolvía, tiñendo el ambiente, llenándolo de un polvillo azulado que hacía pensar en molidos trozos de cielo.<sup>31</sup>

El fragmento evoca con los aromas y colores la ambientación de un ensueño, efectivamente, como el *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare. El juego cromático que se logra a partir de la descripción de la luz filtrándose entre las hojas de los árboles acentúa aún más la atmósfera y las sensaciones. La descripción del bosque da la impresión de estar frente a una diminuta pieza de pintura donde el movimiento se encuentra estático, capturado, o bien que el tiempo se ha detenido.<sup>32</sup>

La descripción de la atmósfera y del lugar donde se desarrolla la narración introduce tanto descriptiva como temáticamente a la construcción del *locus amoenus* de Pierrot, es decir del paraíso artificial en el que se encuentra inmerso.

Al final de la vereda, bajo un gran árbol y cerca de margaritas blancas y rosas púrpura, una figura blanca, un rostro pálido, que conservaba una sonrisa, se hallaba adormecida, y aquella figura blanca [...] era ¡oh asombro! La del mundano Pierrot, que escapado sin duda de alguna orgía, había ido al bosque y se embriagaba con su perfume.<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> B. Couto. “Las nupcias de Pierrot”, *Revista Moderna*, enero de 1899, pp. 12-13.

<sup>31</sup> *Idem*.

<sup>32</sup> De los seis relatos este es el cuento más detallista en cuanto a la atmósfera, cabe hacer esta observación, pues es un cuento que está dedicado a Julio Ruelas. No nos extraña que Couto haya dedicado todo su ingenio para corresponder con la descripción del paisaje como una sublime pintura hecha con palabras, a manera de éfrasis. Este es el preámbulo a la acción de la narración que en los diccionarios especializados llaman hipotiposis que consiste en la presentación o descripción de una persona o de un objeto, hecha con gran riqueza plástica de anotaciones y matices sensoriales. La hipotiposis produce en el lector la sensación de presencia. Véase: *Diccionario de términos literarios*, p. 508.

<sup>33</sup> B. Couto. “Las nupcias de Pierrot”, *Revista Moderna*, enero de 1899, pp. 12-13.

Pierrot yace adormecido en este paraíso artificial rodeado de flores, colores, texturas, esencias y luz. El *locus amoenus* de Pierrot no es el tradicional de la literatura, sino que es el *paraíso artificial* de Baudelaire, pues no es un bosque rústico, sino un jardín, es la naturaleza civilizada, convertida en artificio: “Veíase por extraño fenómeno en ese bosque, o más bien, en un jardín semejante en algo, pero más ordenado, más simétrico, más cerca del arte que de la naturaleza.”<sup>34</sup> Toda la carga de sensaciones y de artificialidad, aunada a la embriaguez de Pierrot es la fase culminante de esteticismo decadentista.

Dentro de esta atmósfera encantada se desarrolla el ensueño<sup>35</sup> del personaje principal y al cabo de un tiempo éste despierta y en una visión observa que “en medio de un suave resplandor de oro había dos mujeres; las dos mujeres más extrañas que los poco asombradizos ojos de Pierrot hubieran jamás visto.”<sup>36</sup> De estas dos mujeres, en primera instancia, se manifiesta la Locura.

La una llevaba un traje excepcionalmente extraño, abigarrado, de una forma que era la negación de la forma; lo miraba con ojos tristes y dilatados en los que parecía verse llama; su aspecto era enfermizo, pero sonreía y sus enigmáticos ojos parecían contentos de mirar y de vivir; no hablaba y en su frente había la obsesión de una idea fija.<sup>37</sup>

Esta mujer representa a la locura, dadas las características que la constituyen, por ejemplo el traje extraño y abigarrado, ojos tristes y dilatados, aspecto enfermizo; la obsesión y su mirada son adjetivos que describen la inestabilidad y el desequilibrio mental.<sup>38</sup>

El segundo personaje es el Ideal:

---

<sup>34</sup> *Idem.*

<sup>35</sup> Couto emplea el recurso del sueño y del ensueño para dar un efecto de atmósfera etérea, misteriosa, casi mágica. Esteban Tollinchi considera el sueño como elemento poético debido a la ausencia de leyes que hay en éste. Cfr. *Romanticismo y modernidad: Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*. pp. 192,193.

<sup>36</sup> B. Couto. “Las nupcias de Pierrot”, *Revista Moderna*, enero de 1899, pp. 12-13.

<sup>37</sup> *Idem.*

<sup>38</sup> Ciro B. Ceballos identifica en los personajes de Bernardo Couto una inclinación hacia la locura: “Sus personajes resultan siempre lunáticos o energúmenos. Vegetan como larvas capturadas por la pluma de un demonógrafo contumaz”. Una posible veta de análisis es realizar una tipografía de los personajes de los cuentos de Couto.



La otra parecía ser su hermana, una hermana más bella; en lo que la revestía, muy extraño también, había todos los colores, pero perfectamente armonizados; en su gran cabellera luminosa, sin que se supiera si por ella misma o por el oro que flotaba, había flores como las de flores venenoso y estrambótica forma que Pierrot viera en su jardín soñado; en los ojos de esa mujer había todos los caprichos, todas las promesas, todos los ensueños y las quimeras.<sup>39</sup>

La Locura presenta ante Pierrot a su hermana, el Ideal, una mujer bella vestida con todos los colores, cabellera luminosa, en cuyos ojos se veían los ensueños y las quimeras. Esta mujer es la armonía, la sutileza y la belleza personificada. Con esta mujer se desposa Pierrot.

“Las Nupcias de Pierrot” son el manifiesto del artista decadentista, donde éste se casa con un ideal, un ideal estético, de perfecta belleza y de originalidad, ésta es su aspiración máxima.<sup>40</sup> Sin embargo la locura ronda por esta relación, dado que el escritor de esta tendencia se aleja de los parámetros objetivos, racionales y formales de la academia, opta por la sin razón, la locura, ya que ésta le ofrece subjetividad, elevación y libertad. Dichos escritores decadentistas conservan la idea romántica de que el genio va estrechamente asociado con la locura, debido a que en el proceso creativo se interioriza en el alma del sujeto creador, desenlazando en depresión o melancolía. Por otra parte, el abuso de sustancias alucinógenas como el ajonjolí, el hachís y el opio causan trastornos mentales debido a su elevada toxicidad.

La alegoría que se manifiesta a través de “Las Nupcias de Pierrot” es lo existencial del artista decadentista que perseguía un ideal, el artificio estético, original y armónico; sin embargo, debido a su desapego por la vida convencional, experimentaba todo tipo de

---

<sup>39</sup> B. Couto. “Las nupcias de Pierrot”, *Revista Moderna*, enero de 1899, pp. 12-13.

<sup>40</sup> En el soneto XVIII (El Ideal) de Baudelaire se aprecia esta misma inquietud artística: “No serán jamás esas beldades de viñetas,/ Productos averiados, nacidos de un siglo bribón,/ Esos pies con borcegués, esos dedos con castañuelas,/ Los que logren satisfacer un corazón como el mío./ [...] Lo que necesita este corazón profundo como un abismo,/ Eres tú, Lady Macbeth, alma poderosa en el crimen,/ [...] ¡Oh bien tú, Noche inmensa, hija de Miguel Ángel,/ Que tuerces plácidamente en una pose extraña/ Tus gracias concebidas para bocas de Titanes!” Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 37.

sensaciones valiéndose de las drogas, lo cual lo conducen a encarnar en sí mismos la sinestesia máxima del momento, los paraísos artificiales, de cuyos apacibles u oscuros parajes se salía por dos senderos: uno donde moraba la Muerte, otro habitado por la Locura. De tal triste forma, aunque con un toque sarcástico, lo constató Don Rosendo Pineda en una plática con Tablada: “para el joven escritor de talento existían dos caminos: uno conducía a la Cámara de Diputados; el otro a la Penitenciaría”, luego apunta Vicente Quirarte que “había un tercero no mencionado por Pineda. Aquél que la bohemia instauraba como un presente perfecto, con la única exigencia de agotarlo”.<sup>41</sup>

Los cuentos “El gesto de Pierrot”, “Caprichos de Pierrot”, y “Pierrot sepulturero”, los agrupo en la construcción de la alegoría como analogía plasmada en metáforas.

#### **“EL GESTO DE PIERROT”**

Este cuento tiene la particularidad de ser la culminación de toda la serie de los *Pierrots*. En él se devela Pierrot como prototipo de héroe decadentista que va en busca de un ideal, y a la par confiesa la razón por la cual su gesto se le grabó en el rostro: “Me siento con la necesidad de lanzar el grito que siempre he contenido, con deseos de arrojar el dolor de lo que siempre me oculto: mi gesto”.<sup>42</sup>

La escena que nos narra es la agonía de Pierrot, causa que justifica la retrospectiva de su vida, que enumero en seis episodios, el primero comienza en su lecho de muerte al recordar su triunfo en París con la profesión de artista de la *Commedia dell'arte*. “Va a acabar – entreoíase– va a acabar mi vida accidentada, luminosa, gloriosa para el mundo [...] al ver este París donde he triunfado, donde he reído, –aparentemente– donde el ámpula de mis

---

<sup>41</sup> Vicente Quirarte, “Cuerpo, fantasma y paraíso artificial”, en *Literatura del otro fin de siglo*, p. 22.

<sup>42</sup> B. Couto, “El gesto de Pierrot”, *Revista Moderna*, noviembre de 1899, pp. 324-326.

agudezas y el dolor de mis carcajadas me han hecho célebre”.<sup>43</sup> La ámpula que levanta la aguda crítica y el dolor de su carcajada es reacción de la impotencia ante los crímenes cometidos al arte. ¿Qué significa para el artista decadentista la vida? No es más que una comedia, donde a veces se goza o se sufre.

El segundo episodio de su vida sobre el que reflexiona es sobre el amor, el cual le traicionó:

Una risa alegre como cascabel, y que hartó conocía yo, se alejaba sonando en mi oído como toque funeral. [...] entonces, no pudiendo hacer otra cosa, levanté mi rostro blanco hacia la negrura del cielo [...] como una hostia, y mi gesto, el gesto de desdén, de supremo desprecio, el gesto que era rencor y era impotencia, se grabó [...] para quedar fijo como un estigma.<sup>44</sup>

En el gesto de Pierrot se revela la nueva sensibilidad del artista ante el amor, se aprecia la renuncia a éste, el cual se manifiesta en la pérdida de su manceba, Colombina. Con este sacrificio el artista pretende ennoblecer su arte. El héroe decadente, por tanto, depones el amor de la mujer, por el del arte, la ciencia o de un ideal, debido a que esta visión del amor transgrede las normas convencionales de la sociedad.<sup>45</sup>

En el tercer episodio narra cuando conoció a múltiples celebridades:

Visité generales, ministros; glorias de un día, popularidades callejeras, bellezas en boga [...] Penetré en lo intrincado de los corazones y el misterio de los cerebros: encontré vacío y miseria, necedad y egoísmo. [...] no encontrando manera de expresar mi sufrimiento y desengaño, mi frente se frunció, mis labios se plegaron, y sonríe... amargamente.<sup>46</sup>

Hasta el momento el desengaño en la vida de Pierrot ha marcado su gesto. El desengaño del amor y de la sociedad que sobreestima los valores materiales como “el dinero, la industria, el comercio, el asenso social”, valores que Pierrot haya vacíos.

---

<sup>43</sup> *Idem*.

<sup>44</sup> *Idem*.

<sup>45</sup> La renuncia al amor es más romántica que decadente, ya que éste último conlleva a experimentar diversas perversiones sexuales, las cuales no se manifiestan en el discurso de Pierrot, no así en otros cuentos como en *¿Asesino? Blanco y rojo* o en *¿Por qué?*, donde la renuncia al amor conduce a los personajes a dar muerte al ser amado.

<sup>46</sup> B. Couto, “El gesto de Pierrot”, *Revista Moderna*, noviembre de 1899, pp. 324-326.

La cuarta anécdota hace alusión al cuento “Pierrot enamorado de la Gloria”:

En un momento de delirio [...] soñé con la gloria. Me vi aclamado, conocido por las multitudes, bendecido por las generaciones [...] Fue el más hermoso de los sueños, [...] y también el más cruel despertar [...] no creí despertar de un sueño, sino de una pesadilla [...] tenía las oscuridades y los horrores de un brillante escenario apagado [...] cuando la ficción aparece con todas las crudezas de la realidad.<sup>47</sup>

El desaliento del personaje principal conmueve por su discurso rebelde y antihegemónico, en consecuencia antiburgués. En este relato, Pierrot se distingue por su constitución sentimental, por ello se distancia del exterior, para refugiarse en un espacio íntimo, en su “torre de marfil”; se pregunta sobre la situación del ser humano y del arte en un medio socialmente hostil, por lo que termina negando a ésta y a su tiempo.

En el quinto suceso Pierrot describe su vida militar:

Los tambores resonaron y levantáronse las banderas, convocando a los hombres para defender algo que todavía entonces yo llamaba patria. [...] conocí las rudezas de las marchas forzadas, fusil al hombro, con la mochila en la espalda y hambre en el estómago. [...] fingiendo conducirnos a la victoria, nos llevaban a la vergüenza y a la traición. Humillado, mi rostro palideció y mi mueca expresó mi desprecio.<sup>48</sup>

Hasta aquí el relato desglosa las facetas en las que Pierrot se ha desenvuelto, en las cuales no ha hallado satisfacción, todo lo contrario, han sido experiencias amargas. Por otra parte estas facetas nos traen a la memoria el poema de Tablada *Ónix*, cuyo motivo es la insatisfacción en Dios, en el amor y en la patria:

Porque no me conmueve la hermosura  
ni el casto amor, ni la pasión impura,  
porque en mi corazón dormido y ciego  
ha pasado un gran soplo de amargura  
¡que también pudo ser lluvia de fuego!  
[...]  
Fraile, amante, guerrero, yo quisiera  
saber qué obscuro advenimiento espera  
el amor infinito de mi alma  
pues de mi vida en la tediosa calma  
no hay un Dios, ni un amor, ni una bandera.<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> *Idem.*

<sup>48</sup> *Idem.*

<sup>49</sup> “Ónix”, José Juan Tablada en *El bar. La vida literaria de México en 1900*, pp. 281-282.

El grupo de artistas que formaron el cenáculo modernista se aislaron y alejaron de un lugar preponderante dentro de la política y no buscaron cambiar a su sociedad. Jean Franco dice:

El tipo de sociedad que los modernistas odiaban con mayor violencia era la sociedad burguesa contemporánea. Esto parecerá extraño, ya que Hispanoamérica estaba marginada de la expansión industrial y capitalista. Pero no era necesario que los poetas conocieran las oscuras y satánicas fábricas a su alrededor para que advirtieran que una nueva fuerza perturbadora se cernía sobre ellos.<sup>50</sup>

Testimonio de esta cita es el sexto evento que narra la venganza ante las injusticias sociales:

Sublevado por la miseria de uso y la insolente grandeza de otros [...] quise ir al servicio de la verdad y la indigencia, ayudando al desvalido. Mi mano se levantó para lanzar la bomba, que destruyendo vilezas, abonara la tierra para un porvenir de felicidad y regocijo [...] Y las cabezas rodaron [...] y mientras los que habían trazado el camino, ese camino de muerte por el cual ellos no cruzaban, se alejaban, [...] mientras la hija lloraba al muerto que era conducido por allá, a un ignorado rincón del cementerio [...] mi arrepentimiento y mi cólera sólo pudieron manifestarse por el gesto... ¡Entonces hubiera expresado desolación!<sup>51</sup>

La retórica de Pierrot es el gesto, la pantomima, y con su gesto de desdén, e indiferencia manifiesta la alegoría del desengaño de la vida.

### **“Caprichos de Pierrot”**

El presente relato comienza a partir del recuerdo que evoca un amigo de Pierrot sobre el día en que lo conoció, y la anécdota que experimentó a su lado, la cual se desarrolló en una noche de Navidad en la torre de una iglesia:

Me encaminaba a una taberna de Montmartre cuando tropecé con la blanca silueta de mi amigo [...] Joven –me dijo deteniéndome–, no es hoy noche de licores sino de rezos. Cristo ha venido al mundo, démosle la bienvenida; y tomando mi brazo dirigió sus pasos hacia una iglesia cercana. Ya, al llegar a la puerta, atestada de devotos y curiosos [...] Pierrot con despreciativo tono me dijo: “No señor mío, humo de cirios, cantos de monaguillos ridículos, genuflexiones de un cura a quien tiemblan las piernas, oros falsos,

---

<sup>50</sup> Franco, Jean, *The Modern Culture of Latin America. Society and the Artist*, p. 20

<sup>51</sup> B. Couto, “El gesto de Pierrot”, *Revista Moderna*, noviembre de 1899, pp. 324-326.

santos de *papier maché* con colorines de cromo (pst) eso me disgusta hasta llegar a la repugnancia: venid conmigo”.<sup>52</sup>

Es un cuento caprichoso, como el título lo advierte, y de forma sutil nos lanza claves para desentrañar su mensaje, el cual está encaminado a la crítica de la sociedad burguesa. En la cita anterior apreciamos ciertos rasgos que critican a dicho estrato de la sociedad, por ejemplo crítica el rito católico cuando expone que el humo de cirios, el canto de monaguillos y las genuflexiones son ridículas para él, porque le parece un acto hipócrita, de esta manera amonesta el sistema de valores burgués. El discurso de Pierrot exhibe la secularización de la religión causada por la ausencia de Dios, la sacralización de lo profano como el dinero y el ascenso social, por ello invoca a Satán en lo alto de una torre, y se adhiere a él, pues ha comprendido que realmente éste es el vencedor:

Vedlo, ahí está: ha surgido para contemplar el triunfo de su vencedor en las sociedades, en las instituciones y en las doctrinas, pero no en el corazón siempre perverso de los hombres. Porque ahí, nadie lo destronará, el timón de la nave de los sentimientos humanos siempre lo tendrá Satán.<sup>53</sup>

La alegoría de este cuento se centra en la imagen de dicho demonio,<sup>54</sup> éste como un héroe de esplendor ofuscado, ya que fue transgresor de la ley de dios, a semejanza de Prometeo. Dichos personajes fueron en contra de lo establecido y recibieron su castigo, la decadencia.

Pierrot eleva sus plegarias a este Satán, que como él es un decadente:

Pierrot quedó silencioso largo rato; después, cuando las doce fuéronse repitiendo de campanario en campanario, [...] cuando repiques cantaron la llegada del Niño Dios, Pierrot funambulesco, irónico, se acordó de su alma, satánica a ratos como a ratos piadosa, y dijo: “joven, vamos a rezar con el vencido, invoquemos al derribado y al maldito, y que entre el perfume de los inciensos [...] y la sonoridad de las campanas que resuenan sobre nuestras cabezas, llegue a él nuestra adhesión”. Recemos la oración de Baudelaire.<sup>55</sup>

---

<sup>52</sup> B. Couto, “Caprichos de Pierrot”, *Revista Moderna*, 1ª quincena de octubre de 1900, pp. 299-303.

<sup>53</sup> *Idem*.

<sup>54</sup> Cabe mencionar que se le retoma con una visión diferente, ya que no se le representa con la imagen de un ser horripilante o tétrico, sino como un ángel caído, rebelde e indómito, un “Factón de los abismos”. Véase: Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo*, p. 76.

<sup>55</sup> B. Couto, “Caprichos de Pierrot”, *Revista Moderna*, 1ª quincena de octubre de 1900, pp. 299-303.

Dentro de la narración se encuentran puntos en común entre Satán y Pierrot, tales correspondencias son la rebeldía y la trágica desavenencia. Por otra parte, también ubicamos en Pierrot ciertas características del artista ecléctico inmerso en el ambiente de la bohemia:

Él, me intrigaba y me atraía; su verba ecléctica, variada, con una animación tan cambiante, producía en mí un afán exagerado de escuchar libremente sus paradójales propósitos [...] El lugar del encuentro era en esos momentos hartamente monótono y triste: un cafetín de la *rue Monsieur le Prince*, refugio de estudiantes traspasadores, *cocottes* sin marchantes, poetas inéditos y futuras glorias del Salón.<sup>56</sup>

La bohemia artística se llevaba a cabo en cafés, bares o salones porque allí los artistas convivían entre sus iguales y encontraban reconocimiento y público. Después de este episodio Pierrot habla del artista con ironía:

¿En qué os ocupáis? ¿Ensuciáis telas?, ¿emborronáis cuartillas o maltratáis las cuerdas de un violín y los oídos de nuestros vecinos? Vuestro aspecto me hace creer que os alimentáis aún de ese engañoso panal que se llama el ensueño; hacéis bien, y hacedlo durar el mayor tiempo posible; sin embargo, cuando se haya concluido recordad que tenéis un amigo aquí presente. En cualquier caso angustioso -moralmente se entiende- acudid a Pierrot; os daré buenos consejos que no oiréis; soy vuestro amigo. Ahora charlemos de otra cosa.<sup>57</sup>

La ironía manifiesta que el interlocutor del protagonista es un artista romántico, pues aún se alimenta del ensueño, de aquel ensueño que estipula que el arte es el más alto menester del espíritu donde se manifiesta la verdad. Para la cultura burguesa el arte no tiene una utilidad, el arte no tiene un “para qué”. Surge así el nuevo artista que rompe con las convenciones sociales como reacción a sus presiones.<sup>58</sup> Así lo expone la retórica de Pierrot, una retórica moderna:

Y no hablé de otra cosa sino de muchas otras, embriagándome, envolviendo mi espíritu en el vertiginoso espiral de sus decires. Iba de un asunto a otro sin titubear, abordando todo y dorándolo con el

---

<sup>56</sup> *Idem.*

<sup>57</sup> *Idem.*

<sup>58</sup> Cfr. Gutiérrez Girardot, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, p. 42.

encanto de sus expresiones. Evocaba paisajes con una palabra y facciones con un gesto. Me informó de cosas a cual más picarescas, y en un momento inesperado se levantó, me saludó desde lejos y se alejó de la misma manera, de la misma manera que había entrado, sin preámbulos ni ceremonias.

Por otra parte muestra el decadentismo en las artes:

y fue a sentarse frente a un desvencijado piano [...]La música más extraña, más abracadabrantemente original, brotó arrancada por Pierrot [...]Era el dislocamiento de la armonía y de la pauta, y era al mismo tiempo algo que acariciaba o sacudía los nervios, con arranques de pasión, con gemidos de gato en brama, con risas de clown histérico. Al lado de la danza más impetuosa, danza de furia o de bacante, venía el más lúgubre miserere o la romanza más pasionante, venían coronas funerarias y trenzaba guirnaldas nupciales. Pierrot unía, unía rítmicamente todo eso en algo que uno no se explicaba cómo podía ser ritmo. Pierrot lloraba y cantaba, se burlaba y se dolía.

El relato “Caprichos de Pierrot” es un vertiginoso y arbitrario asomo a la visión del artista y de su quehacer. Pierrot se expone como artista decadente: posee una cultura ecléctica, es un retor moderno, y como artista sabe unir el caos, es decir, le da un sentido a la modernidad que no es más que el dislocamiento de la armonía natural, por ello encuentra diferencias con la sociedad burguesa, ya que ésta parte de la tradición y de la nueva cultura materialista, Pierrot como artista reacciona contra ella, contra sus presiones, contra su doble moral y valores antipoéticos. Será por este motivo que tanto el artista como su nueva sociedad coexistirán en un ambiente donde sus diferencias serán irreconciliables.

### **“PIERROT SEPULTURERO”**

El fin del ciclo cuentístico de los “Pierrots” es el presente relato. En la narración se observa que es un cuento amable y esperanzador, pese a que en rigor, hace una severa y sarcástica crítica a los nuevos valores mercantiles. La anécdota se desarrolla en un cementerio donde Pierrot se aísla de la sociedad materialista.

Desde que Gautier y Baudelaire murieron comprendí que mi reino no era ya de ese mundo. [...] el mundo se convirtió en inmenso hormigero de gentes graves, vestidas de negro,



yendo siempre de prisa [...] ¡Hablaban de negocios, de dineros, de empresas de minas, del Transvaal [...] Nombres imposibles y razonamientos más imposibles aún. Los mortales sin construir Babel alguna, olvidaron su propio idioma para expresarse con palabras demasiado largas o demasiado cortas, sin sonoridad y tan concisas como golpes de martillo.<sup>59</sup>

Pierrot renuncia al mundo material, pues juzga que ha llegado el fin de la poesía y ha sido reemplazada por el lenguaje vacío de los negocios. Frente a los cambios inherentes que trae consigo la modernidad, el poeta se retira a su torre de marfil, que en el caso de nuestro personaje es un marmóreo cementerio. La alegoría cobra sentido en Pierrot que representa al artista excluido por la sociedad, así se observa en el cuento cuando enumera eventos donde el protagonista como cómico, poeta, filósofo, en fin artista, no tienen mucho que ofrecer o producir en una sociedad que se perfila a desvalorizar la labor del artista: “yo que como Señor espléndido y no teniendo otra cosa que derrochar, derrochaba ingenio y perdía solamente el tiempo desde que un inglés dijo: *Time is Money*, yo, me encontré de más en este mundo”.<sup>60</sup> A lo largo del fin de siglo el malestar del escritor con su nueva sociedad se volvió lugar común en sus obras. Un buen ejemplo es el siguiente diálogo de Max Estrella de *Luces de Bohemia*:

MAX .- Yo soy el dolor de un mal sueño.  
EL PRESO.- Parece usted hombre de luces. Su hablar es como de otros tiempos.  
MAX .- Yo soy un poeta ciego.  
EL PRESO.- ¡No es pequeña desgracia...! En España el trabajo y la inteligencia siempre se han visto menospreciados. Aquí todo lo manda el dinero.<sup>61</sup>

En ambos casos advertimos el desinterés de la sociedad burguesa por cultivar las formas artísticas, en cambio sí se cultivan los valores materiales y la adquisición de recursos económicos. La sentencia de “hablar en plata” cobró un sentido literal: “Los mortales sin

---

<sup>59</sup> B. Couto, “Pierrot sepulturero”, *Revista Moderna*, 1ª quincena de mayo de 1901, pp. 142-144.

<sup>60</sup> *Idem*.

<sup>61</sup> Ramón del Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*, p. 70.

construir Babel alguna, olvidaron su propio idioma para expresarse con palabras demasiado largas o demasiado cortas, sin sonoridad y tan concisas como golpes de martillo”.<sup>62</sup>

Frente a la naciente sociedad burguesa “el artista reaccionó con un gesto romántico”,<sup>63</sup> pues trazaron los perfiles de éste como “genio”, marginado y rebelde, atributos óptimos para hacer de él un personaje de ficción que condujera las reflexiones sobre el arte y el artista, sobre su condición y su función.<sup>64</sup> De tal forma en el relato se personifica al artista como:

Otros, a los que el mundo llamó vagos, los que eran inútiles y no se preocupaban por ruindades, los que eran necios y torpes porque amaban la Luna y eran enamorados de las hermosas frases, y los matices y las notas, los que pasaron su vida en interiores éxtasis [...] todos éstos, los despreocupados, los que no formaron parte del inmenso rebaño pastando alrededor del Buey Bíblico.<sup>65</sup>

En “Pierrot sepulturero” se revela el antiburguesismo a ultranza y se exhibe el encomio de la noble labor artística.

---

<sup>62</sup> B. Couto, “Pierrot sepulturero”, *Revista Moderna*, 1ª quincena de mayo de 1901, pp. 142-144.

<sup>63</sup> Gutiérrez Girardot. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, p. 54.

<sup>64</sup> Cfr. Gutiérrez Girardot, *op. cit.*, p. 54

<sup>65</sup> B. Couto, “Pierrot sepulturero”, *Revista Moderna*, 1ª quincena de mayo de 1901, pp. 142-144.

## Conclusiones

Toda obra literaria exige el uso de un lenguaje figurativo que implica un esfuerzo de interpretación; desentrañar el significado de dichas obras es labor de la ciencia literaria. Presento las conclusiones que obtuve a partir de esta experiencia literaria.

Pierrot es un personaje alegórico que exhibe las circunstancias del artista en su entorno social, pues dicho protagonista guarda cierto paralelismo con un sistema de valores afines al autor y su contexto. Asimismo el recurso alegórico de los “Pierrots” tiene la función de ilustrar las ideas que tenía Bernardo Couto Castillo acerca de la estética modernista con vertiente decadentista, las cuales pueden conllevar hacia una nueva teoría artística. Dicha teoría expone los principios estéticos y literarios de Couto, tales como:

a) Adhesión al postulado: el arte por el arte

El artista de este periodo, como lo advierto en el capítulo I, buscó la renovación del arte y su ruptura con las estructuras caducas de las academias, pero sobre todo, aquéllos se rebelaron ante el sometimiento del arte frente a los valores establecidos de la naciente burguesía de Hispanoamérica. Bajo la divisa de “el arte por el arte”, los creadores se apartaron del mundo moderno y su máximo fin fue que mediante sus obras pudieran trascender espiritualmente; en esto se traduce su ideal, en conseguir la perfecta belleza como elevación del espíritu y del arte. En “Pierrot enamorado de la Gloria”, éste tiene el afán de concretar su ideal, trascender por medio de su obra y obtener el reconocimiento y revaloración de su arte; en las “Nupcias de Pierrot”, éste logró desposarse con el Ideal, un ideal estético de perfecta armonía, belleza y originalidad; en “Caprichos de Pierrot” la alegoría plasma la visión del artista y de su quehacer. Manifiesta que el artista en pos de un

ideal artístico se conducirá en contra de todo lo establecido convencionalmente, pero que esta rebeldía finalmente lo arrastrará a la miseria. Seguir este ideal romántico del arte por el arte trajo graves consecuencias a los artistas y personajes de la literatura, como Pierrot que murió sólo, sentado en un mullido sillón.

b) Preponderancia de lo estético-bello, sobre la moral

Es la respuesta a un mal en común, la civilización occidental frente a la modernidad, pues a pesar de los adelantos científicos y tecnológicos en la cultura se mostró una carencia y ausencia de valores. En reacción a este decadentismo cultural y elevación de lo material, el artista depone el materialismo y exalta el fin estético, este fenómeno lo expuse ampliamente en el capítulo II. Existen relatos de Couto en donde se encuentra con facilidad esta característica que propongo, un caso es “Blanco y rojo”, donde prevalece el fin estético frente a la moral. Además en los “Pierrots” también encontré dicha particularidad en varios episodios, uno de ellos lo ubico en “Caprichos de Pierrot”,<sup>1</sup> ya que hay una crítica a la doble moral de la sociedad, pues la hipocresía es la que prevalece en el corazón malvado de los hombres. Por el juego de la doble moral, el artista se inclina por el arte, la más noble y bella causa que enaltece el espíritu. Es el caso de José Juan Tablada que, al escribir “Misa negra” y al ser leído por la primera dama doña Carmelita Romero Rubio, fue retirado de su cargo en el periódico. Sin embargo los escritores no se explicaban porqué el escándalo con unos versos si a la vuelta del palacio de gobierno se encontraba un lupanar.

---

<sup>1</sup> Es curioso consultar el *Índice de la Revista Moderna* y encontrar que este relato se encuentra catalogado como Artículo-Ensayo, quizás, porque en su contenido se revelan algunas premisas para suponer que es un ensayo, más que un cuento.

### c) Experimentación literaria

La literatura es una experiencia para crear algo nuevo y original. Dentro de las experimentaciones literarias en los relatos, Couto inserta la innovación en la tradición: en primer lugar adopta y adapta a las nuevas circunstancias el personaje de Pierrot de la *Commedia dell'arte*; por otra parte, ensaya con las formas narrativas del cuento, un género tradicional, así se observó en el capítulo III, en donde expongo que “Pierrot enamorado de la Gloria” es un relato de acción escenificada. Asimismo dentro de aquel mismo relato retomo la metáfora en que Pierrot, para ser sabio, comienza a experimentar, en un principio lo hace paso a paso, escribiendo notas en la pizarra, pero después dice: “Déjese esto para catedráticos, lo haré prácticamente”. Comienza a experimentar, hasta que el experimento le estalla en las manos. Este evento representa que al artista, creador, no le sirven en todo caso las preceptivas para crear un arte, como en el periodo neoclásico que las reglas sí eran necesarias. Sin embargo, Couto sí aplica la teoría del cuento de Edgar Allan Poe, pero no se limita a ella, más bien se nutre de esta técnica; ahí radica la libertad creativa.

Dentro del mismo tenor, en el capítulo III con el subtema: “Las perspectivas narrativas de los Pierrots”, expuse que su estudio también nos permite ver la conexión que hay entre los relatos, así “Pierrot enamorado de la Gloria”, “Las Nupcias de Pierrot”, se comunican con “El gesto de Pierrot”, a su vez éste se conecta con “Pierrot sepulturero”. Este recurso da continuidad a los relatos, pero conservando la independencia de cada uno. Con todo ello Couto hace una aportación sustancial al cuento mexicano de entonces.

Otra muestra de la innovación estilística de Bernardo Couto Castillo es la inclusión de símbolos en la factura del cuento, como ocurre en “Pierrot y sus gatos”, donde explota a nivel magistral la simbología de los felinos y expone un sueño donde simbólicamente representa la frivolidad de la burguesía. Claro está que las aportaciones de Couto sobre este rubro no paran aquí, pues no me permito dejar de lado la explotación de los recursos narrativos, descriptivos y figuras retóricas que incluye en los cuentos. Por ejemplo las bien logradas sinestesias que recrean el ambiente en los jardines parisinos de “Las nupcias de Pierrot”.

d) Revaloración de la labor artística

Ante la expansión de la cultura burguesa la poesía pierde terreno, de tal manera que el artista es relegado de la cultura en auge. Relegado de su sociedad, el artista lanza un reclamo por un sitio digno en ella: “Desde que Gautier y Baudelaire murieron comprendí que mi reino no era ya de ese mundo”. También retoma la mirada de quienes creen que el arte es una labor menor, “¿En qué os ocupáis? ¿Ensuciáis telas?, ¿emborronáis cuartillas o maltratáis las cuerdas de un violín y los oídos de nuestros vecinos? Vuestro aspecto me hace creer que os alimentáis aún de ese engañoso panal que se llama el ensueño”.

Finalmente, considero que los Pierrots son la representación del artista como protagonista de su propia epopeya frente al mundo, frente a una nueva cultura burguesa, frívola y vulgar. La alegoría en los Pierrots es un recurso que exalta los valores del artista frente a los valores burgueses. Expone a los artistas como personajes incorruptibles que buscan y cultivan la verdad y la originalidad en sus obras. La manifestación de la alegoría en los

“Pierrots” expone la formulación estética del nuevo estilo literario: el modernismo, cuyo máximo valor estético es el artificio original.

## APÉNDICE

### RETRATOS



Retrato de Bernardo Couto Castillo, 1901,  
dibujo tinta, 10.5 x 11cm. Julio Ruelas.



Entrada de Don Jesús Luján a la *Revista Moderna*, 1904,  
óleo sobre tela. Julio Ruelas.



## LOS PIERROTS

### CUENTOS MEXICANOS

---

Pierrot enamorado de la Gloria.

---

Cuento en cuatro escenas.

---

Personajes:  
COLOMBINA, PIERROT, ARLEQUÍN

---

#### Escena primera

Una buhardilla deteriorada.— En el fondo inclinado, una cortina con descolorido rameaje y numerosas manchas. —Mueblario consistente en una pequeña mesa acompañada de desvencijada silla. —Entra Pierrot serio en su traje de inmaculada blancura. —En su enharinado rostro se lee cómica gravedad. —Sus manos reposan inmóviles en los bolsillos del holgado pantalón.

PIERROT. — ¡Es inevitable! ¡Mi destino lo quiere! ¡Valor! (Gritando). ¡Colombina!

(La cortina de descolorido rameaje se agita y la aludida aparece haciendo resonar la franqueza de su risa y el *frou-frou* de sus faldas).

COLOMBINA.— ¡Pierrot, mi buen Pierrot! ¿Has encontrado aquello? (Sus diminutas manos hacen el ademán que vulgarmente equivale a monedas).

PIERROT (exagerando su gravedad).— Lo encontré, señora Colombina, pero...

COLOMBINA.— ¡Pero! ¡Pero qué aguardamos, blanquísimo Pierrot! Alarga el brazo para que me apoye en él y juntos corramos al almacén de sedas. Me haré una falda que brille de noche; compraré listones y unos chapines, Pierrot. Corramos.

PIERROT (con ademán despreciativo).— ¡Hum! ¡Para trapos estoy yo! No, señora Colombina, nuestra situación ha cambiado por completo. Dominando mi corazón y mis perezosos instintos, voy a cambiar radicalmente de vida. Colombina, quiero ser sabio.

COLOMBINA (estupefacta).— ¡Sabio! ¿Sabio tú, Pierrot? ¿Tú, a quien conocí vagando por los bosques, mirando el rostro de la Luna? ¿Tú, sabio, viejo, encanecido, encorvado como esos que vemos pasar por el Puente Nuevo, dirigiéndose a la Academia? ¿Tú, el Pierrot que dormía aquí en mi pecho y dormido murmuraba frases amorosas? ¿Sabio el Pierrot de quien Arlequín está celoso? ¡Vamos, eso es sencillamente absurdo!

PIERROT.— Sólo por no faltar a mis deberes de rigurosa cortesía he oído con paciencia vuestras disparatadas imprecaciones, inexperta Colombina. ¿Quién te ha dicho a ti que para ser sabio se necesita estar viejo y encorvado? ¡Oh necedad! Yo, con mi juventud y lozanía seré

sabio, asombraré a los mundos y mi nombre, el nombre de Pierrot, sonará en todos los países y relucirá en todas las historias.

COLOMBINA.— ¿Y luego?

PIERROT (cortado) .— Luego... ¿Luego qué? ¡Seré un gran hombre, me señalarán en las calles, me enamorarán las mujeres, me amarán!

COLOMBINA.— ¡Pillo! ¿No te basta mi amor?

PIERROT.— ¡El amor!... ¡El amor!... ¡Poca cosa! ¡El amor de las mujeres lo desprecio! Quiero, señora Colombina, ser amado de la Gloria; quiero que sobre la tersa frente de Pierrot imprima un beso. Ella me amará que no hay duda. Seré su escogido, me colmará con sus favores.

COLOMBINA.— Di, ¿y es hermosa esa señora?

PIERROT.— ¿La Gloria? ¿Hermosa la Gloria? ¿Y lo preguntas? ¡Oh, hermosa como no lo fue Venus alguna! Su amor, su sagrado amor sólo lo dio a los dioses. Es intangible, es etérea, es inmensamente joven e inmensamente bella; atrae, fascina y sólo los escogidos logran tocar su mano.

COLOMBINA.— ¿Y dónde has tenido tan peregrina idea, ingrato Pierrot?

PIERROT.— Paseaba por una Avenida del Luxemburgo, y al ver los bustos de los poetas y las estatuas de las reinas, me dije para mí: ¡Bravo, Pierrot!, indudablemente tú has nacido para algo y grave y grande. Con esa juventud, con ese ingenio, con esa seriedad y ese filosófico desdén que por cuanto es fútil el cielo te ha dado, con tantas raras prendas ¿dejarás perderse tu nombre? ¡No! Y decidí ser sabio, inventar algo, no sé qué, un elixir de vida que me haga inmortal.

COLOMBINA.— Y es que los droguistas, futuros vendedores de tu elixir, ¿te han adelantado dinero?

PIERROT.— No. Nunca pensé trabajar por el lucro, quédese eso para los infelices cuya grandeza de alma es nula. Nunca necesité esas monedas, causa de la discordia y la avidez de los hombres; pero hoy, para obtenerlo tranquilamente he estrangulado a un burgués, a un vil burgués, y el oro que indebidamente tal vez había adquirido, servirá para salvar a la humanidad. ¡Qué honra para él! Además, ¿qué importa la vida de un burgués o la de otro hombre, si con ello la ciencia gana? Y ganará por mí (con énfasis), por Pierrot, el gran Pierrot, como dirán mañana las multitudes asombradas.

COLOMBINA.— ¿Y te olvidarás de mí cuando seas grande, buen Pierrot?

PIERROT.— No, Colombina, no; para ti perfeccionaré mi invento dándole la eterna belleza, la eterna frescura de corazón y la durable alegría. Reirás y amarás mientras rías, Colombina; Pierrot, serio, te lo promete.

COLOMBINA.— Acepto la promesa galante.

PIERROT.— Y ahora debo salir en busca de instrumentos y ácidos y mil cosas más. Como la mujer es la distracción y la banalidad y todo lo que es ligereza, quiero, señora Colombina, que a mi regreso esta habitación se halle vacía. Sin risas cantantes ni resonancias tentadoras podré meditar debidamente. (Sale).

### Escena segunda

Colombina medita un momento, suspira, y cuando sus juguetones ojos comienzan a nublarse, aparece resplandeciente y envuelto en múltiples colores Arlequín.

ARLEQUÍN.— Lo he oído todo, lo he oído todo, adorada Colombina. Ven conmigo.

COLOMBINA.— ¡Cómo, tú aquí! ¿No temes a Pierrot, no recuerdas los puntapiés con que solía regalarte?

ARLEQUÍN.— No recuerdo ni temo nada; Pierrot es un sin corazón que se burló de mí, que te robó engañándome. Déjale ahí, adorada Colombina, déjale y ven conmigo. Yo te amaré como te amó siempre Arlequín, el infeliz Arlequín a quien dejaste y que, postrado a tus reales plantas, te pide un poco de tu amor.— (Cae de rodillas).

COLOMBINA (coqueta).— Puede usted levantarse, señor Arlequín, y si me promete ser inicioso y darme alhajas lo seguiré a usted.

ARLEQUÍN.— Tendrás, bella mía, perlas para tus blandos pies, rubíes en tu diminuta mano, brillantes en tu soñado cuello y los cascabeles que te gustan y te hacen reír, serán del más alto y puro de los oros.

COLOMBINA (incrédula).— Y ¿qué harás para obtener todo eso?

ARLEQUÍN.— ¿Haré? ¡Haré volverse al revés la tierra, vomitar las minas, caer las estrellas para con ellas rodear tu cuello, niña mía!

COLOMBINA (convencida).— Vamos, Arlequín.

### Escena tercera

Entra Pierrot seguido de varios mozos llevando paquetes; frascos, un brasero de los usados en los gabinetes químicos, retortas de varias dimensiones y un alambique. Después que han dejado los objetos, Pierrot los despide con señorial ademán. Desenrolla inmenso pizarrón y colocándose bizarramente ante él, traza guarismos al tiempo que habla.

PIERROT.—  $a + B + a + B + B - a$  menos, menos, más, igual a —(después de un momento de vacilaciones). Vamos, lo haré prácticamente, los teóricos están buenos para las cátedras, únicamente.

(Colocado ante el brasero, lo hace flamear, aviva el fuego con un fuelle y tomando los frascos comienza a verterlos en la retorta). Ahora (mezclando sustancias), resultará lo que deseo. ¿Los mayores inventos no se deben acaso a la casualidad? ¡Ah! ¡Cómo va el mundo a repetir mi nombre! Esa Colombina se ha marchado con Arlequín; los he visto volver la esquina, pero veremos, veremos... Yo seré el triunfador, las mujeres vendrán a pedirme juventud, belleza; seré dueño del mundo y entonces, entonces, ínfimo Arlequín, a ti y a la ingrata, juntos, os dejaré envejecer.

(Resuena formidable estallido, vuelan vidrios y Pierrot cae a tierra, lanzando aterrador alarido).

Pausa prolongada durante la cual se oyen notas de música que se alejan cada vez más rientes.

PIERROT (incorporándose y con voz adolorida).— No estoy muerto, no (se palpa la caja del cuerpo); de buena escapé, mis pobres costillas el riesgo que han corrido. (Se pone de pie con señaladas precauciones).

(Volviendo a su gravedad).— ¡Por la ciencia! ¡Todo por la ciencia! Mañana los periódicos gritarán: "Accidente a Pierrot", "Pierrot a la muerte", y pasmados sabrán que expuse mi vida por la ciencia, por el bien de los otros, ¡por la humanidad! ¡Ah, cuán grande soy!

(Acercándose receloso al brasero).— Y sin embargo, ¿debo volver a hacer experimentos? Esperemos. Buscaré a un preparador, poca cosa, algún pobre diablo que ejecute mis órdenes.

(Se sienta, apoyando un brazo sobre la mesa, y recostado sobre él se adormece).

Pausa durante la cual la orquesta simula los avances de una marcha fúnebre.

PIERROT (estremeciéndose sobresaltado).— ¡No, no, no, no! Aguarda, aguarde usted, señor burgués, ¡no! ¡no! yo le explicaré... Es que es... es que yo necesitaba... ¡Favor! ¡Auxilio!

(Sus propios gritos lo despiertan)

—Dios mío, qué pesadilla (mirando a todos lados).— ¿Qué hacer? ¿Cómo olvidar al muerto? La verdad es que, es que tengo miedo. ¡Estuviera aquí Colombina! (da una vuelta por la buhardilla y en un rincón tropieza con una botella).— ¡Estoy salvado! Me embriagaré esta noche y así ni veré más al muerto ni echaré de menos a Colombina.

(Sentándose de nuevo se entrega largo rato a vaciar la botella; sus ojos brillan, y momentos después comienza a inclinarse sobre la mesa).

¡Maldito sueño! Y lo tengo, pero no quiero dormirme sino perfectamente ebrio. ¡Ingrata Colombina! ¡Cómo ha tenido valor para dejarme! Verdad es que fui duro para con ella, pero debía haber comprendido ¡ingrata! A estas horas, mientras yo rabio, ella con Arlequín! ... ¡Ingrata, ingrata! Es cierto, yo te hice abandonarme, pero no para que me dejaras solo en los ratos de desvarío. ¿No lo comprendías? La ciencia por la que luchó, es cruel, y si rencor no me guardas debías venir ahora para alejarte en las horas de estudio. ¡Pobre Pierrot! ¡Quedará solo, solo, y si hay hambre las caricias de Colombina no me harán olvidarla! ¡Cuánto trabajo, cuánta pena para ser gran hombre, abandonar todo, recibir golpes, sufrir en silencio! Mi lecho me causa espanto; debe estar frío, frío como una noche de tumba (se estremece). ¡Santo cielo! Habrán encontrado al otro, al matador; ¿y si me pescan? ¡Colombina, Colombinita querida, no te arrojaré más de mi lado, pero ven, ven para que tenga compañía, para que me hagas reír y para que tenga con quien hablar y a quien murmurar frases de esas que aún al propio oído acarician. ¡Colombina, Colombinita!

(Se incorpora aturdido y toma de nuevo la botella).

¡El vino! ¡Cómo es generoso y compasivo! Crece en las campiñas, suda bajo los abrumadores mediodías para caer olvidado en la bodega para sólo salir a consolar al triste, y darle olvido, mucho olvido.

¡Mañana, mañana! ¡Cuán largas son las noches sin Colombina! Durante el día el estudio me recompensará, pero ahora...

(Por la pequeña ventana entra un rayo de luna).

La veo, sí, la veo, pero no puedo tocarla; va ahí hacia el río y sus risas resuenan tristes a pesar de que las siento alegres. ¡Ha reído tanto a mi lado!

#### Escena cuarta

La puerta se abre bruscamente y Colombina aparece radiante, sonando cascabeles, espléndida de juventud y alegría.

COLOMBINA.— ¡Pierrot, hermoso Pierrot! ¿Eres ya sabio? ¿Has descubierto el elixir de vida que te hiciera inmortal? (Pierrot suspira dolorosamente). ¡Bah! Te veo triste. Te hago falta, ¿no es verdad, desdeñoso amigo? La gloria es muy hermosa, pero Colombina también. Las noches sin ella no son las luminosas rientes de otro tiempo. Pierrot, amigo mío, la vanidad es mala consejera. ¿Cómo no lo has comprendido? Yo la conozco y te aseguro que es mala amiga; me tenía envidia y celosa de nuestra felicidad ha querido apartarte. (Pierrot inclina la cabeza melancólicamente). Pierrot, es de noche, la Luna brilla sobre los tejados y platea las avenidas, los castaños florecen, el silencioso Luxemburgo nos aguarda. Pierrot, amigo mío, Colombina, los brazos de tu adorada Colombina se abren para estrecharte, mi talle aguarda tu mano: vamos y que las estrellas nos envidien y que la Luna ría de nuestro contento.

Pierrot, sabio Pierrot, tú me ofrecías la juventud, tú me ofrecías que mi corazón reiría y amaría mientras riera. Pues bien, con el amor, sólo con el amor seré joven y seré alegre. ¡Vamos! Toma mi brazo, enlaza mi talle y sin cuidado partamos; el perfume de los bosques y el amor nos harán eternamente jóvenes.

PIERROT (desolado).— Pero ¿y la gloria?

COLOMBINA (acercándose a la ventana y señalando el espacio).— ¿La gloria? ¿la gloria? ¿Es que no lo es y muy grande amarse en una noche como ésta? ¿No lo es ir unidos sonriendo bajo esos árboles y alejándonos muy lejos, cada vez más unidos? ¿Conoces aureola más resplandeciente que la de esa luna que corona nuestras cabezas? ¿Conoces música más imponente que la del viento cantando entre las ramas? Pierrot, toma mi brazo y habrás alcanzado la gloria. Vamos.

(Juntos se alejan yéndose hacia las avenidas, donde sus sombras confundidas van huyendo cada vez más luminosas y más radiantes).

Bernardo Couto Castillo

Julio de 1897.

## PIERROT Y SUS GATOS

---

El invierno se presentaba excesivamente frío, y más que frío desagradable. Las rachas heladas soplaban a cada momento barriendo la nieve, azotándola sobre los transeúntes, golpeando cristales, arrancando pedazos de pizarra en los tejados, levantando las faldas y haciendo volar los paraguas.

Pierrot, desolado por la frialdad y el abandono de su buhardilla, se había lanzado en plena calle cuando los mecheros de gas comenzaban a encenderse. Llenó sus bolsillos de castañas calientes y metió en ellas las manos para abrirlas; luego, haciendo una mueca desdeñosa a la temperatura echó a andar apartándose de los lugares bulliciosos.

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*,<sup>1</sup> un *cabotin*<sup>2</sup> o una *cocotte*.<sup>3</sup>

Pierrot sentía *spleen*.

Bajó hacia los muelles. El Sena profundamente negro reflejaba las luces de sus bordes que cintilaban y serpenteaban produciendo un cuadro feérico: parecían inmensas flores fosforescentes, crisantemas del amarillo más excelso, hostias de oro, soles caídos en el agua donde navegaban culebras luminosas, arrastrándose y desarrollándose entre flores, astros y soles. De cuando en cuando todo aquello era roto por el paso de un vaporcillo, una *golondrina* blanca que huía desapareciendo entre las arcadas de los puentes.

Pierrot caminaba preocupado mirando los árboles secos, escuetos, mostrando sobre sus ramas áridas que se levantaban como brazos que imploran algo como boas extendidas y que sólo era la nieve reposando en el lugar de las hojas. Bajo sus pies todo era blanco y blando; sus zapatillas se hundían, su cuerpo parecía una de esas ráfagas que el viento levantaba. Y Pierrot algo halagado por la pureza del color, considerando a la naturaleza vestida con su propio traje, continuaba su marcha con los ojos fijos en la silueta de *Notre Dame* que a lo lejos se recortaba en la negrura.

Pierrot estaba triste. Sentía una de esas melancolías inmotivadas que caen sobre nosotros como una lluvia negra y hacen pensar en una enlutada que se obstinara en agarrarse a nuestro brazo siguiéndonos por todos lados. En esos momentos, él, que siempre reía, él que todo desdeñaba, él que había alcanzado la suprema filosofía y la más completa impasibilidad, sentía que en su

---

<sup>1</sup> Palabra inglesa que significa miembro de un club.

<sup>2</sup> Del francés, significa comicastro.

<sup>3</sup> Francés, significa gallina. Lo interpreto como a una mujer emplumada, una catrina.

vida faltaba algo; era uno de los raros momentos en que echaba de menos las caricias de Colombina y Colombina reía sin duda en alguna salita donde hubiera luces parecidas a estrellas, risas parecidas a cascabeles y frases parecidas a besos. Pierrot que no creía en el amor, necesitaba algo que le amara, algo que le hiciera salir de su aspereza y de su desprecio por todo lo humano. Se irritaba contra los paseantes, contra el frío, contra el ruido, contra sí mismo; se irritaba al pensar en su carácter, al considerar el vacío que su indiferencia le formaba, se irritaba contra su mueca burlona. Hubiera querido ser el primer venido que frente a él pasara, sentir como él, pensar, llorar y reír como él. En el alma de Pierrot se levantaba una de esas amarguras sordas y silenciosas que consumen a los payasos, a los cómicos, a los humoristas, a los vendedores de risas que constantemente tienen que llevar una máscara.

La mancha blanca de la túnica de Pierrot seguía avanzando como una ráfaga de nieve que el viento fuera empujando. Levantó la vista para buscar a su amada y su consoladora, sin encontrarla. La Luna también le era esquiva esa noche y su tristeza en aumento.

Al llegar a la estatua de Enrique IV se sintió fatigado; miró al Rey galán, recordó sus hazañas y sus penalidades y otra vez el pliegue desdeñoso de su labio apareció; llevando la tristeza de la miseria humana atravesó para sentarse en el umbral de una de las puertas de *Notre Dame*.

El sueño comenzó a rendirle y soñó cosas caprichosas y pierrotescas: vio infinidad de *fracs* pendiendo de los árboles como ramilletes, y vio infinidad de cuervos picando cerebros vacíos y vio cuerpos desnudos de mujeres hermosas de los que las carnes caían en podredumbre mientras los labios rosados reían, reían en constante e histérica carcajada y su sueño fue siendo más denso, más denso.

Un maullido débil, cariñoso, ligeramente agudo, como nota escapada de una cuerda demasiado tirante, le despertó; a ese maullido siguió otro, y luego otro.

Pierrot miró asombrado y dos, cuatro, seis ojillos redondos y luminosos se clavaron sobre él mientras los maullidos continuaban lánguidos como suspiros de mujer. Tres gatos negros resaltando como manchas de carbón sobre el pavimento cubierto de nieve, lo rodeaban; tres gatos que avanzaban tímidos, con coquetería de señorita, tres gatos que parecían preguntarle: ¿Nos quieres a tu lado? Y Pierrot quedó absorto.

"El carácter de los gatos... –se dijo –¡cosa más singular! Nunca había yo pensado... Tienen razón en buscarme pues algunos puntos de contacto tenemos. Como yo son esquivos, desdeñosos y afectos a lo suntuoso. Sus mantos son suaves, ricos, blancos a menudo; sus actitudes son distinguidas. Gustan de la noche y se aman a la claridad de la Luna. Son caprichosos. A una caricia responden hurañamente con un arañeo, son soberbios y difíciles de domar, son orgullosos y despreciativos, son desinteresados. Acompañan al hombre, lo toleran mientras les place, cuando se cansan vuelven el rostro y se alejan con pisadas lentas y señoriales. Venid y alegrad con vuestras voces mi buhardilla, regocijadme con vuestras posturas elegantes y con vuestros gestos dignos. Seréis mis compañeros, y en mis momentos de debilidad me enseñaréis a recordar el orgullo.



Pierrot se levantó, y cuentan que algunos parisienses pudieron ver el singular espectáculo de Pierrot caminado en pleno invierno, parecido a una ráfaga de nieve y seguido de tres gatos negros cuyas miradas fulguraban como chispas de carbón encendido.

BERNARDO COUTO CASTILLO.



En el bosque aquel, bosque de ensueño y de ilusión feérico, luminoso, el jardín del *Sueño de una noche de verano*, el de Oberón y Titania y las travesuras de Puck, había aromas que retenían, brisas que acariciaban, matices de hojas y de flores que atraían la vista para retenerla y seducirla. Como flechas cruzaban pájaros lanzando un piar agudo, preciso, rápido.

Por entre los recortes de las ramas y las hojas, por entre las mallas de los árboles que, como coloridas y complicadas telas de araña, daban sombra, filtrábase una luz que flotaba y envolvía, tiñendo el ambiente, llenándolo de un polvillo azulado que hacía pensar en molidos trozos de cielo. Mezclábanse a la cadencia desordenada del chocar de las hojas y al murmurar incomprensible y atrayente de los pájaros, las risas del arroyo al jugar con las piedras redondas y cinceladas por su caricia. Algunos árboles inclinaban sus brazos hacia esa móvil transparencia, mientras las ramas, las yerbecillas de los bordes se doblaban dejándose llevar como si se entregaran.

Y mientras la rama y la hoja, flor y el fruto bebían la frescura y escuchaban la canción del arroyo, el arroyo se regocijaba y quería ir hacia el perfume; y todos, flor perfume, frescura arroyo, parecían unirse para gozar y ayudar al bienestar, a la dulce tibieza que todo el bosque, condensado en una sola vida, emanaba; mientras, la tarde descendía lentamente para disfrutar también de su parte en el encanto.

Al final de una vereda, bajo un gran árbol y cerca de margaritas blancas y rosas púrpura, una figura blanca, un rostro pálido, que conservaba una sonrisa, se hallaba adormecida, y aquella figura blanca, que entre margaritas blancas y rosas púrpura, se había adormecido sonriendo, era

¡oh asombro! La del mundano Pierrot, que escapando sin duda de alguna orgía había ido al bosque y se embriagaba con su perfume. De cuando en cuando sus labios balbuceaban algo que no se oía y su mano caía sobre una mata de rosas, hacía el ademán de acariciar.

La tarde seguía descendiendo, el polvillo azulado que bien hubiera podido ser molidos trozos de cielo, iba obscureciéndose, haciéndose más cerrado, más denso.

Una enredadera cargada de campánulas azules que como una cortina se extendía entre varios árboles, se abrió; las campánulas se agitaron y un rostro picaresco de mujer, dos ojillos pequeños y vivos como los de un ratón, sonrieron entre las apartadas hojas mientras un dedo blanco y redondo se colocaba sobre los labios en ademán de silencio... Luego las hojas se cerraron, las campánulas se agitaron de nuevo, la falda de seda crujió y allá lejos, al final de la vereda, aparecían presurosas las siluetas unidas de Colombina y Arlequín, que huían besuqueándose las nuca.

Pierrot continuaba durmiendo, su mano estrechaba una rosa; sus labios sonreían mientras él soñaba. Soñaba –¡inocente! –con esa misma Colombina que huía y cuya mano había estrechado momentos antes tal cual ahora estrechaba la rosa; pero la soñaba distinta, transformada casi, no quedando de ella sino la belleza; era más maternal, menos coqueta, menos picaruela, menos identificada con el Pierrot travieso. En su sueño, Pierrot se humanizaba, entraba en sí mismo, se despojaba de su máscara irónica y se sentía lírico, sensible, enternecido. Surgían en medio de sus sueños las ideas de grandeza y de hermosura de las que su gesto se había burlado. Sentía deseos de amar y de ser amado; recordaba pasiones llevadas hasta el dolor y hasta la muerte a fuerza de ser intensas. Dejaba la parte que de Pierrot tenía para conservar engrandecida la de poeta.

Veíase por extraño fenómeno en ese bosque, o más bien, en un jardín semejante en algo, pero más ordenado, más simétrico, más cerca del arte que de la naturaleza: había estatuas de Diosas y de Musas, de Reinas y Patricias; había tritones y sirenas que arrojaban chorros de agua azulada por sus bocas de mármol; en las enramadas, en los rincones ocultos y sombreados había faunos que extendían ávidos sus nervudos brazos o que entristecidos tocaban la siringa; en las viñas, Bacos que sonreían satisfechos en su pedestal sin cuidarse del sol que los tostaba; había grandes y esbeltas balaustradas sosteniendo jarrones donde entre el bronce ennegrecido brotaban flores exquisitas y raras, de aromas venenosos y estrambóticas formas; había estanques donde cisnes de una blancura semejante a la de él, enlazaban los cuellos cuando las aguas estaban plateadas por la noche y en ellas flotaba la Luna, su vieja amada. En ese jardín había un inmenso reposo; las horas jamás se determinaban midiéndose, pasaban lentas, perezosas, como si el tiempo temiera introducirse en medio de tanta dicha temeroso de retardarse. Y su amada, la que él soñaba, paseaba o cantaba o se adormecía a su lado, diciéndole cosas muy suaves, muy extrañas, como venidas del más allá; cosas que jamás había oído en labios de otra mujer.

Ya el sol iba a morir cuando Pierrot despertó. Llevó una mano a su frente, quiso recordar algo y se volvió haciendo un gesto de resignación y melancolía al ver que sólo estrechaba una

flor. Un momento sintió impulsos de llamar, muy poco faltó para que la palabra Colombina saliera de sus labios, pero se contuvo. Se sentía sin deseos de nada, deshecho, lleno de apatía y atolondramiento. Cortó la rosa, la olió y la conservó en sus manos, quedando ahí, sin moverse, mirando a lo lejos y respirando con satisfacción. De su sueño no le quedaba sino el perfume y la vista de alguno que otro resto de paisaje.

Un viento fresco comenzaba a soplar; los bronces y los oros del crepúsculo que luchaban a lo lejos sin querer acabar de hundirse tras la montaña, enviaban algunos resplandores al bosque solitario.

Un momento llegó en el que Pierrot creyó que de nuevo soñaba aunque muy abiertos estuvieran sus ojos y muy marcado el estupor en su lívido rostro.

Porque lo que veía sólo podía ser, en efecto, visión de un sueño. En medio de un suave resplandor de oro había dos mujeres; las dos mujeres más extrañas que los poco asombradizos ojos de Pierrot hubieran jamás visto. La una llevaba un traje excepcionalmente extraño, abigarrado, de una forma que era la negación de la forma; lo miraba con ojos tristes y dilatados en los que parecía verse viva llama; su aspecto era enfermizo, pero sonreía y sus enigmáticos ojos parecían contentos de mirar y de vivir; no hablaba y en su frente había la obsesión de una idea fija. La otra parecía ser su hermana, una hermana más bella; en lo que la revestía, muy extraño también, había todos los colores, pero perfectamente armonizados; en su gran cabellera luminosa, sin que se supiera si por ella misma o por el oro que flotaba, había flores como las de aroma venenoso y estrambótica forma que Pierrot viera en su jardín soñado; en los ojos de esa mujer había todos los caprichos, todas las promesas, todos los ensueños y las quimeras; cuando miró a Pierrot, Pierrot sintió vértigo, creyó perderse, hundirse en algo desconocido, la muerte acaso. Vio o comprendió más bien que una mano lo detenía, y después de un momento volvió a abrir los ojos pudiendo mirar, sin alterarse, esos ojos que lo habían trastornado y que expresaban ahora la más completa tranquilidad; sólo en su sonrisa había algo que no podía expresarse humanamente.

—Qué loco soy —pensó— sin duda mi cerebro no anda bien. ¡Haber visto el más tormentoso mar donde sólo hay el más apacible lago!

La dama de los ojos dilatados y aspecto enfermizo, atrajo hacia Pierrot a la dama de los cabellos resplandecientes y la sonrisa inexplicable, y unió sus manos mirándolos largamente.

“Pierrot dijo luego —muchas veces he estado a punto de besar tu frente con mis labios que abrasan y queman, pero que a veces suelen ser dulces ¡el dolor y la dicha caminan a veces tan de cerca! No lo he querido porque tú sufrirías tal vez. Conozco todas tus secretas amarguras y tus deseos más secretos aún, porque he penetrado al fondo de tu *alma lírica y hermosa*. He traído pata tí, por eso, una esposa que va a darte la tranquilidad y la dicha que hasta hoy no has conocido ni un momento. Yo sigo mi ruta, mi eterna ruta, incansable, puesto que mis pasos siguen muy cerca de los de la muerte; voy besando frentes que serán mías hasta que Ella quiera

recogerlas; soy la Locura, pero antes de partir quiero celebrar tus nupcias con mi hermana. Desde hoy es tuya.”

–¿Y se llama? –preguntó Pierrot un poco repuesto de su asombro.

–Lámala el Ideal, dijo la Locura alejándose.

Pierrot la siguió con los ojos sin poder distinguirla. Cerca de él pasaron Colombina y Arlequín, pero él nada sintió al verlos. Parecía otro hombre o que jamás los había conocido; a corta distancia de ellos caminaba una figura oscura que él creyó reconocer.

Siguió a su nueva esposa a quien sentía haber amado desde hacía mucho tiempo, pensaba todavía en esa figura, hasta que al llegar la noche y distinguir a lo lejos un brillo especial, dio un golpe en su frente, diciendo:

–Ahora recuerdo, es la muerte, pero contigo nada tengo que temer, ¿no es verdad, alma mía?

Un beso cerró sus labios.

BERNARDO COUTO CASTILLO.



EL GESTO DE PIERROT

A Osear Held

Sentado en ancho sillón de cuero; con los brazos colgantes, las miradas extraviadas, pálido, exangüe, Pierrot iba a morir.

Después de un momento de amargo abatimiento, de convulsiones e inquietudes, levantó los ojos.

La ventana se abrió amplia, y dentro de su cuadro se extendía el más puro azul y se levantaban las flechas de *Notre Dame*. Los ojos de Pierrot veían con indecisión, como el que algo quiere recordar sin lograrlo...

Hubo, sin embargo, un momento en el que los ojos se iluminaron, la mirada adquirió brillo y se fijó en lo lejano; los labios se agitaron, temblaron, y un singular monólogo, un silencioso soliloquio comenzó a resonar, semejante a zumbido de mosca.

“Va a acabar –entreoíase –va a acabar mi vida accidentada, luminosa, gloriosa para el mundo. Pierrot, su silueta blanca, sus gestos, sus agudezas, bien pronto no serán sino un cuerpo muerto, flotando en un sueño muy negro, muy vago, muy misterioso. Siento que por momentos avanzo hacia la gran desconocida, hermosísima virgen o desenfrenada furia tal vez; siento que me hundo, que me pierdo, y al ver este París donde he triunfado, donde he reído - aparentemente- donde la ámpula de mis agudezas y el dolor de mis carcajadas me han hecho célebre; al ver la ciudad de mis encantos y mis solitarias tristezas, me siento con la necesidad de lanzar el grito que siempre he contenido, con deseos de arrojar el dolor de lo que siempre me oculto: mi gesto.”

Pierrot tuvo un ligero desvanecimiento, creció su palidez, perdieron todo carmín sus labios; pero pasado el espasmo, continuaron débilmente sus labios esbozando una sonrisa:

“Yo amé. Entrecerrando los ojos, tengo visiones de parques luminosos, de avenidas a media luz que tenían tapices de negro y plata –sombras recortadas de árboles, luz de luna; – tengo visiones de noches pasadas en suaves pláticas, en pláticas de esas que se murmuran haciendo estremecer un oído blanco y satinado. Mis manos creen todavía estrechar un talle muy frágil. Mis labios buscan ¡ay! en este momento esos labios de los que me gustaba beber el calor...

La Luna –¡oh! mi escogida –no apareció esa noche; el parque, *St Cloud*, yo creo, estaba oscuro; cuando buscó mi brazo el talle, y mi labio el labio, sólo encontré una brisa helada y el vacío; a lo lejos una mancha blanca resaltaba en la negrura, huyendo, y una risa, una risa alegre como cascabel, y que harto conocía yo, se alejaba sonando en mi oído como un toque funeral. Levanté el puño, quise herir, y me hirió una rama; quise correr, y las piernas me flaquearon; quise gritar, pero mi garganta, seca y apretada, se negó a obedecer. Entonces, no pudiendo hacer otra cosa, levanté mi rostro blanco hacia la negrura del cielo, lo levanté lentamente, como una hostia, y mi gesto, el gesto de desdén, de supremo desprecio, el gesto que era rencor y era impotencia, se grabó por primera vez en mi faz, para quedar fijo como un estigma.

Conocí celebridades, visité generales, ministros; glorias de un día, popularidades callejeras, bellezas en boga, humos dorados. Penetré en lo intrincado de los corazones y el misterio de los cerebros: encontré vacío y miseria, necesidad y egoísmo.



Mi viaje en la intrincada selva de las pasiones, fue quizás más amargo que el del sublime florentino por los infiernos. Salí de mi tenebrosa excursión con el rostro arrugado, con los cabellos de punta, con la más triste de las fatigas y el más angustioso de los ascos.

“Después de estrechar manos ilustres, después de ver rostros irreprochables, después de que mi ojo picaresco y profundo se hubo fijado, y mis labios hubieron lanzado su frase cruel pero envuelta en alegría, no encontrando manera de expresar mi sufrimiento y mi desengaño, mi frente se frunció, mis labios se plegaron, y sonríe... amargamente.

En un momento de delirio, de extravío, pero que entonces fue entusiasmo para mí, soñé con la gloria. Me vi aclamado, conducido por las multitudes, bendecido por las generaciones. Las trompetas de oro lanzaban a los vientos sus arrogantes sonidos en loor mío; los ojos de las mujeres iban a mí. Fue el más hermoso de los sueños, el cuadro feérico más deslumbrador... y también el más cruel despertar. Me reí de mí, de mis ideas y mis sueños, me reí al ver por el aire el castillo de naipes con tanto trabajo y con tanto amor levantado un día antes.

En mi amargura y mi desolación no creí despertar de un sueño, sino de una pesadilla; el cuadro un día antes relumbrante semejava el amanecer de una orgía; tenía las oscuridades y los horrores de un brillante escenario apagado y desierto, cuando las ramas, los árboles y los castillos, sólo son lienzos desgarrados y esqueletos de madera; cuando la ficción aparece con todas las crudezas de la realidad.

Mi rostro dibujó el gesto.



Los tambores resonaron y levantáronse las banderas, convocando a los hombres para defender algo que todavía entonces yo llamaba patria. Conocí las rudezas de las marchas forzadas, fusil al hombro, con la mochila en la espalda y hambre en el estómago. Fui traído, llevado, conducido como una res. Me sostenía la esperanza de las fanfarrias heroicas resonando en los campos de batalla; me atraía el fulgor de los colores nacionales desplegados, de las águilas iluminadas por el rayo del sol y la victoria... y conocí también el despecho de verse mandado por jefes ineptos y estúpidos, que negociaban con sangre y con vidas, que llevaban una espada donde debían llevar un grillete, que fingiendo conducimos a la victoria, nos llevaban a la vergüenza y la traición.

Humillado, mi rostro palideció y mi mueca expresó mi desprecio.

Sublevado por la miseria de unos y la insolente grandeza de otros, atraído por la magia de la palabra de algunos fingidos



apóstoles, quise ir al servicio de la verdad y la indignancia, ayudando al desvalido. Mi mano se levantó para lanzar la bomba, que destruyendo vilezas, abonara la tierra para un porvenir de felicidad y regocijo, para una edad de oro en donde la paz reinara y se desconociera el abuso. Todas mis fuerzas y todos mis cariños los consagré a la nueva causa.

Y las cabezas rodaron; tiñose de noble sangre el tablado y la cuchilla, cayeron dentro de la canastilla cabezas de fiero gesto, y mientras los que habían trazado el camino, ese camino de muerte por el cual ellos no cruzaban, se alejaban, desaparecían, mientras la hija lloraba al muerto que era conducido allá, a un ignorado rincón del cementerio, con la cabeza tronchada entre las piernas.

Mi arrepentimiento y mi cólera sólo pudieron manifestarse por el gesto... ¡Entonces hubiera expresado desolación!

El gesto nacido ahí, en la oscuridad de una avenida, por cuyo extremo huía una figura amada; el gesto que entonces se fijó en mi faz, como un estigma lo he llevado durante el resto de mi vida. Ha sido una máscara a los ojos de todos, un sentimiento en mí, algo del ligero oleaje que aparece en la superficie cuando una lucha se agita en los fondos. En las noches, cuando me alejaba del bullicio, cuando dejaba gabinetes galantes, bastidores y redacciones de periódicos, cuando ansiaba perder de vista los mecheros de gas y los anuncios de diversiones obscenas, iba allá a las calles más oscuras y los muelles más desiertos; entonces, al sentir mi alma entristecida, al sentir en mí el vacío y la nada, levantaba mis ojos al cielo buscando algo; su inmutable silencio, su cruel indiferencia, hubieran arrancado un clamor a mi alma; pero al considerar que sólo el eco de un negro silencio me respondería, elevaba mi gesto a la Luna, ese gesto que ha sido la expresión de toda mi amargura y de toda mi impotencia."

Pierrot se estremeció, abrió los ojos muy grandes, y luego su cabeza se inclinó sobre el hombro, blandamente, como con resignación.

Cuando quedó inmóvil, en su labio había la mueca y en su frente la arruga.

¡El Gesto!

BERNARDO COUTO CASTILLO.

Uno de los más inmemorables días para mí es ese en el que conocí a Pierrot. ¡Lo había deseado tanto! ¡Había seguido tantas veces su virginal blancura por cafés y callejuelas! Nunca dejaba yo de buscarlo: cuando la tarde caía, estaba seguro de encontrarlo en el *Café Riche* o en cualquier cervecería de la *rue Royale*.

Serio, con una seriedad algo afectada tal vez, bebía a pequeños sorbos un ajeno espeso. De cuando en cuando sonreía a algún transeúnte o miraba hacia un carruaje desde el que guiñaba el ojo una hermosa galante, compañera probablemente de la anterior noche blanca. Él, me intrigaba y me atraía; su verba ecléctica, variada, con una animación tan cambiante, producía en mí un afán exagerado de escuchar libremente sus paradójales propósitos.

Esa noche, cuando menos lo esperaba, lo vi aparecer, no sonriente ni malicioso como en los Bulevares; su aspecto era cansado, estaba más pálido que de costumbre; pero al entrar claramente vi en su rostro el esfuerzo por contenerse y componer lo abatido de sus facciones.

Muchas veces debía haber leído en mis ojos el nada disimulado interés con que siempre lo seguía.

El lugar del encuentro era en esos momentos hartamente monótono y triste: un cafetín de la *rue Monsieur le Prince*, refugio de estudiantes trasnochadores, *cocottes* sin marchantes, poetas inéditos y futuras glorias del Salón; a esa hora, las nueve de la noche aproximadamente, se hallaba casi vacío. Pierrot paseó su vista por la soledad de la pequeña sala, observó con aire familiar a los mozos que bostezaban mirando los vidrios de toscos colores, hizo un ademán desdeñoso a unos viajeros de comercio que con gran estrépito de voces juraban discutiendo asuntos de los que nada entendían, y luego avanzó hacia mi mesa.

—Joven —me dijo —parece que os fastidiáis, pues bien, fastidiémonos juntos, como decía ese nada ilustre soberano que se llamó Luis trece, y a quien cupo la suerte de aburrirse reinando sobre este hermoso pueblo francés que tan alegremente supo divertirse.

¿En qué os ocupáis? ¿Ensuciáis telas?, ¿emborronáis cuartillas o maltratáis las cuerdas de un violín y los oídos de nuestros vecinos? Vuestro aspecto me hace creer que os alimentáis aún de ese engañador panal que se llama el ensueño; hacéis bien, y hacedlo durar el mayor tiempo posible; sin embargo, cuando se haya concluido recordad que tenéis un amigo aquí presente. En cualquier caso angustiados —moralmente se entiende —acudid a Pierrot; os daré buenos consejos que no oiréis; soy vuestro amigo. Ahora charlemos de otra cosa.

Y no habló de otra cosa sino de muchas otras, embriagándose, envolviendo mi espíritu en el vertiginoso espiral de sus decires. Iba de un asunto a otro sin titubear, abordando todo y dorándolo con el encanto de sus expresiones. Evocaba paisajes con una palabra y facciones con un gesto. Me informó de cosas a cual más picarescas, y en un momento inesperado se levantó, me saludó desde lejos y se alejó de la misma manera, de la misma manera que había entrado, sin preámbulos ni ceremonias y fue a sentarse frente a un desvencijado piano que yacía

olvidado, allá, en el fondo del cafetín exclusivamente destinado a ser un fiel y humilde guardador de polvo.

La música más extraña, más abracadabrantemente original, brotó arrancada por Pierrot, del gemebundo instrumento, poco hecho ya a bordar melodías. Los sonidos que bajo cualquier otra mano hubieran sido disformes, sabía unirlos él con un arte sólo suyo, música verdaderamente pierrotesca –me decía yo –sin poder volver de mi asombro. Mientras, las notas continuaban desenvolviéndose, excéntricas como las piruetas de un *Hanloo Lees*. Era el dislocamiento de la armonía y de la pauta, y era al mismo tiempo algo que acariciaba o sacudía los nervios, con arranques de pasión, con gemidos de gato en brama, con risas de clown histérico. Al lado de la danza más impetuosa, danza de furia o de bacante, venía el más lúgubre miserere o la romanza más pasionante, venían coronas funerarias y trenzaba guirnaldas nupciales. Pierrot unía, unía rítmicamente todo eso en algo que uno no se explicaba cómo podía ser ritmo. Pierrot lloraba y cantaba, se burlaba y se dolía.

Después de un rato se levantó del clavicordio como se había levantado de la mesa, y tomando mi brazo, sin esperar siquiera que terminara mi bebida, me condujo a la calle.

–La noche promete ser hermosa y me siento algo lírico –decía. Vos sois joven, debéis gustar de hacer versos, os mostraré bellas flores, y si el caso llega os ayudaré con sonoras consonantes. Vamos a uno de "mis jardines", y andando largo tiempo, que fue para mí corto por las mil anécdotas y burlescos cuentos que a medida que avanzábamos narraba, llegamos hasta el parque *Monnceau*. La reja estaba cerrada; Pierrot, llevando un dedo a sus labios, haciendo ademán de silencio, me llamaba con su gesto, y listo, y acostumbrado sin duda a esa original aunque peligrosa manera de entrar a lo que él llamaba uno de sus jardines, se introdujo entre dos rejas tal como hubiera podido hacerlo el más hábil cazador furtivo.

–No temáis –me dijo, cuando después de vacilaciones y trabajos logré estar al lado suyo –si acaso algún guardián nos sorprendiera, pronto lo convencería de que sólo hacemos algo muy justo, honesto y permitido; ¿pues qué? ¿Pueden acaso impedimos pasear bajo esos ruinosos arcos, ver la luna reflejada en ese estanque, o conmovier con rondeles a las flores mientras ellas nos acarician con sus perfumes y sus colores? ¡Jamás! Pero no hay cuidado; a estas horas sólo Pierrot pasea en esta escasa porción del Edén. Pierrot y los cisnes, son los únicos dueños. Veréis cómo me rodean: son mis amigos.

Aunque no del todo tranquilo, seguí a Pierrot por avenidas y veredas, conmovido por el misterio que se desprendía del silencioso y poco iluminado parque. La luna se filtraba entre las hojas y vagamente iluminaba la columnata corintia que desprendía a lo lejos. Fue deliciosa para mí esa noche. Pierrot tenía momentos de enloquecedora verba y de prolongados silencios que yo respetaba religiosamente. Hubo tiempos en que fue un enternecedor poeta: cuando me mostraba alguna flor rara y me contaba sus bellezas y sus sentimientos, porque él creía adivinarles expresiones y palabras: las había como él, enamoradas de la luna: las margaritas, rosas blancas y crisantemos; nenúfares que amaban el estanque y buscaban la caricia de las ondas y miraban lánguidamente alguna estrella; otras eran desterradas caídas de un mundo

interplanetario hacia quien elevaban sus coronas buscando brillo y calor. Y oyendo a Pierrot que tejía fantasías, parecíame asistir a la realización de un cuento de hadas: ¡la mirada de esa mujer! ¡El brillo de esa piedra preciosa –exclamaba absorto ante una flor –y realmente parecíame que el jacinto miraba y la campánula brillaba.

Cuando el rosado tinte del día comenzó a exagerar su color, Pierrot me abandonó dejándome con la impresión de algo inverosímil o soñado.

Mucho tiempo pasó sin que tuviera la felicidad de acompañarlo. Le veía sí, de lejos, en algún gabinete lleno de *clubmans*, en alguna calleja que la Luna inundaba; veíalo vertiendo champagne sobre cabezas rubias y hombros marmóreos, recitando madrigales o romanzas burlescas; pero sus originalidades y sus lirismos, su alma que sabía ser desenfrenadamente cínica o heroicamente poética, lo volví a ver la noche del veinticuatro de diciembre cuando los vitrales de las iglesias se incendiaban radiantes de luz y se estremecían al clamor de los cánticos.

Me encaminaba a una taberna de *Montmartre* cuando tropecé con la blanca silueta de mi amigo que se sentía feliz en medio de la nieve que caía. Joven -me dijo deteniéndome-, no es hoy noche de licores sino de rezos. Cristo ha venido al mundo, démosle la bienvenida; y tornando mi brazo dirigió sus pasos hacia una iglesia cercana.

Ya, al llegar a la puerta, atestada de devotos y curiosos que con afán esperaban sonara el toque de medianoche para penetrar a la misa, Pierrot con despreciativo tono me dijo: “No señor mío, yo hago mis oraciones a mi manera y donde me place: Estrujones, humo de cirios, cantos de monaguillos ridículos, genuflexiones de un cura a quien tiemblan las piernas, oros falsos, santos de *papier maché* con colorines de cromo (pst) eso me disgusta hasta llegar a la repugnancia: venid conmigo”. Yo le seguí sin comprender una palabra, hasta una puertecilla baja que apenas si podía distinguirse. De su amplio bolsillo sacó una larga llave que crujió ásperamente al dar vuelta en la cerradura, y cuando la puerta gimió al girar, nos encontramos al pie de una escalerilla que Pierrot comenzó a trepar con ligereza.

Yo, daba un tumbo cada vez que trataba de subir. Tenía estupor, asombro y miedo. La aventura aquella no comenzaba graciosamente como otras de Pierrot, sino bastante lúgubre. Los pasos resonaban siniestramente y su traje blanco que se iluminaba al pasar junto a alguna claraboya, tornaba un aspecto de fantasma. De pronto, al ver que no le seguía, se detuvo, esperó que yo ascendiera un poco, y de improviso hizo estallar un fósforo que aclaró de lleno su rostro. Sintiéndose disgustado por mi torpeza, daba a su rostro una mueca de descontento que en mi espanto y en mi vacilación, en la frialdad y el horror de aquella escalerilla rodeada de un muro circular, estrecho como el de una tumba, me causaba, ¡ah! esa mueca agria en la desencajada y cadavérica faz de Pierrot, ¡produjo en mí un verdadero espanto! Fui tras de él, sin embargo, tambaleándome, chocando con el muro, siguiéndolo como si hubiera seguido a un muerto que me hubiera obligado a visitar su tumba.

Otra puerta gimió, y la claridad radiante de una clarísima luz de luna invernal, plateó los últimos peldaños. Al traspasar el último, me encontré en lo alto de una cuadrada torre, bajo un

cielo agujereado por las penetrantes miradas de las estrellas. Pierrot avanzaba, avanzaba hasta la barandilla, y los millares de luces de la *Ville Lumiere*, los fuegos de todo París flotando y cintilando hicieron que nos encontráramos entre dos capas de incendio.

Pierrot quedó silencioso largo rato; después, cuando las doce fuéronse repitiendo de campanario en campanario, alejándose o aproximándose, cuando repiques cantaron la llegada del Niño Dios, Pierrot funambulesco, irónico, se acordó de su alma, satánica a ratos como a ratos piadosa, y dijo: “joven, vamos a rezar con el vencido, invoquemos al derribado y al maldito, y que entre el perfume de los incienso s que arden bajo nuestros pies, y la sonoridad de las campanas que resuenan sobre nuestras cabezas, llegue a él nuestra adhesión”. Recemos la oración de Baudelaire:

¡Oh! tú de los arcángeles el más sabio y más fuerte,  
Dios privado de culto por traición de la suerte;  
¡Oh! ¡Satanás, apiádate de mi larga miseria!  
Príncipe del destierro a quien no se ha apreciado  
Y que siempre vencido más fuerte te has alzado;  
¡Oh! ¡Satanás, apiádate de mi larga miseria!  
Rey de todo lo oculto para quien no hay arcanos,  
Alivio de la angustia y del beber humanos;  
¡Oh! ¡Satanás, apiádate de mi larga miseria!  
Que en la muerte -tú vieja y potente Señora  
Engendras la Esperanza -demente encantadora;  
¡Oh! ¡Satanás, apiádate de mi larga miseria!  
Tú que das al proscrito la mirada altanera  
Que en redor del cadalso daña una raza entera;  
¡Oh! ¡Satanás, apiádate de mi larga miseria!

En mi espíritu reinó el rey del mal, ante mi vista se levantó gigantesco Pierrot, extendió el brazo, su dedo señalaba una inmensa sombra negra que contrastaba con su blancura y entonces transformado y enloquecido me decía: “Vedlo, ahí está: ha surgido para contemplar el triunfo de su vencedor en las sociedades, en las instituciones y en las doctrinas, pero no en el corazón siempre perverso de los hombres. Porque ahí en las pasiones que quieren a las criaturas, ahí, nadie lo destronará, el timón de la nave donde van embargados los sentimientos humanos siempre lo tendrá Satán”.

Y su voz se avivaba, me hacía estremecer y me sugestionaba.

Sobre la barandilla veía la figura gigantesca del espíritu malo, veía su cuerpo hermoso porque estaba desnudo; veía sus gigantescas alas que cubrían, envolvían y dominaban las luces de la ciudad, las del cielo, y nos encerraban en su negrura.

Los cánticos de las iglesias ascendían, la oración de Pierrot continuaba dominando mi espíritu y agrandando mi alucinación:

¡Oh! ¡Satanás, apiádate de mi larga miseria!

.....

Pierrot continuó la letanía del vencido, los cánticos se elevaban de abajo, su voz subía, se remontaba, crecía como crecían las alas de Satán.

Se arrodilló y me hizo arrodillar, y con su voz sonora y solemne, voz que había perdido su acento cómico y burlesco terminó:

“Gloria y loor a ti, Satán, en las Alturas  
Del cielo en que reinaste y en las simas oscuras  
Del infierno en que hoy sueñas, abatido y callado;  
¡Haz que mi alma repose algún día a tu lado!  
Bajo el árbol de ciencia, cuya frente potente  
Formará un templo nuevo que cobije tu frente.”<sup>1</sup>

Pierrot se levantó, y mudo, desdeñoso e irónico, bajó ligero la escalerilla; yo quedé solo en la torre. Los cánticos subían y las campanas extendían sus ondas sonoras.

La inmensa silueta del evocado Satán se había perdido, sus alas no obstruían ya las miradas de los astros; temeroso, vacilante, quise seguir la mancha blanca de la túnica de Pierrot. Se había perdido.

(1) La traducción de los fragmentos de las "Letanías de Satán" de Carlos Baudelaire, es debida a la pluma de mi compañero de redacción el poeta Antenor Lezcano.

(Nota del autor).

BERNARDO COUTO CASTILLO.

## PIERROT SEPULTURERO

---

Esa tarde otoñal, lánguida, con tintes de huracán azul en el cielo y neblinas de invierno, yo me encontré sin saber cómo en el cementerio. Paseando –porque amo infinitamente las estrechas avenidas donde las casas caprichosas y diminutas, sólo albergan despojos –las horas fueron corriendo y el huracán azul se trocó en morado ennegrecido. Ya iba a salir, pero la carretera me pareció monótona y la blancura de los mármoles me atrajo...

\*  
\* \*

De pronto tropecé con una extravagante figura a la que sin embargo reconocí casi inmediatamente, no con poca sorpresa. ¡Usted aquí! –exclamé casi involuntariamente–, y mi aparecido hizo singular mueca de malicia, en cuya expresión leí muchas cosas.

\*  
\* \*

Blanco, con su habitual blancura de lirio, frágil como flor que el viento mece, pálido como hostia temblando en manos del sacerdote, Pierrot se hallaba ante mí. Pierrot, mi viejo amigo, el incansable noctámbulo, el que seguía los *fracs* y las caravanas ruidosas para sonreír a sus anchas y desdeñar con sus gestos de gran señor todos los placeres y todos los caprichos humanos.

\*  
\* \*

“Qué quiere usted –decía– desde que *Gautier* y *Banville* murieron, comprendí que mi reino no era ya de ese mundo. Nadie más hizo caso de mí, y era justo porque yo nunca había hecho caso de nadie. Pero a pesar de eso me sentí triste. ¡Me habían cantado en versos tan hermosos! ¡Había yo resplandecido tanto a la luz mágica de las rampas! ¡Y luego las gentes eran tan distintas! ¡Ni pizca de ingenio, nada! El mundo se convirtió en inmenso hormigüeo de gentes graves, vestidas de negro, yendo siempre de prisa, corriendo como almas que lleva el diablo. ¡La verdad es que aquello era muy poco alegre! ¡Hablaban de negocios, de dineros, de empresas de minas, del Transvaal, qué sé yo! Nombres imposibles y razonamientos más imposibles aún. Los mortales, sin construir Babel alguna, olvidaron su propio idioma para expresarse con palabras demasiado largas o demasiado cortas, sin sonoridad y tan concisas como golpes de martillo; uno, doscientos noventa y nueve, dos mil, y la Lengua, la Bella Lengua, la que se habla lentamente, la que se escucha con recogimiento al borde de una mesa mientras vuelan las espirales salidas de la pipa, la que en la penumbra del humo evoca ciudades fantásticas y mujeres hermosas, la que con una frase, concisa también, levanta todo un espejismo ante los oyentes, la Soberana Palabra la olvidaron, Señor mío, y el mundo se convirtió en una Bolsa, donde cada gesto y cada palabra querían decir rapiña y que si algo evocaban eran montones de

esas ridículas ruedas doradas o vulgarmente plateadas que tan mal suenan al oído, que no están nunca quietas y que siempre desdeñé. Eso era el mundo, y decidí retirarme”.

*(Aquí Pierrot tuvo expresiones de sentida melancolía, sus ojos pasearon por los árboles que se balanceaban y por las cruces que perdían sus vivos colores; luego continuó):*

“Yo que como Señor espléndido y no teniendo otra cosa que derrochar, derrochaba ingenio y perdía solemnemente el tiempo desde que un inglés dijo: *Time is money*, yo, me encontré de más en ese mundo. Apliqué dos puntapiés a Arlequín, di dos fumadas a mi pipa, desdeñé a Colombina que andaba en combinaciones con un banquero, y resuelto a todo me colé en una trapa. ¡Ay! ¡Amigo mío! ¡Qué desengaño para mí! Ahí plantaban coles, engordaban puercos, se arrodillaban y levantaban los ojos exactamente como lo hubiera podido hacer un autómatas. Recorrí el mundo, oí más necedades de las acostumbradas, y por fin, cuando pensaba, no en buscar un duelo, pues ya no hay quien los acepte, y sí en arrojarme desde la más alta torre, mi buena estrella me hizo entrar aquí.

Precioso lugar, mírelo usted: árboles, avenidas, monumentos y silencio. ¿Qué más se puede decir? Mi gran amiga, la única a quien de veras he amado, mi buena compañera me visita con frecuencia, mírela usted: *(Pierrot levanta emocionado los ojos)*. ¡La Luna! ¡Ah! Ella conoce todas mis tristezas y todos mis cariños, ella me ha guiado, a ella he seguido, y con su luz, protectora y tibia, he confundido muchas veces mi traje. Si me visto de blanco es por ella, porque ella es blanca como una desposada, como una muerta. La luna, Señor mío, es lo único hermoso que en este mundo nos queda, y por eso, porque es delicada y porque es bella, sólo sale de noche, cuando el común de los hombres duerme, cuando no pueden profanarla millares de miradas mezquinas. ¡Ver la luna, gustarla, caminar bajo su pura luz es placer de unos cuantos, de escogidos; para el resto, para la interminable muchedumbre allá está el sol, brusco, grosero, aplastando, inflamando rostros bestiales, haciendo sudar y congestionarse! Y mire usted, yo que tanto había amado la Luna, yo que la conozco y la amo desde que nací, nunca la había visto tan hermosa. Este jardín de muertos parece ser su propia casa, lo ama, le da brillos singulares: es la lámpara necesaria a estos edificios, y yo debía estar aquí, puesto que este lugar le place; tal vez por eso me encuentro tan bien. ¡Oh! ¡Porque me encuentro perfectamente! ¡Usted no puede figurarse! Para mí esto es un Edén. Durante el día, paseo, riego las plantas, corto las rosas, limpio los mármoles y hago brillar los cobres de los enrejados. Cuando no estoy de humor para trabajar, me cuelo en las capillas, enciendo los cirios, hago sonar las campanas y de cuando en cuando, así, por juguete, cuento mentiras a los muertos mis amigos.

¡Cómo! ¿Usted no cree que se pueda tener amistad con los muertos? Pues sí, mire usted: aquí viene de todo, pero la *Señora*, la que los trae, es lo más juicioso y lo más sabio que puede concebirse. La mayoría queda ahí en el fondo de las fosas, entregados a los gusanos como ellos se entregaron a las mezquindades. Los cerebros que concibieron ideas de vilezas y de egoísmos, los cerebros que sólo soñaron con metal, con metal en diversas formas, en diversos tamaños, en diversos valores y en diversas leyes, ahí los tiene usted, rígidos, fríos, insensibles, como el Señor a quien adoraron. Otros, a los que generalmente el mundo llamó vagos, los que



eran inútiles y no se preocupaban por ruindades, los que eran necios y torpes porque amaban la luna y eran enamorados de las hermosas frases, y los matices y las notas, los que pasaron su vida en interiores éxtasis, con el pensamiento arrodillado ante interiores altares, los que ardían con llamas cuyo brillo no semejava al del oro y sí al del crepúsculo; todos éstos, los despreocupados, los que no formaron parte del inmenso rebaño pastando alrededor del Buey Bíblico, todos éstos, amigo mío, vienen también aquí; pero la muerte, porque mucho en ella pensaron, les da horas de recreo y les permite salir y entregarse a sus pláticas, con la lucidez que su nuevo estado les da, lucidez que sólo en muy contados habitantes de sobre-tierra, puede ver. Se oyen aquí cosas interesantísimas; hablan de todo, conservan su ingenio, pero excesivamente aguzado. No hay camaradas comparables a los muertos.

Mire usted, que me cree loco y fija en mí sus ojos absortos, va a presenciar algo interesantísimo. Dentro de un momento jugaremos una partida de bolos, un verdugo que tronchó algunos cuellos reales, un asesino muy artista que firmaba con sello especial sus cadáveres como lo hubiera podido hacer el más eximio pintor de Kakemonos, un hombre que fumó mucho, bebió mucho café y emborrónó con singular deleite varias gruesas de cuartillas. La luna, buena chica como siempre, vendrá para alumbrarnos; iremos al osario, y con unas cuantas tibias clavadas en tierra y los cráneos que nada sienten porque nada encerraron en vida que sintiera, harán las mejores bolas que se hayan visto. ¿Acepta usted?...

Los bailes que aquí organizamos son superiores. Superan, si no en fausto, sí en originalidad a los más célebres que se han conocido. Reside ahí, junto aquel muro, un violinista que hizo algún ruido en el mundo, y le aseguro a usted que jamás estuvo tan inspirado como aquí. Yo tuve la ocasión de oírlo en un teatro de París, y la verdad es que ha ganado mucho. Aquí se perfecciona mucho el gusto. Pues bien, apoyado en ese árbol que ve usted, su violín en mano y la actitud grave nos entusiasma. Mis muertos danzan, danzan los más endiablados rondós; un chiquitín sobre todo, que está o estuvo enamorado de una doncella que vive allá, bajo ese ángel de alas caídas, sabe dar a sus movimientos expresiones tan lujuriosamente amorosas, que el fósforo brilla en algunas espinas dorsales. Durante el Carnaval y siguiendo mi consejo, se vestirán con mi traje unos, y de magistrados o académicos otros. Un baile de Pierrots e Inmortales, será digno de ser visto; siento deseos de invitar a los auténticos casacones del *Pont-Neu*.

También solemos tener nuestros malos ratos, no crea usted. Recién casados que lloran, jóvenes que se lamentan de morir tan temprano; con unos juegos florales, varias poesías apropiadas y algunas reuniones donde se les presenta con celebridades que se encuentran perfectamente bien aquí, quedan tranquilizados y llegan a tomar gusto a nuestras costumbres, convencidos de que cuando se ha sabido vivir bien, la muerte no es tan mala.

\*  
\* \*

Mi asombro y mi terror iban en aumento, y para ser sincero diré que a cada palabra de Pierrot y a cada arranque de su morbosos humorismo, más me aferraba a mi convicción: Pierrot ha

perdido por completo el juicio –me decía. –Siempre fue extravagante, pero jamás lo creí capaz de llegar a semejantes delirios.

Él, sin hacer caso de mi asombrado mutismo, fue a una tumba cercana. Lo vi alejarse y su silueta completamente blanca parecía alguna estatua bajada de su pedestal. “Poca cosa –me dijo al volver un amigo mío, pintor de bastante talento, que me suplica eche las piedras más pesadas sobre el ataúd de un usurero que debe presentarse aquí mañana. ¡Ah! ¡Y se me olvidaba! Es otra de mis grandes diversiones; cuando la *Señora* me avisa que tal o cual no debe levantarse nunca, ¡con qué placer echo tierra! Nunca hubo aquí un sepulturero tan activo; las paletadas van una tras otra, caen, sonando a hueco primero y luego, cuando la pala produce su sonido metálico, me digo, “le suena a plata”, y echo, echo más entusiasmado cada vez, mientras mis muertos ríen y ríen. Cuando he logrado levantar un montículo, dejo mi pala a un lado, me pongo de pies y haciendo mi cuerpo lo más pesado posible, danzo para apisonar aquella tierra. En la noche suplico a unos cuantos me ayuden en la tarea y ahí nos tiene usted. Pierrot en medio y los esqueletos alrededor apisonando rabiosamente sobre un burgués que no asistirá jamás a nuestras fiestas.

Sí, amigo mío, Pierrot ha alcanzado la Sabiduría y la Satisfacción. Ni platicar con las celebridades más empingorotadas, ni cortejar a las actrices más hermosas, ni desdeñar a los más altos, me ha producido placer tan grande como el ser sepulturero. Yo he sido todo, soldado, juez, anarquista, marido celoso, inventor, poeta, actor, todo; pero nada, nada es tan agradable como vivir en un cementerio lleno de rosas, enterrar muchos burgueses y jugar bolos con esqueletos alegres e ingeniosos. Pero en fin, amigo, me marchó. La *Señora* tiene que darme órdenes para mañana. Ojalá venga usted pronto por aquí, se divertirá mucho.

–¡Con tal de que no organice usted uno de esos bailes de apisonadores, amigo Pierrot!

–¡Hum! –Es preciso portarse como el Ensueño lo manda; ¡adiós!

Y Pierrot, tomando su azadón, desapareció grave, suntuoso, mirando enternecido a la luna que parecía guiñarle un ojo.

BERNARDO COUTO CASTILLO.

## BIBLIO-HEMEROGRAFÍA

- ALLARDYCE, Nicoll, *El mundo del Arlequín, un estudio crítico de la commedia dell'arte*. Madrid, Barral, 1977.
- *Antología del modernismo*. Selección, introducción y notas de José Emilio Pacheco, México, UNAM-ERA, 2000 (Biblioteca del Estudiante Universitario).
- *Antología, La Construcción del Modernismo*. Introducción y rescate de Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz, México, UNAM, 2002 (Biblioteca del Estudiante Universitario).
- BARTRA, Roger, *El duelo de los ángeles. Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*. Colombia, FCE, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles, *Las flores del mal*. Traducción por E. M. S. Danero. Texto en línea (<http://www.proyectoespataco.dm.cl>). 23 de marzo de 2009.
- \_\_\_\_\_ *Pequeños poemas en prosa; Los paraísos artificiales*. edición y traducción de José Antonio Millán Alba. Madrid, Cátedra, 1986.
- BERISTAIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*. 8ª reimpresión, México, Porrúa, 2000.
- CAMPOS, Rubén M., *El bar: la vida literaria de México en 1900*. Prólogo de Serge I. Zaitzeff, México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 1996 (Ida y regreso al siglo XIX).
- CEBALLOS, Ciro B., *En Turania*. México, Tipografía Económica, 1901.
- \_\_\_\_\_, *Panorama mexicano (1890-1910)*. Edición crítica de Luz América Viveros Anaya, México, UNAM, 2006.
- CHÁVEZ, José Ricardo, *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1997 (Cuadernos de Poética, 17).
- \_\_\_\_\_, "Couto, a la sombra de Dios", en *Nueva gaceta bibliográfica*. Número 15, año 4, 2001.

- CLARK de Lara, Belem y Fernando Curiel Defossé, *El modernismo en México a través de cinco revistas*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2000 (Colección de Bolsillo, 16).
- CONDE Portones, Teresa del, *Julio Ruelas*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1976.
- COSÍO Villegas, Daniel, *Historia Moderna de México*. México. Hermes, volumen IV, 1973.
- COUTO Castillo, Bernardo, *Asfódelos*, México, Premia, 1984.
- \_\_\_\_\_, *Cuentos completos*. Prólogo de Ángel Muñoz Fernández, México, Factoría Ediciones, 2001 (La Serpiente Emplumada).
- *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. 4ª. edición, coordinadores Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, Barcelona, Ariel, 1994.
- *Diccionario de Símbolos*. Edición de Juan Eduardo Cirlot, Madrid, Siruela, 2004.
- *Diccionario de términos literarios*. Edición de Demetrio Estébanez Calderón, Madrid, Alianza, 1999.
- *Diccionario de términos literarios*. Coordinación por Ana María Platas Tasende. Madrid, Espasa, 2000.
- DIEGO, Rosa de, “Poética del cuento decadente”, en *Anales de filología francesa*. En línea: ([http:// dialnet.unirioja.es/](http://dialnet.unirioja.es/)).
- DIJKSTRA, Bram, *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Traducción de Vicente Campos González, Barcelona, Debate, 1994.
- *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Dirección y prólogo de Enrique Popu-Walker, Madrid, Castalia, 1973.
- *El cuento mexicano en el modernismo*. Antología, introducción, selección y notas de Ignacio Díaz Ruiz, México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 2006 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 142).
- *El cuento mexicano, homenaje a Luis Leal*. Edición de Sara Poot Herrera, México, UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, 1996.
- *El espejo simbolista, Europa y México, 1870-1920*. México, Banamex, 2004.

- ERASTO, Jaime, *Dos siglos de cuento mexicano. XIX – XX*. México, Promesa, 1979.
- FERNÁNDEZ Mosquera, Santiago, *La tormenta en el Siglo de Oro. Variaciones funcionales de un tópico*. Madrid, Iberoamericana-Universidad de Navarra, 2006 (Biblioteca Áurea Hispánica).
- FLORESCANO, Enrique, *El nuevo pasado mexicano*. México, Cal y Arena, 1991.
- FRANCO, Jean, *The Modern Culture of Latin America. Society and the Artist*. Nueva York, Frederick A. Praeger, 1967.
- GONZÁLEZ Navarro, Moisés, *Sociedad y cultura en el Porfiriato*. México, CONACULTA, 1994 (Cien de México).
- GONZÁLEZ y González, Luis, *La ronda de las generaciones*. México, Clío, 1997.
- GUTIÉRREZ Girardot, Rafael, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, Colombia, FCE, 1987.
- IMBERT, Anderson, *Teoría y técnica del cuento*. 3ª edición, Barcelona, Ariel, 1999.
- *La República de las letras, Asomos a la cultura escrita en México Decimonónico*. Volúmenes I, II, III, coordinación por Belém Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra, México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 2005.
- LAFORGUE, Jules, *Imitación de Nuestra Señora la Luna*. Traducción y prólogo de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Hiperión, 1996.
- LAWRENCE, Jeremy, *La metamorfosis de la alegoría: discurso y sociedad en la península Ibérica desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2005.
- LEAL, Luis, *Historia del cuento hispanoamericano*. México, Ediciones de Andrea, 1966.
- LEDUC, Alberto, *Cuentos ¡Neurosis Emperadora Fin de Siglo!* México, Factoría Ediciones, 2005 (La Serpiente emplumada, 24).
- LITVAK, Lily, *El modernismo*, Madrid, Taurus, 1975.
- NERVO, Amado, *El castillo de lo inconsciente: antología de literatura fantástica*. Edición de José Ricardo Chávez, México, CONACULTA, 2000 (Lecturas Mexicanas).

- NICOLL, Allardyce, *El mundo de Arlequín: Estudio crítico de la commedia dell'arte*. Barcelona, Barral, 1977.
- NOYOLA, Arturo, “Bernardo Couto Castillo”, en *Nueva gaceta bibliográfica*. Número 15, año 4, 2001.
- *La Literatura del Otro Fin de Siglo*. Edición de Rafael Olea Franco, México, El Colegio de México, 2001 (Serie Literatura Mexicana, VI).
- ONÍS, Federico de, *Antología de la poesía española e hispanoamericana*. New York, Las Americas Publishing, 1961.
- ORDOÑEZ Díaz, Leonardo, *Poesía y modernidad: Spleen e ideal en la estética de Charles Baudelaire*. Bogotá, Ministerio de Cultura, 2002 (Premios Nacionales de Cultura).
- PÉREZ de Ayala, RAMÓN, *Obras completas*. Edición y prólogo de Javier Serrano, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1998.
- PHILLIPS, Allen. “Bernardo Couto Castillo”, en *Texto crítico*. En línea: (<http://148.226.9.79:8080/dspace/bitstream/123456789/7015/1/19822425P67.pdf>).
- PRAZ, Mario, *La carne, la muerte, el diablo, en la literatura romántica*. Versión de J. Cruz, Caracas, Monte Ávila, 1970.
- QUIRARTE, Vicente, *Elogio de la calle: Biografía literaria de la ciudad de México, 1850-1992*. México, Cal y Arena, 2001.
- RAMOS, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*. México, Espasa Calpe, 1984 (Colección austral, 1080).
- *Revista Moderna: arte y ciencia*. Dirección de Julio E. Valenzuela, México, número. 1, año 2.
- RIPA, Cesare, *Iconología*. 3ª edición, Madrid, Akal, 2002.
- SALADO Álvarez, Victoriano, *Antología de la crítica literaria*. Prólogo y notas de Porfirio Martínez Peñalosa, México, Jus, 1969.
- SCHIAVO, Leda, *El éxtasis de los límites: temas y figuras del decadentismo*. Buenos Aires, Corregidor, 1999.
- SCHULMAN, Iván A., *El proyecto inconcluso: la vigencia del Modernismo*. México, UNAM-Siglo XXI, 2002.

- SOLOMINOS P. Juan, *La "Belle Époque" en México*. México, SEP, 1971 (SEP Setentas, 13).
- TABLADA, José Juan, *La feria de la vida*. México, CONACULTA, 1991 (Lecturas Mexicanas, 22).
- *Todos los cuentos: antología universal del relato breve*. Edición de Ramón Menéndez Pidal y Francisco Rico. 2 tomos, Barcelona, Enciclopedias Planeta, 2002.
- TOLLINCHI, Esteban, *Romanticismo y modernidad: Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*. 2 volúmenes, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1998.
- TOURAINE, Alain, *Crítica de la modernidad*. Traducción de Alberto Luis Bixio, México. FCE, 1994 (Selección de obras de sociología).
- VALDÉS, Héctor, *Índice de la Revista moderna. Arte y ciencia 1898-1903*. México, UNAM, 1967.
- VALENZUELA, Jesús, *Mis recuerdos; Manojó de rimas*. Prólogo, edición y notas de Vicente Quirarte, México, CONACULTA, 2001 (Memorias Mexicanas).
- Velázquez Alvarado, Coral, *El rescate del mundo interior: un análisis de la obra de Bernardo Couto Castillo*, tesis de licenciatura. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, edición del autor, 2008.
- ZAVALA Díaz, Ana Laura, *Lo bello es siempre extraño: hacia una revisión del cuento modernista de tendencia decadente (1893-1903)*, tesis para obtener el grado de Maestría. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, edición del autor, 2003.
- ZEA, Leopoldo, *El positivismo y la circunstancia mexicana*. México, FCE-SEP, 1985 (Lecturas Mexicanas. 81).