



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

# Hacia el asesinato como creación estética en los cuentos de Bernardo Couto Castillo

Tesis que presenta

**Lena Abraham**

para obtener el título de  
Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas



Asesora: Dra. Mariana Ozuna Castañeda



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.

Gracias a

Fer, por una buena idea

Mariana, por sus lecturas y relecturas críticas, sus agudas observaciones y su infinita paciencia  
la Dra. Susana Aktories, el Dr. José Villarías, la Mtra. Ana Laura Zavala y el Mtro. Israel Ramírez  
por sus atentas lecturas y sus valiosos comentarios, anotaciones y sugerencias

la UNAM

mi familia y mis amigos, por apoyarme siempre  
und Jorge, dafür, dass er ist, wie er ist



**INTRODUCCIÓN** VII

**CAPÍTULO I: LA LEYENDA NEGRA EN TORNO A BERNARDO COUTO CASTILLO** 1

LA BREVE VIDA DE UN ARTISTA MALDITO 3

UN BALANCE DE LA PRODUCCIÓN LITERARIA DEL POETA NIÑO MEXICANO 7

LA OBSESIÓN POR LA MUERTE:  
RECEPCIÓN Y VALORACIÓN DE LA OBRA DE BERNARDO COUTO CASTILLO 10

INFLUENCIAS LITERARIAS Y FILIACIONES ARTÍSTICAS DEL NIÑO MALOGRADO 18

**CAPÍTULO II: EL ASESINATO EN EL SIGLO XIX EUROPEO** 23

LA SOCIEDAD DECIMONÓNICA: IDEA DEL ORDEN SOCIAL, DEL CRIMEN Y DEL CRIMINAL 26

EL ASESINATO Y EL ARTE 31

REPRESENTACIONES LITERARIAS DEL ASESINATO 40

**CAPÍTULO III: EL ASESINATO EN LOS CUENTOS DE BERNARDO COUTO CASTILLO** 53

HEGEMONÍA BURGUESA Y CRIMINALIDAD EN EL PORFIRIATO 56

LOS ASESINATOS LITERARIOS DEL PROYECTO NACIONAL 63

LOS ASESINATOS DE BERNARDO COUTO CASTILLO 71

LOS ASESINATOS DE BERNARDO COUTO CASTILLO FRENTE A LA ESTÉTICA Y MORAL DE LOS MODERNISTAS MEXICANOS 79

LOS ASESINATOS DE BERNARDO COUTO CASTILLO FRENTE A LA ESTÉTICA ROMÁNTICA Y DECADENTISTA DE LA NARRATIVA EUROPEA DECIMONÓNICA 88

**CAPÍTULO IV: EL ASESINATO COMO CREACIÓN ESTÉTICA EN “BLANCO Y ROJO”** 99

EL ABANDONO DEL ARTE MIMÉTICO 102

EN BUSCA DE LA OBRA DE ARTE TOTAL 106

EL INSTANTE: LOS PLACERES EFÍMEROS DE LA MODERNIDAD 109

LA HIPERESTESIA LITERARIA: LOS ENFERMOS DE LA MODERNIDAD 111

**A MODO DE CONCLUSIÓN** 119

**BIBLIOHEMEROGRAFÍA CITADA** 129



## INTRODUCCIÓN

— *"Of all melancholy topics, what, according to the universal understanding of mankind, is the most melancholy?" Death — was the obvious reply. "And when," I said, "is this most melancholy of topics most poetical?" From what I have already explained at some length, the answer, here also, is obvious — "When it most closely allies itself to Beauty: the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world [...]."*

[“De todos los temas melancólicos ¿cuál, según el entendimiento *universal* de la humanidad, es el *más* melancólico?” La muerte: tal fue la respuesta evidente. “Y ¿cuándo —me dije— es más poético este tema, el más melancólico de todos?” Por lo que ya he explicado con alguna extensión, la respuesta también aquí es evidente: “Cuando se alía más estrechamente con la *Belleza*: la muerte, pues, de una mujer hermosa es, incuestionablemente, el tema más poético del mundo [...].”]

EDGAR ALLAN POE  
‘Philosophy of Composition’, 1846





## INTRODUCCIÓN

A fines del siglo XIX la Ciudad de México, orgullosa capital del México porfiriano consagrado al orden y al progreso, fue conmovida profundamente por una cadena de extraños casos de homicidios. Insólitos y sospechosos actos para el sentir de la época, dado que evidentemente carecían de móviles comprensibles, como el enriquecimiento personal o la pasión de los celos encendidos por el engaño o un amor no correspondido. En cambio, aparecieron fechorías raras, enigmáticas y abominables para la gente decente acostumbrada al dictado de la Razón, puesto que esta serie de crímenes planteaba una nueva motivación para cometer la transgresión última —la de tomar la vida de un prójimo—, que nada tenía que ver con el entender materialista y positivista de la sociedad: el asesinato como una fuente del placer estético, el acto de matar como una genuina creación artística. Para suerte de los ciudadanos honrados, los delitos de esta índole no atravesaban los márgenes de unas cuantas hojas de papel, de unas cuantas páginas de periódicos, revistas y ejemplares aún más escasos de libros, gracias a lo que la vida de los porfirianos reales no peligraba, aunque sí su integridad moral. Por este motivo, parece justificado indagar un poco más a fondo en esta cadena de asesinatos inauditos.

Uno de los malhechores confesos fue un joven hijo de la gran urbe moderna y de su tiempo, un tal Bernardo Couto Castillo. Puesto que se ha creado toda una leyenda negra en torno a la persona, vida y obra del culpable, en la primera parte de nuestras pesquisas, se presentará una breve investigación acerca de estos aspectos, así como de las supuestas malas compañías, tanto reales como ficticias, que habrían descarriado al niño poeta. Para ello, revisaremos brevemente los testimonios tanto de sus contemporáneos como de estudiosos que se

han ocupado del caso en épocas más recientes. Debido al menosprecio y al olvido en el que han caído las fechorías literarias de Bernardo Couto durante mucho tiempo, resulta conveniente realizar esta exposición de los datos que se han podido rescatar de informes anteriores al presente.

Se han infundido sospechas acerca de la complicidad con ciertos autores extranjeros, así como de unos connacionales entregados a la bohemia y el decadentismo, por lo que, en un segundo momento, se revisarán las influencias que pudieron desviar al maleante, en aquel entonces aún un tierno adolescente. En los estudios existentes sobre el caso, es notoria la frecuencia y el énfasis con el que se insiste en el gran poder que ejercieron los malhechores del viejo continente sobre el ingenio del joven mexicano.

Gracias a numerosas alusiones explícitas a ciertos escritores y sus obras, resulta innegable que éstos despertaron el interés de nuestro acusado, es más, parece irrefutable el hecho de que lo fascinaron y cautivaron con sus composiciones extravagantes. En las averiguaciones previas, este influjo se ha reducido al señalamiento de las menciones directas de los malhechores ideados por Couto, sin, no obstante, indagar en cómo se expresa dicha influencia en la configuración textual en la propuesta poética de Bernardo Couto. Se ha señalado la cercanía temática con los grandes decadentistas europeos; se ha subrayado también el gran parecido que guardarían los protagonistas coutianos con figuras emblemáticas como Jean Floressas des Esseintes o Roderick Usher; sin embargo, no hemos encontrado que alguno de los encargados de este caso se haya entregado a la tarea de desmenuzar dicha influencia en la obra de Bernardo Couto. Por ello, hemos decidido ampliar nuestro campo de investigación y remontarnos hasta los testimonios directos de los autores que supuestamente han servido de

(mal) ejemplo al joven Couto. ¿Cómo eran esos maleantes enfermizos y refinados que tanto atraían a los escritores modernistas del México finisecular? ¿De dónde venían, cuáles eran sus móviles y propósitos al cometer sus crímenes atroces?

Por lo demás, sospechamos que estas transgresiones no se daban de forma gratuita; a fin de elucidar qué significaba la creación de semejantes malhechores, será necesario indagar asimismo acerca del orden social e ideológico en el que nacieron tales delitos; así, la violación de la norma, ya sea mediante actos delictivos o debido a una conducta considerada desviada y patológica, devino una rebelión contra la nueva modernidad burguesa, que amenazaba al artista con la vulgaridad de su pensamiento utilitario y desindividualizante. En este momento, nos detendremos brevemente para reflexionar acerca de cómo un acto tan violento como el asesinato logró su entrada en la literatura y cuáles fueron los supuestos filosóficos que permitieron su inclusión en las bellas artes, más allá de su presencia en las páginas de la prensa amarillista o literatura barata. Explicaremos además cuáles son las características que debe reunir la representación literaria del asesinato para poder ser considerado artístico en sentido pleno. Como veremos, fueron muy pocos los escritores que superaron el tratamiento del homicidio como un tema sórdido más y decidieron abordarlo de forma realmente singular, como un acto gratuito, incluso como una fuente del goce estético o una posibilidad de creación artística.

Los resultados de la parte anterior de nuestro informe nos ayudarán a arrojar algo de luz sobre la particularidad de los asesinos concebidos por Bernardo Couto, su estatus social y sus móviles para cometer actos tan sangrientos y condenables. Otro aspecto que será objeto de la presente investigación constituye la actitud que asume el susodicho frente a los seres

sanguinarios creados por su pluma. Los personajes, su papel activo en la relación de los hechos, así como la falta de un juicio moral por parte de la autoridad narrativa representarán nuestros principales puntos de comparación con los delincuentes de fabricación europea y los de la producción nacional de corte realista-naturalista.

De igual modo, se pretende investigar a los supuestos cómplices de Bernardo Couto, el grupo consagrado al decadentismo literario en las postrimerías del México porfiriano. Revisaremos también en qué ambientes actúan los homicidas tanto de aquel como de este lado del Atlántico a fin de mostrar que a pesar de una predilección temática común —el asesinato, el crimen—, parece haber marcadas diferencias en cuanto a la representación del asesinato en la narrativa europea, la modernista-decadentista mexicana y los cuentos de Bernardo Couto.

Finalmente, analizaremos con mayor detenimiento el crimen que se ha considerado la obra maestra de este malhechor literario: el atentado contra la vida de la hermosa sin nombre, la amante de Alfonso Castro, artista y asesino, el afamado caso del cuento “Blanco y rojo”.

Con esto, podemos establecer los siguientes ejes para la presente investigación: ¿qué aportaciones valiosas nos ofrecen las averiguaciones previas del caso Bernardo Couto Castillo y qué tan estrechos resultan los vínculos entre el acusado y sus supuestos cómplices? ¿Dónde y cuándo surgió la idea del asesinato meramente artístico-estético, cómo se fue configurando en la literatura decimonónica y cómo la exploró Bernardo Couto en sus cuentos, y en particular en “Blanco y rojo”? Mediante el análisis de esta propuesta del asesinato como creación estética, se pretende aportar una reflexión en torno a los proyectos literarios de

Bernardo Couto, entre los cuales la poética del asesinato como experiencia y creación estéticas constituye tan sólo uno. Tomando en cuenta las líneas de investigación propuestas más arriba, desde este instante, sin más preliminares, iniciaremos nuestras pesquisas acerca de los extraños casos de asesinatos literarios de un bohemio decadente, del niño malogrado Bernardo Couto Castillo.



## **CAPÍTULO I: LA LEYENDA NEGRA EN TORNO A BERNARDO COUTO CASTILLO**

*Al empezar el siglo XX murió en la ciudad de México un extraordinario cuentista, muy joven, pues apenas tenía 21 años de edad: Bernardo Couto Castillo (1880-1901), nativo de la capital mexicana y quien desde niño viajó por Europa e hizo poesía.*

HERIBERTO GARCÍA RIVAS  
*HISTORIA DE LA LITERATURA MEXICANA*





## CAPÍTULO I: LA LEYENDA NEGRA EN TORNO A BERNARDO COUTO CASTILLO

Dentro del contexto del Porfiriato, explorar el asesinato como fuente del placer estético y forma de creación artística, aunque fuera en el mundo de la ficción, no pudo ser mirado con mucha simpatía. Al pasar por alto los valores racionalistas de la época, Bernardo Couto Castillo se colocó fuera del orden social y literario de su tiempo, por lo que se ganó la incompreensión de muchos de sus contemporáneos. A más de 80 años de muerto, en 1983, Xorge del Campo incluyó a Bernardo Couto Castillo en su recopilación de *Los poetas malditos en México*. En este trabajo, Del Campo resumió lo que los estudiosos habían señalado ya con insistencia hasta ese momento: la corta y turbulenta vida, la predilección por los temas sórdidos en su producción literaria y el gusto por escritores decadentistas europeos habrían marcado a Bernardo Couto Castillo como un autor maldito. Puesto que la crítica se ha acercado durante mucho tiempo a la obra de Couto desde esta leyenda negra que gira en torno a su vida y obra, cabe detenernos brevemente en la revisión de esta concepción del bohemio Bernardo Couto Castillo, poeta maldito.

### LA BREVE VIDA DE UN ARTISTA MALDITO

Bernardo Couto Castillo nació en 1879 en la Ciudad de México como hijo de una familia acaudalada,<sup>1</sup> y nieto del ilustre señor José Bernardo Couto Pérez, por lo que Federico Gam-

---

<sup>1</sup> Durante mucho tiempo, los críticos de Couto ubicaron su fecha de nacimiento en 1880 (Allen W. PHILLIPS: “Bernardo Couto y la revista moderna”, Julio TORRI: *La Revista Moderna de México. Discurso de ingreso en la Academia Mexicana de la Lengua*, María del Carmen RUIZ CASTAÑEDA: “Bernardo Couto Castillo”, Alfredo PAVÓN: “El mundo alucinante de Bernardo Couto Castillo” y Fernando TOLA DE HABICH: “Los inicios de Bernardo Couto Castillo”, entre otros). Las obras generales dedicadas a historia de la literatura mexicana mantienen los datos de vida 1880-1901 (*vid.*, por ejemplo, Julio JIMÉNEZ RUEDA: *Historia de la literatura mexicana* o la obra homónima de Heriberto GARCÍA RIVAS). En su edición de los *Cuentos completos* de

boa estimaba que “por abolengo” debía “escribir bien y escribir mucho”.<sup>2</sup> No obstante, falleció antes de poder cumplir con tales expectativas, aunque, desde la aparición de su único libro, *Asfódelos*, los literatos agrupados alrededor de la *Revista Moderna* lo celebraban ya como un “cuentista de primer orden” en no lejano tiempo.<sup>3</sup>

En realidad, poco se sabe sobre los primeros años de Bernardo Couto, salvo que se educó en el Colegio de Francia, pero abandonó sus estudios en 1894 para emprender un viaje a Europa. Ahí se instaló en París, capital del arte de la época, conoció las expresiones artísticas del momento y recorrió, asimismo, Suiza y Alemania. Un reflejo de estos paseos se aprecia en cuentos como “Un retrato” publicado en la *Revista Azul* el 31 de mayo de 1896, o más evidente todavía en “El agua”,<sup>4</sup> escrito en 1898. Desde antes de su viaje ya había publicado en el *Diario del Hogar* y *El Partido Liberal*,<sup>5</sup> pero al parecer fue hasta su regreso de

---

COUTO CASTILLO en 2001, Ángel Muñoz Fernández, tras un cotejo de documentos de contemporáneos del autor y la consulta del acta de defunción, que señala que Bernardo Couto Castillo tenía 22 años de edad al fallecer, corrige el año de nacimiento de Couto a 1879.

<sup>2</sup> Federico GAMBOA: *Mi diario (1892-1932)*. Selección, prólogo y notas de José Emilio Pacheco. México, Siglo XXI, 1977 (El Hombre y sus Obras), p. 56. En cuanto a la celebridad del abuelo, Muñoz Fernández señala que “José Bernardo Couto Pérez, [fue] ministro de Justicia, senador, miembro de la Academia de la Lengua, presidente de la Academia de San Carlos y autor del célebre *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*” (en un comentario insertado en su edición de los *Cuentos completos* de Bernardo COUTO CASTILLO, p. 12).

<sup>3</sup> Ciro B. CEBALLOS: “Bernardo Couto Castillo”. *En Turania*. apud. Bernardo COUTO CASTILLO: *Asfódelos*. México: INBA/Premià, 1984 (La Matraca, segunda serie, 25), p. 12.

<sup>4</sup> Bernardo COUTO CASTILLO: *Cuentos completos*. Editados por Ángel Muñoz Fernández. México: Factoría, 2001 (La Serpiente Emplumada), pp. 87-92 y pp. 268-274. El primer relato está ambientado en el museo de Nuremberg, mientras que la acción de “El agua” recorre las aguas de algunos escenarios europeos que aún en el presente evocan nostalgia en el protagonista, a saber, “un banal estanque de colegiales”, el Sena parisino y un lago en los Alpes suizos.

<sup>5</sup> En su edición de los *Cuentos completos*, Muñoz Fernández señala el relato “Las dos hermanas”, aparecido el 3 de septiembre de 1893 en *El Partido Liberal*, como primera publicación de Bernardo Couto. Gracias a la minuciosa investigación hemerográfica realizada por Coral Velázquez Alvarado, sabemos que el *Diario del Hogar* había publicado ya al menos otros cinco cuentos de Couto, iniciando con la inclusión de “La vida de un artista” en su número del 22 de junio del mismo año. (Coral VELÁZQUEZ ALVARADO: *El rescate del mundo interior. Un análisis de la obra de Bernardo Couto Castillo*. Tesis de licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas. México: UNAM, FFyL, 2007, p. 64, nota 27.)

Europa cuando entabló amistad con el grupo de los modernistas de la segunda generación,<sup>6</sup> con quienes emprendería el proyecto de la constitución de un nuevo órgano de expresión y difusión de su estética, la *Revista Moderna* (1898).

Empezó a ser reconocido, por lo menos entre los literatos afines a él, como uno de los cuentistas mexicanos de estética decadente. Muestra de ello constituyen la reseña de *Asfódelos* por Rubén M. Campos o la semblanza que trazó Ciro B. Ceballos de Bernardo Couto Castillo, ambas publicadas el mismo año en que apareció el libro de este joven, 1897.<sup>7</sup> Los dos autores elogiaron el gran talento del precoz cuentista sin omitir, no obstante, ciertos señalamientos en cuanto a las deficiencias e imperfecciones de la obra de un escritor en este momento todavía adolescente. De igual forma, en estos textos destacaron ya aquellos elementos de la personalidad de Couto que posteriormente constituirían la famosa leyenda negra del “profeta de la oscuridad, heraldo de la muerte”,<sup>8</sup> del “malogrado niño, una deliciosa flor que se marchitó antes de abrirse”,<sup>9</sup> que pocos años después se convertiría en “la segunda víctima del bar”, como lo llamó Rubén M. Campos en sus memorias acerca de la vida litera-

<sup>6</sup> Consciente del problema que presenta la clasificación generacional, Ana Laura Zavala Díaz agrupa a José Juan Tablada, Amado Nervo, Alberto Leduc, Ciro B. Ceballos, Rubén M. Campos, Jesús E. Valenzuela, Jesús Urueta, entre otros, y por supuesto al mismo Bernardo Couto Castillo bajo este término a fin de distinguirlos de figuras de un primer momento del modernismo hispanoamericano como Rubén Darío o Manuel Gutiérrez Nájera, caracterizado por rasgos estéticos e ideológicos distintos. (Ana Laura ZAVALA DÍAZ: “*Lo bello es siempre extraño*”: hacia una revisión del cuento modernista de tendencia decadente [1893-1903]. Tesis de maestría en Literatura Mexicana. México: UNAM, FFyL, 2003, p. 8.)

<sup>7</sup> La reseña de CAMPOS apareció bajo el título “*Asfódelos* de Bernardo Couto Castillo” en *El Nacional* del 24 de octubre de 1897, p. 2. El texto de CEBALLOS se publicó el 27 de junio de 1897 en *El Nacional* titulado “*Asfódelos*. Bernardo Couto Castillo. MDCCCXCVII” (vid. COUTO CASTILLO, Bernardo: *Asfódelos*. México: INBA/Premià, 1984 (La Matraca, segunda serie, 25), pp. 21-23. (primera publicación en *El Nacional* del 24 de octubre de 1897, p. 8.). Posteriormente fue revisado y corregido por el autor para su inclusión en *En Turania* (1902), pp. 157-177.

<sup>8</sup> José Ricardo CHAVES: “Couto, a la sombra de Dios”. *Nueva Gaceta Bibliográfica*, UNAM/Instituto de Investigaciones Bibliográficas, año 4, núm. 15 (julio-septiembre 2001), p. 10.

<sup>9</sup> Como Allen W. Phillips, no he podido encontrar la fuente bibliográfica para estas palabras de Urbina, por tanto la reproduzco tal como la presenta Phillips en “Bernardo Couto Castillo y la revista moderna”. *Texto Crítico*, VIII, (24-25), enero-diciembre de 1982, p. 67.

ría finisecular en la Ciudad de México, *El bar*.<sup>10</sup> Ceballos y Campos lo describieron como un “imberbe de testa de pilluelo, de ojillos cerúleos, perversos, malandrines como ellos solos, con un gran rizo de pelo oscuro sobre la obcecada frente y un sombrero Rubens de torcidos y desmesurados aletones”,<sup>11</sup> un “escéptico y hastiado, incurablemente cansado, con una sola ansiedad: ¡la de apurar todos los placeres para destrozarse la copa vacía porque sabe que no hay nada en las heces!”.<sup>12</sup> En fin, se trata del “arquetipo del escritor maldito y decadente”, de “otro sacrificado en aras del uso excesivo de los estupefacientes”, como lo resumió Allen W. Phillips.<sup>13</sup> Visitante frecuente de los “paraísos artificiales”, raro, pero cuya “rareza [...] consistía en que tenía talento, en que tenía mucho talento”,<sup>14</sup> maldito por los enemigos del decadentismo literario, “Bernardo Couto Castillo, el malogrado gran artista”,<sup>15</sup> en estado deplorable en lo que a salud, moral y economía se refiere, a las tres de la mañana del viernes 3 de mayo de 1901 sucumbió a una pulmonía fulminante, consecuencia “lamentable de la vida irregular que arrastraban los bohemios y artistas del tiempo.”<sup>16</sup>

---

<sup>10</sup> Rubén M. CAMPOS: “XXXII. La segunda víctima del bar, Bernardo Couto”. *El bar (La vida literaria de México en 1900)*. Estudio preliminar de Serge I. Zaïtzeff. México: UNAM, 1996 (Al siglo XIX *Ida y Regreso*), pp. 201-204.

<sup>11</sup> C. B. CEBALLOS: *op. cit.*, p. 10.

<sup>12</sup> Rubén M. CAMPOS: “*Asfódelos* de Bernardo Couto Castillo”. En: COUTO CASTILLO, Bernardo: *Asfódelos*. México: INBA/Premià, 1984 (La Matraca, segunda serie, 25), p. 22.

<sup>13</sup> A. W. PHILLIPS: *op. cit.*, p. 67.

<sup>14</sup> Juan SÁNCHEZ AZCONA: “Necrológica de Bernardo Couto Castillo”. *El Nacional*, 7 de agosto de 1901. Tomado de: *Xilote*, núm. 31, mayo-junio de 1972, p. 11.

<sup>15</sup> Ciro B. CEBALLOS: *Panorama mexicano 1890-1910 (Memorias)*. Estudio introductorio y edición crítica de Luz América Viveros Anaya. México: UNAM, 2006 (Al siglo XIX *Ida y Regreso*), p. 348.

<sup>16</sup> Julio TORRI: *La Revista Moderna de México. Discurso de ingreso en la Academia Mexicana de la Lengua*. México: Editorial Jus, 1954, p. 8.

Como es lógico si consideramos la extrema brevedad de su vida, la obra que dejó Couto resulta sumamente exigua. Además, se dificulta el acceso a sus textos, puesto que, como es el caso de la mayoría de los escritores mexicanos del siglo XIX, su principal medio de difusión constituyeron las publicaciones periódicas, en extremo volátiles y pasajeras. El único libro que logró publicar en vida fue, como ya se ha mencionado, una colección de doce cuentos unidos por el eje temático de la muerte titulada *Asfódelos*.<sup>17</sup> El hecho de que haya publicado varios cuentos como partes de series, “Contornos negros”, “Los cuentos de los domingos”, “Poemas locos” o sus “Pierrots”, parece indicar que Couto tenía la intención de reunir sus relatos en otras colecciones al ejemplo de *Asfódelos*. De junio a agosto de 1893 publicó cinco cuentos en el *Diario del Hogar*. En *El Partido Liberal* de septiembre de 1893 a febrero de 1894 aparecieron otros 19 suyos antes de que se ausentara del país. A su regreso, empezó a publicar de forma paralela en la *Revista Azul* (cuatro cuentos entre marzo y septiembre de 1896), *El Nacional* (cinco cuentos entre agosto de 1896 y noviembre de 1897) y *El Mundo* (cuatro cuentos, así como la reseña de *Oro y negro*, de octubre de 1896 a mayo de 1898). A partir de la fundación de la *Revista Moderna* en 1898 –el primer número salió el 1º de julio de este año y corrió a cargo del propio Couto–<sup>18</sup> difundió sus textos por medio del nuevo órgano modernista, como resulta lógico. En este medio, desde su nacimiento hasta unos días después de la muerte del autor, se publicaron otros quince cuentos de Bernardo Couto Casti-

---

<sup>17</sup> La primera edición se imprimió en 1897 en la Ciudad de México y estuvo a cargo de Eduardo Dublán. En 1984, el Instituto Nacional de Bellas Artes junto con la editorial Premià realizó una reedición del libro. Aparte de los textos originales, se incluyó también una presentación realizada por Josefina Estrada y dos textos ya aludidos que reseñaron *Asfódelos* en el mismo año de su primera publicación, a saber, “Bernardo Couto Castillo” de Ciro B. CEBALLOS y “*Asfódelos* de Bernardo Couto Castillo” de Rubén M. CAMPOS.

<sup>18</sup> Héctor VALDÉS: *Índice de la Revista Moderna. Arte y Ciencia (1898-1903) y estudio preliminar*. México: UNAM, 1967 (Centro de Estudios Literarios), p. 9.

llo, incluyendo los seis “Pierrots”, así como cuatro traducciones.<sup>19</sup> Junto con los relatos de *Asfódelos*, la obra de Bernardo Couto Castillo llega a un total de 55 cuentos.

Empero, fue hasta el centenario del fallecimiento de Couto en 2001 que se reunió gran parte de su producción literaria, hasta el momento dispersa en periódicos y archivos, bajo el título de *Cuentos completos*.<sup>20</sup> El rescate hemerográfico y la edición a cargo de Ángel Muñoz Fernández representan una señal en el proceso de valoración de la obra de Couto, aunque, lamentablemente, los cuentos recopilados distan mucho de ser completos, la edición presenta varios errores y, además, no es ni crítica ni anotada, lo cual deja mucho que desear para el caso de textos periodísticos del siglo XIX. El mismo editor indica que algunos de los cuentos publicados en *Asfódelos* habían aparecido anteriormente en diferentes periódicos, sin, no obstante, marcar eventuales variantes textuales que podrían dar cuenta de la génesis de dichos cuentos. Para la elaboración de su trabajo *El rescate del mundo interior. Un análisis de la obra de Bernardo Couto Castillo*, Coral Velázquez Alvarado realizó una investigación exhaustiva de los textos publicados por Couto, cuyo resultado fue el hallazgo de cinco cuentos desconocidos por la crítica hasta este momento.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Se trata de “Walt Whitman”, texto escrito por B. H. Gausseron (traducción publicada en octubre de 1899 en la *Revista Moderna*, núm. 10, año II), “Miss Alicia” del conde de Villiers de L’isle Adam, “Historia de un niño” del barón Grivot de Francfort (ambas traducciones aparecieron en la *Revista Moderna*, núm. 9, año III, correspondiente a la segunda quincena de enero de 1900) y “Esperanzas negras” de Octave Mirbeau. [Vid. Ángel Muñoz Fernández en su edición de los *Cuentos completos* de Bernardo COUTO CASTILLO, pp. 313-339.]

<sup>20</sup> Bernardo COUTO CASTILLO: *Cuentos completos*. Editados por Ángel Muñoz Fernández. México: Factoría, 2001 (La serpiente emplumada).

<sup>21</sup> C. VELÁZQUEZ ALVARADO: *op. cit.* Se trata de los cuatro cuentos correspondientes a la serie de las “Semblanzas artísticas”, a saber, “El último pincel” (6 de julio), “Entre el arte y el amor” (13 de julio), “El ideal” (3 de agosto) y “Eduardo” (10 de agosto), así como el cuento suelto “La vida de un artista” (22 de junio), todos publicados en la segunda página del *Diario del Hogar* en 1893. En este momento, Coral Velázquez se encuentra elaborando la edición crítica de los cuentos de Bernardo Couto Castillo.

La gran parte de los escritos que nos ha legado Couto participan del género cuentístico, aunque se han conservado también cuatro traducciones que realizó para la *Revista Moderna*; una carta enviada a Alberto Leduc de su estancia en París,<sup>22</sup> un homenaje a la Sra. Juana González de Valenzuela, esposa de Jesús E. Valenzuela, fallecida en 1899, así como una reseña del poemario *Oro y negro* de Francisco M. Olaguíbel. Aparte, escribió la serie de los *Pierrots*, cuya forma presenta rasgos tanto del cuento como de una obra dramática; la pieza “Pierrot enamorado de la gloria” lleva incluso como subtítulo la acotación “Cuento en cuatro escenas”.

Con base en los hallazgos de su obra repartida, es posible clasificar la producción literaria de Bernardo Couto en tres etapas. La primera abarca desde sus primeras publicaciones en 1893, con una interrupción debida a su estancia en el extranjero, hasta la aparición de *Asfódelos* en 1897, conjunto de cuentos que constituye la segunda fase de la creación coutiana. Por último, están los textos postasfódelos, editados entre 1897 y su muerte en 1901, dentro de los cuales los “Pierrots” constituyen una categoría aparte por sus características formales particulares ya mencionadas. La primera etapa se suele vincular con una poética cercana al naturalismo y la producción subsiguiente a la corriente decadentista, culminando en *Asfódelos*. Todos los cuentos que se revisarán en el presente trabajo pertenecen a esta colección de cuentos, con excepción de “La venganza”, texto anterior a la publicación de *Asfódelos*. Sin embargo, debido a la diversidad de los textos que componen las diferentes fases, me parece

---

<sup>22</sup> Tenemos conocimiento de esta carta, la única que parece haberse conservado en el caso de que, como es probable en una persona devota a las letras, Couto hubiera escrito más de una, gracias a su publicación en *El Universal* el 26 de agosto de 1901 tras el fallecimiento de Couto pocos meses antes. De hecho, es el único documento que arroja algo de luz sobre su estancia en Europa.

que esta clasificación no resulta tan sólida, salvo que se entienda únicamente en términos cronológicos.

#### LA OBSESIÓN POR LA MUERTE:

##### RECEPCIÓN Y VALORACIÓN DE LA OBRA DE BERNARDO COUTO CASTILLO

Las obras panorámicas dedicadas a las letras mexicanas no han mostrado mayor interés por la producción literaria de Bernardo Couto Castillo. Son escasas las menciones de su nombre, que generalmente aparece en una enumeración junto con otros cuentistas de su época y de filiación modernista-decadentista.<sup>23</sup> Cuando los autores rebasan la nota meramente referencial, suelen destacar la brevedad de la vida de Couto y la consiguiente exigüidad de su obra, tanto en alusión a su escasa extensión como a la falta de madurez que se le achaca al autor de apenas 18 años al publicar su único libro, *Asfódelos*. Rubén M. Campos explica las deficiencias de este libro justamente por la corta edad de su autor: “*Asfódelos*, si no causa placer o no causa dolor intensamente, es por la extrema juventud de Bernardo.”<sup>24</sup>

Asimismo, es recurrente hallar el nombre de Bernardo Couto Castillo relacionado con el nacimiento de la *Revista Moderna*, señalando que fue el verdadero fundador de dicha

---

<sup>23</sup> En su *Historia de la literatura mexicana* (p. 275), por ejemplo, Julio JIMÉNEZ RUEDA se limita a señalar que “El cuento ha sido cultivado por Carlos Díaz Dufoo, en sus *Cuentos nerviosos*, por Alberto Leduc (1867-1908), autor de *María del Consuelo*, *Un calvario* y el excelente *Fragatita*; por José Bernardo Couto Castillo (1880-1901), autor de *Asfódelos*.” En *Las letras mexicanas en el siglo XIX* del mismo autor no se encuentra ninguna referencia a Couto. En su *Breve historia del modernismo* (p. 484), Max HENRÍQUEZ UREÑA se restringe a informar que “Promesa de buen prosista fue Bernardo Couto Castillo (1880-1901), que murió a los 21 años y dejó un libro de cuentos, *Asfódelos*.” Tampoco Luis LEAL en su *Breve historia del cuento mexicano* ni en su *Historia del cuento hispanoamericano* lo considera, como es el caso de muchos autores más de este tipo de obras. Una excepción constituye el *Diccionario crítico de las letras mexicanas en el siglo XIX* de Emanuel CARBALLO, que le concede una entrada propia a Bernardo Couto.

<sup>24</sup> R. M. CAMPOS: *op. cit.*, p. 23.



publicación. Empero, en los pocos artículos que pretenden acercarse a la obra de Couto, suelen encontrarse, en planos más o menos prominentes, las al parecer inevitables referencias a la leyenda negra en torno a la vida irregular que llevó Bernardo Couto, marcada por el alcohol, las prostitutas y el bromuro.<sup>25</sup> De ahí que varios críticos hayan orientado su línea de interpretación hacia el descubrimiento del fondo autobiográfico en la obra de Couto. Uno de los que revisan la relación entre vida y obra en Couto de manera más seria es Allen W. Phillips, quien afirma que

El temperamento torturado de Couto Castillo se refleja en la manifiesta crueldad de las narraciones estremeedoras de *Asfódelos*. [...] Su obra es el resultado de la sensibilidad aguda de un joven no adaptado y sediento de un Ideal vagamente percibido, que no podía prosperar en aquella sociedad de los últimos años de la dictadura. Couto Castillo tiene clara conciencia de la crisis del espíritu contemporáneo y las fuerzas contradictorias que pesaron sobre el intelectual de la época. De ahí, pues, el fondo escéptico de sus cuentos.<sup>26</sup>

El mismo autor aclara que este fondo escéptico en el pensamiento de Couto Castillo corresponde, “más que [a] un pesimismo fingido o una falta de fe en la bondad humana” a un “cinismo negro que a menudo se acerca a un estado de apenas un paso del verdadero nihilismo”.<sup>27</sup> Teniendo en cuenta esta actitud ante la vida, no sorprende que el tema más comen-

---

<sup>25</sup> Un claro ejemplo del abuso de este aspecto de la vida de Bernardo Couto Castillo constituye la presentación del autor hecha por Fernando TOLA DE HABICH en su *Museo literario dos* (p. 53), donde sostiene, sin indicar fuente alguna, que “este muchachito que paseaba su homosexualidad y su incontrolable inclinación a las drogas y el alcohol por los salones y cafés donde solían reunirse los después llamados ‘modernistas’, murió a los 21 años de edad encerrado en un manicomio, cumpliendo así ese círculo infernal en que quedaron envueltos muchos de los talentos juveniles del decadentismo internacional.” En ninguno de los otros autores he encontrado respaldo para semejantes especulaciones; todos los demás críticos que mencionan el final de Bernardo Couto, y en particular contemporáneos como Rubén M. Campos, suelen indicar que murió de neumonía en casa de su amante Amparo, y que desde muy temprana edad mostró una gran predilección por las prostitutas, lo cual no concuerda con la homosexualidad que le atribuye Tola de Habich. Sólo puedo aventurar que se trata de una interpretación errónea del término “androgenado” usado por Rubén M. Campos para caracterizar a Bernardo Couto (Rubén M. CAMPOS: “*Asfódelos* de Bernardo Couto Castillo”), el cual, a mi parecer, alude más bien a “falta de virilidad” y al “afrancesamiento” que se les reprochaba a los decadentistas mexicanos (vid. por ejemplo A. L. ZAVALA DÍAZ: *op. cit.*, p. 51).

<sup>26</sup> A. W. PHILLIPS: *op. cit.*, pp. 95-96.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 80.

tado por los críticos sea la muerte. Sobre todo, aunque no exclusivamente, en *Asfódelos*<sup>28</sup> se muestra en sus aspectos más repugnantes y crueles y alcanza el grado de una verdadera obsesión:

el universo simbólico de Couto aparece regido por el eje de la muerte, la que adquiere un carácter monotemático, obsesivo, recurrente, a lo largo de sus cuentos, de manera mucho más marcada que en otros de sus contemporáneos. Couto esencializa a la muerte, la torna corazón de su mundo imaginario, la descubre en cada rasgo y en cada detalle de la vida, como si ésta sólo existiera para ser aniquilada.<sup>29</sup>

Esta “muerte concebida por Couto no es jamás una abstracción, sino un hecho físico irremediable representado como presencia corporal con intensidad macabra y corrompida. El tono predominante, por lo tanto, es uno morboso y espeluznante; los personajes se torturan en sus desvelos; y sufren entregándose frecuentemente a raptos de locura y delirio”.<sup>30</sup> Aparte de la locura mencionada aquí por Phillips, el erótico es, según la crítica, otro de los temas que aparece con cierta intensidad en los cuentos de Couto, pero “pocas veces se trata de un amor feliz, sino uno lleno de asperezas y desavenencias”; los amores en la obra de Couto no son puros e incontaminados, sino que se exploran “las pasiones desenfrenadas, casi siempre matizadas por satanismos perversos de alguna clase”.<sup>31</sup> Héctor Valdés opina incluso que “el amor desafortunado” constituye el “tema central de los cuentos de Couto, el amor que trae como resultado la repulsión del mundo, el suicidio”.<sup>32</sup> Siguiendo a los autores citados ante-

---

<sup>28</sup> El tema medular de este libro se anuncia desde el mismo título, ya que los asfódelos, unas plantas “liliáceas, con hojas erguidas, largas, en figura de espada, flores blancas con una línea rojiza en cada pétalo” (*DRAE*), constituyen unas “flores hermafroditas asociadas con la muerte. Son los asfódelos floraciones de las praderas infernales, consagradas a Hades y Perséfone. [...] Todo en el asfódelo: hermafrodita, infernal, relacionado con la muerte, fuente de obtención de alcohol, y hasta la convivencia del olor pestilente y la fragancia aromática, sienta a la perfección al espíritu decadente que Couto Castillo hace respirar en su docena de flores envenenadas” (Arturo NOYOLA: “Bernardo Couto Castillo”, p. 13.).

<sup>29</sup> J. R. CHAVES: *op. cit.*, p. 7.

<sup>30</sup> A. W. PHILLIPS: *op. cit.*, p. 79.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 86.

<sup>32</sup> H. VALDÉS: *op. cit.*, p. 68.

riormente, no obstante, resulta evidente que la crítica le ha concedido el lugar primordial en la obra de Couto a la muerte. Asimismo, más que un amor adverso, se ha señalado una franca sensualidad erótica y morbosa, muy de acuerdo con la intención estética de los decadentistas de “agotar las sensaciones del placer y del dolor, a veces tan mezcladas que no se podían distinguir”.<sup>33</sup> En esta misma línea, Ana Laura Zavala Díaz y Vicente Quirarte advierten la importancia del cuerpo como centro de experimentación erótica y para toda índole de excesos.<sup>34</sup>

En algunos cuentos, el eje temático consiste en el crimen violento, casi siempre provocado por una pasión egoísta, como es el caso de “Lo inevitable”, “El derecho de vida”, “Causa ganada”, “¿Asesino?” o “Blanco y rojo”. Estas últimas dos narraciones son las que más atención han recibido por parte de la crítica, puesto que se les considera piezas clave para el arte del cuento de Couto en *Asfódelos*. El énfasis en la experiencia estética por encima del crimen y de la moral, el goce experimentado al matar, junto con las alusiones artísticas de toda clase hacen que “Blanco y rojo” “ejemplifi[que] la vertiente decadentista de Couto Castillo mejor que cualquier otro texto”.<sup>35</sup>

Además, retrata al típico héroe modernista, refinado, hastiado y siempre en busca de nuevas sensaciones exquisitas. Así, Alfonso Castro, a decir de la crítica, comparte los rasgos de la mayoría de los protagonistas decadentes, que se caracterizan por ser el “hombre de ex-

<sup>33</sup> Héctor VALDÉS ap. E. CARBALLO: *op. cit.*, p. 54.

<sup>34</sup> Vicente QUIRARTE: “Cuerpo, fantasma y paraíso artificial”. En: Rafael Olea Franco (ed.): *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. México: El Colegio de México/Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2001 (Cátedra Jaime Torres Bodet), p. 24. A. L. ZAVALA DÍAZ: *op. cit.*, p. 196. Ejemplos de esta sensualidad morbida constituyen el relato “Cleopatra”, en el que la protagonista se extasia ante el espectáculo sangriento de la lucha entre sus bestias feroces para finalmente entregarse al ganador, el león, y morir desgarrada por él, o bien “Blanco y Rojo”, cuyo personaje principal Alfonso Castro establece una especie de laboratorio erótico-morboso en casa de su amante, donde le abre las venas a fin de gozar del cuadro que le ofrece su desangramiento.

<sup>35</sup> A. W. PHILLIPS: *op. cit.*, p. 85.

cepción, contrastado con la medianía masculina burguesa. [...] siempre especial, único, ya por el arte, ya por el crimen”.<sup>36</sup>

En general, los personajes coutianos son valorados como enfermizos, neuróticos, maniáticos y, primordialmente, impulsivos; buscan la pasión con angustia y pagan el precio más alto para obtenerla, la muerte; “la acechan, le coquetean, le huyen, la provocan, pero nadie la burla”.<sup>37</sup> La culpa de la perdición del protagonista recae en casi todos los casos en la mujer, “Criatura sensual y tentadora, fuente de goces carnales en varios relatos (“Blanco y rojo”, “Cleopatra”, “Una obsesión”, “El poseído”) u objeto de sincera compasión (“El último amante”, “La primera lágrima”).<sup>38</sup> Alfredo Pavón describe la relación entre las figuras femeninas y masculinas coutianas de la siguiente manera:

los personajes femeninos funcionan, gracias a su belleza, como objetos de valor orientantes de la actividad de los personajes masculinos, quienes, ante todo, aspiran al disfrute de la carnalidad. Los hombres de Couto Castillo se embriagan una y otra vez, seducen a la mujer para envilecerla, asesinan a fin de encontrar en la muerte nuevas fuentes de placer; sin embargo, consumados todos sus proyectos, finalizadas sus búsquedas, descubren no el hastío producido por el exceso en el disfrute carnal sino la insatisfacción de no gozar con nada del mundo conocido y, entonces, proyectan nuevas perversiones, nuevas degradaciones, como ocurre al protagonista de “Blanco y rojo”.<sup>39</sup>

La etapa final de Couto constituyen los textos que giran en torno a uno de los personajes de la comedia del arte, el *Pierrot*, que en un inicio se aparta un poco de este tono macabro, cruel, violento y decadente de sus relatos “plenos” y “representa, quizá, el aspecto más benigno de la personalidad literaria de Bernardo Couto Castillo”.<sup>40</sup> Según Phillips, en estos cuentos dramatizados, Couto evoluciona hacia un concepto de mundo tal vez más inte-

---

<sup>36</sup> J. R. CHAVES: *op. cit.*, p. 8.

<sup>37</sup> Josefina ESTRADA: “Presentación”. En: Bernardo COUTO CASTILLO: *Asfódelos*. México: INBA/ Premià, 1984 (La Matraca, segunda serie, 25), p. 8.

<sup>38</sup> A. W. PHILLIPS: *op. cit.*, p. 88.

<sup>39</sup> Alfredo PAVÓN: “El mundo alucinante de Bernardo Couto Castillo”. *Texto Crítico*, 38, año XIV, núm. 38 (enero-junio 1988), p. 95.

<sup>40</sup> A. NOYOLA: *op. cit.*, p. 13.

lectualizado y profundiza en una ironía más sutil.<sup>41</sup> En “Pierrot sepultero”, no obstante, el personaje “se convierte, alcanzando la cumbre de toda buena fortuna, en el fiel sirviente de Nuestra Señora la Muerte. Su carácter benigno, tan propio de sus representaciones decimonónicas, también se demoniza hacia el final de la breve vida de Couto”.<sup>42</sup>

Este espíritu demoníaco, enfermizo y plenamente decadente fue blanco de ataques por parte de los oponentes al decadentismo literario de la época. Uno de los representantes más destacados del bando antimodernista fue Victoriano Salado Álvarez, quien manifestó su incompreensión y condena de la estética decadentista en general y de la obra de Couto en particular:

según pretende el joven Couto, como una muestra de refinamiento 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, o quien experimenta tentaciones de matar a sus hijos en razón de no sé qué 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>43</sup>

Phillips señala que “en los textos antimodernistas tal vez los nombres más citados, junto con el de Tablada, fueron los de Olaguíbel y Couto Castillo.”<sup>44</sup> No obstante, entre los seguidores de la nueva propuesta estética, “a juzgar por las muchas dedicatorias y por las huellas que dejó en la crítica de aquel entonces” hay varios cuyo afecto y admiración se ganó Couto Castillo a pesar de tan exigua obra.<sup>45</sup> Esto se debe a “una tendencia inmediata de disfrutar de los elementos del *esprit décadent* del final del siglo XIX”, de esa “rara mezcla entre

<sup>41</sup> A. W. PHILLIPS: *op. cit.*, p. 94.

<sup>42</sup> A. NOYOLA: *op. cit.*, p. 18.

<sup>43</sup> Victoriano SALADO ÁLVAREZ: “Los modernistas mexicanos. Oro y negro”. *El Mundo*, T. III, núm. 390 (29 de diciembre de 1897), p. [3]. En: *La construcción del modernismo. (Antología)*. Introducción y rescate de Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz. México: UNAM, 2002 (BEU N° 137), p. 208.

<sup>44</sup> A. W. PHILLIPS: *op. cit.*, p. 68.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 67.

diabolismo, teosofía, sexualidad enfermiza, hartazgo, desesperación, perversidad”<sup>46</sup> que caracteriza la obra de Couto. Al mismo tiempo, sin embargo, es un gusto muy especializado, por lo que su obra no llegó a tener ni remotamente la difusión de la que disfrutaron algunos de los escritores modernistas.

A pesar del prestigio estético que gozaba entre los compañeros, éstos expresaron también sus críticas acerca de la obra del más joven del grupo modernista: “El libro de Couto Castillo es descuidado, incorrecto, deficiente”,<sup>47</sup> opinó Rubén M. Campos a propósito de *Asfódelos*. Asimismo, Ciro B. Ceballos juzgó que “su estilo es lamentablemente desaliñado”, pero que, no obstante ello, Couto “ha llegado a poseer como ninguno las elegancias naturales que tanto han singularizado de los otros países a los escritores y poetas de Francia.”<sup>48</sup> En el siglo XX, se suman algunas voces críticas a las ya expresadas. Phillips censura por ejemplo que el soporte narrativo sea demasiado endeble en algunos cuentos de Couto, por lo que éstos tienden a “convertirse en un desahogo subjetivo o una mera expansión de tipo poético”, lo cual crea una prosa “entre narrativa y confesional”.<sup>49</sup>

En sentido estricto, el rescate y la revaloración de Bernardo Couto Castillo y su obra inició en los años ochenta; sin embargo, los críticos de esta época suelen priorizar la personalidad estafalaria de Couto sobre su producción literaria, por un lado. Por el otro, es frecuente la evasión de análisis contundentes: los estudiosos llegan a la conclusión que Couto

---

<sup>46</sup> A. NOYOLA: *op. cit.*, p. 11.

<sup>47</sup> R. M. CAMPOS: *op. cit.*, p. 23.

<sup>48</sup> C. B. CEBALLOS: “Bernardo Couto Castillo”, p. 14.

<sup>49</sup> A. W. PHILLIPS: *op. cit.*, p. 90.

se merecería la atención por parte de la crítica literaria, pero que en realidad murió demasiado joven para poder juzgar una producción tan reducida.<sup>50</sup>

Los estudios más recientes, es decir de los últimos diez años aproximadamente, marcan un cambio en el acercamiento y la valoración de los cuentos de Bernardo Couto. Es sorprendente que ahora se le considera uno de los mejores representantes de la estética finisecular mexicana decadente-modernista. Vicente Quirarte, por ejemplo, sostiene que *Asfódelos* de Bernardo Couto Castillo constituye

acaso el manifiesto más importante de los escritores de fin del siglo XIX que hacían del decadentismo su bandera inmediata y que con la exploración del cuerpo hicieron una estruendosa despedida al siglo que lo había exaltado y al mismo tiempo condenado. [...] el personaje que habla, con lúcido delirio, en las páginas del cuento “Blanco y rojo” de Couto, reúne las características del bohemio que los decadentistas admiraban públicamente y temían en la intimidad [...].<sup>51</sup>

Ana Laura Zavala Díaz se suma a esta apreciación cuando afirma que “Couto publicó el mejor y más logrado ejemplo de la influencia decadente en la literatura nacional”,<sup>52</sup> a saber “Blanco y rojo”, por lo que fue, “sin duda, el escritor que mejor encarnó dicha corriente [la decadentista]”.<sup>53</sup>

---

<sup>50</sup> A. W. PHILLIPS publicó su artículo “Bernardo Couto Castillo y la revista moderna” en 1982. Un año después, Xorge del CAMPO le dedicó un capítulo a Bernardo Couto en *Los poetas malditos en México*. En 1984, se reeditó *Asfódelos*, y otros dos años más tarde Fernando TOLA DE HABICH incluyó un cuento de Couto en su *Museo literario dos*, junto con la presentación ya comentada. Alfredo PAVÓN publicó “El mundo alucinante de Bernardo Couto Castillo” en 1988, y en 1995 Ángel MUÑOZ FERNÁNDEZ incorporó a Couto en su *Fichero bio-bibliográfico de la literatura mexicana del siglo XIX*.

<sup>51</sup> V. QUIRARTE: *op. cit.*, pp. 20-21.

<sup>52</sup> A. L. ZAVALA DÍAZ: *op. cit.*, p. 188.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 171. Andreas Kurz se expresa en el mismo sentido cuando postula que los relatos de *Asfódelos* son “doce cuentos verdaderamente prototípicos que definitivamente establecen la estética finisecular en México” (Andreas KURZ: “Algunas reflexiones en torno a Bernardo Couto Castillo y la narrativa modernista a finales del siglo XIX”, p. 136).

INFLUENCIAS LITERARIAS Y FILIACIONES ARTÍSTICAS DEL NIÑO MALOGRADO

Desde el mismo término con el que decidieron denominarse los decadentistas mexicanos queda manifiesta la importancia que cobraron ciertas corrientes literarias en boga en la Europa decimonónica para los escritores congregados alrededor de la *Revista Moderna*, y en particular en su vertiente francesa. Sobre todo críticos contemporáneos como Victoriano Salado Álvarez le reprochaban al grupo modernista-decadentista su estilo extranjerizante, falto de originalidad y autenticidad, con el cual buscaban “vestir a la última moda, siquier que sea ésta extravagante y poco bella”;<sup>54</sup> y todavía en algunos estudios más recientes se encuentra el mismo reproche de imitación acrítica por parte de los modernistas: Emmanuel Carballo, siguiendo a Héctor Valdés, por ejemplo, sostiene que los narradores mexicanos finiseculares, deslumbrados por la belleza del idioma galo, copiaron los modelos literarios franceses al pie de la letra sin realizar una verdadera selección.<sup>55</sup> No obstante, autores como José Emilio Pacheco, José Luis Martínez, Ana Laura Zavala Díaz o Andreas Kurz, entre otros, han demostrado que el modernismo hispanoamericano en general, y el mexicano en particular, a pesar de haberse inspirado en fuentes europeas, logró constituirse como una propuesta estética propia.<sup>56</sup> Sin cuestionar la originalidad de la literatura creada por los escritores del decaden-

---

<sup>54</sup> V. SALADO ÁLVAREZ: *op. cit.*, p. 204.

<sup>55</sup> E. CARBALLO: *op. cit.*, p. 54.

<sup>56</sup> Vid. José Emilio PACHECO: “Introducción”. *Antología del modernismo (1884-1921)*. Tomos I y II en un volumen. Introducción, selección y notas de José Emilio Pacheco. México: UNAM/Era, 1999 (BEU N° 90-91), pp. XVIII-XIX: “[El modernismo] No es un simple reflejo de la poesía europea: asume características propias [...]. La originalidad consiste en crear lo inesperado con la materia de lo existente.” O bien: José Luis MARTÍNEZ: *La expresión nacional*. México: Oasis, 1984 (Colección Biblioteca de las Decisiones 7) , p. 59: “[Los modernistas] Inconformes con la vulgaridad del lenguaje literario, encuentran un primer camino en el rigor del parnasismo francés, y nuevas posibilidades de refinamiento, musicalidad, sugestión e imaginación en el simbolismo. Poe, Heine, Whitman, D’Annunzio van a contribuir también, pero el resultado último de esta síntesis será de nuevo original: se tratará de grandes individualidades líricas que tendrán su propio sello y que participan por afinidad en un movimiento común de renovación.” Asimismo, Ana Laura ZAVALA DÍAZ: “«La blanca lápida de nuestras creencias»: notas sobre el decadentismo mexicano”. En: Rafael Olea Franco



tismo mexicano, resulta indiscutible el interés que mostraron por la estética francesa de su tiempo, predilección que, como es obvio, se veía reflejada en la creación literaria propia.

El término decadentismo evoca irremediablemente el nombre de Charles Baudelaire, puesto que fue a partir de la publicación de *Les fleurs du mal* (*Las flores del mal*) en 1857 que se extendió su acepción también a expresiones artísticas, aunque se estableció como categoría y calificativo recurrente en la crítica literaria hasta los años ochenta.<sup>57</sup> Más allá del ejemplo que pudiera representar la vida bohemia del gran poeta maldito para algunos, no en último término para el mismo Bernardo Couto, varios elementos fundamentales de su obra, como la búsqueda de los paraísos artificiales, la simultánea adoración y repudio del cuerpo femenino, la artificialidad como senda del perfeccionamiento y la exaltación de los sentidos y sensaciones siempre pasados por el riguroso análisis de la razón, dejaron una huella de suma relevancia en la producción literaria de los decadentistas mexicanos.<sup>58</sup>

En el caso de Bernardo Couto, la importancia de escritores franceses como Edmond de Goncourt, Guy de Maupassant, Jean Richepin, Villon, Verlaine, Barbey d'Aurevilly, Joris Karl Huysmans y, por supuesto, el propio Baudelaire, ha sido señalada por varios críticos, empezando por contemporáneos como José Juan Tablada o Ciro B. Ceballos.<sup>59</sup> A decir de la crítica, los personajes femeninos de los cuentos de Couto están emparentados con las mujeres sensuales, seductoras, imperiales y diabólicas de una duquesa de Sierra Leona o una se-

---

(ed.): *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. México: Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2001 (Cátedra Jaime Torres Bodet), p. 49. Andreas KURZ: *op. cit.*, p. 83).

<sup>57</sup> A. L. ZAVALA DÍAZ: “*Lo bello es siempre extraño*”:..., p. 17.

<sup>58</sup> V. QUIRARTE: *op. cit.*, p. 28. A. L. ZAVALA DÍAZ: “*Lo bello es siempre extraño*”:..., p. 192.

<sup>59</sup> *Vid.* José Juan TABLADA: “El monstruo (Fantasías estéticas)”. *Revista Moderna*. IV/1899, p. 102. Ciro B. CEBALLOS: “Bernardo Couto Castillo”, p. 14. Posteriormente, la influencia de estos autores en la obra de Bernardo Couto ha sido apuntada por varios estudiosos, por ejemplo: Alfredo PAVÓN: *op. cit.*, p. 89, M<sup>a</sup> del C. RUIZ CASTAÑEDA: *op. cit.*, p. 9, V. QUIRARTE: *op. cit.*, p. 28. Andreas KURZ: *op. cit.*, pp. 61, 83-84, 214-215.

ñorita Hauteclair de Stassin de Barbey d'Aureville, mientras que las figuras masculinas de los relatos coutianos nos recuerdan el héroe hastiado, nervioso y sumamente refinado de la obra cumbre del decadentismo francés, Jean Floressas Des Esseintes. De igual forma, el carácter estático y altamente subjetivo de sus cuentos nos remite una vez más a la estética decadentista establecida por Joris-Karl Huysmans en *À rebours* (*Al revés*, 1884). Asimismo, la exploración de los abismos de la psique humana como nos la presenta Guy de Maupassant en “Le Horla” (“El Horla”), cuento “leído y admirado por Couto”,<sup>60</sup> se halla en la obra del joven escritor mexicano. Por otro lado, cabe mencionar que en los cuentos de Bernardo Couto se encuentran numerosas referencias explícitas a varios de los autores mencionados.<sup>61</sup>

Otro autor extranjero de gran trascendencia tanto para el decadentismo francés como para el modernismo hispanoamericano fue Edgar Allan Poe. Jaime Rest destaca la importancia de la “sensibilidad mórbida” del autor estadounidense para “la configuración del mundo nocturno en que transcurren los días del protagonista de *Al revés*”<sup>62</sup> de Huysmans. Las narraciones de Poe tuvieron además una repercusión fundamental sobre el desarrollo del cuento modernista. Zavala Díaz señala que para los autores mexicanos de fin de siglo la obra de Poe “no sólo simbolizó una pauta en la composición de sus narraciones, sino también en el tratamiento de ciertos tópicos relacionados con la muerte y la violencia”.<sup>63</sup> De igual manera, en los personajes de los modernistas, “obsesivos y ultrasensibles como Roderick Usher, y

---

<sup>60</sup> V. QUIRARTE: *op. cit.*, p. 31.

<sup>61</sup> El protagonista de “Blanco y rojo”, por ejemplo, comparte sus preferencias literarias con el lector: “Los asesinos célebres, los diabólicos, me seducían. Soñaba con personajes como los de Pöe [*sic*], como los de Barbey d'Aureville; [...] soñaba con los seres demoniacos que Baudelaire hubiera podido crear, los buscaba complicados como algunos de Bourget y refinados como los de d'Annunzio.” (*Asfódelos*. Impresión a cargo de Eduardo Dublán. México, 1897, p. 103.) En este mismo cuento cita además el soneto “Le revenant” de Baudelaire.

<sup>62</sup> Joris-Karl HUYSMANS: *Al revés*. Traducción de Rodrigo Escudero. Introducción de Jaime Rest. Buenos Aires: Ediciones Librerías Fausto, 1977, p. 23.

<sup>63</sup> A. L. ZAVALA DÍAZ: “*Lo bello es siempre extraño*”:..., p. 9.

[que] desafían a su doble como William Wilson”,<sup>64</sup> se percibe un gran parecido con las figuras del maestro norteamericano.

Los autores mencionados comparten una preferencia por lo sórdido, lo sensible y sensual, así como una inclinación hacia la subjetividad y el esteticismo, todos ellos elementos que constituyen un legado literario fundamental para la obra de Bernardo Couto. No obstante, es sobre todo en la prosa de Edgar Allan Poe, Joris-Karl Huysmans o Jules Barbey d’Aurevilly donde, en unión con las características anteriores, se le concede un lugar primordial a la muerte y al crimen, por lo que sus obras resultan de especial interés para la propuesta del asesinato como una forma de experiencia e incluso creación estético-artística en los cuentos de Bernardo Couto. Asimismo, el hecho de que eligieron la modalidad narrativa constituye otro punto de contacto con la cuentística coutiana. Es por estas propiedades que algunas de las obras de Huysmans, d’Aurevilly y Poe serán retomadas en el siguiente capítulo, dedicado a la concepción del asesinato y sus representaciones literarias en el siglo XIX, junto con las de otros autores significativos para el desarrollo del tópico del homicidio en la literatura europea decimonónica como Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Thomas De Quincey y Arthur Conan Doyle.

---

<sup>64</sup> V. QUIARTE: *op. cit.*, pp. 29-30.



## CAPÍTULO II: EL ASESINATO EN EL SIGLO XIX EUROPEO

*everything in this world has two handles. Murder, for instance, may be hold of by its moral handle, [...] and that, I confess, is its weak side; or it may also be treated aesthetically, as the Germans call it, that is, in relation to good taste.*

[Todo en este mundo tiene dos caras. El asesinato, por ejemplo, se puede considerar desde su perspectiva moral [...], y *ése*, lo confieso, es su lado débil; o puede ser tratado desde su perspectiva *estética*, como dirían los alemanes, esto es, en relación con el buen gusto.]

THOMAS DE QUINCEY  
*On Murder Considered as One of the Fine Arts*, 1827



## CAPÍTULO II: EL ASESINATO EN EL SIGLO XIX EUROPEO

En el capítulo anterior se resaltó la importancia de la literatura europea decimonónica para la estética de Bernardo Couto Castillo, y lo que resulta más relevante para el presente trabajo, de aquellos autores que mostraron una gran predilección por el asesinato como tema central de sus creaciones literarias. Como se ha dicho, no obstante, el elemento que une al joven mexicano con escritores como Jules Barbey d'Aurevilly, Joris-Karl Huysmans o el estadounidense Edgar Allan Poe no se reduce a una simple coincidencia en la selección temática, la muerte y el homicidio, puesto que éstos constituyen argumentos recurrentes de la literatura en general. La influencia de dichos narradores en los cuentos de Couto consiste más bien en presentar el asesinato con un tratamiento especial, que se caracteriza por la ausencia de juicios morales y la asunción de un punto de vista artístico-estético.

Para entender mejor el origen y el alcance de esta propuesta literaria, conviene revisar, de forma concisa, la idea del orden social que se va configurando a lo largo del siglo XIX en países europeos como Francia o Alemania, así como las concepciones del crimen y del criminal dominantes en la sociedad de la Europa decimonónica.

Como veremos, el particular abordaje del asesinato en las artes y en la literatura en específico, introducido como un elemento estético y no moral, mucho debe a las ideas acerca de lo bello y lo sublime expresadas por los pensadores Immanuel Kant y Edmund Burke.

Finalmente, se señalará brevemente cómo estos planteamientos filosóficos junto con las concepciones del asesino y del asesinato se reflejaron en la producción literaria de la Europa del siglo XIX, en particular de la segunda mitad.

LA SOCIEDAD DECIMONÓNICA: IDEA DEL ORDEN SOCIAL, DEL CRIMEN Y DEL CRIMINAL

El largo siglo XIX europeo, entendido como época que abarca desde la Revolución Francesa en 1789 hasta los albores de la Primera Guerra Mundial en 1914, trajo consigo una serie de cambios políticos, económicos y sociales que transformaron profundamente los cimientos de las sociedades europeas. Los estados nacionales se instauraron como nueva forma de organización política, la industrialización y el modelo capitalista terminaron imponiéndose, aumentó drásticamente la movilidad y la urbanización incrementó de forma acelerada. Los antiguos estamentos fueron reemplazados por el nuevo orden de clases, entre las cuales la burguesía se estableció como el grupo social dominante, tanto en términos políticos y económicos como culturales.<sup>1</sup> En este contexto de crisis que se manifestaba por ejemplo en luchas obreras y revoluciones políticas en contra del nuevo régimen de explotación laboral, surgió una modalidad delictiva inédita hasta el momento, a saber, la participación en revueltas sociales. Y ello no

porque los cabecillas de la agitación popular fueran criminales, sino porque las nuevas formas del derecho, los rigores de la reglamentación, las exigencias del Estado, ya de los propietarios, ya de los patronos, y las técnicas más estrechas de vigilancia, multiplicaban las ocasiones del delito, y hacían caer del otro lado de la ley a muchos individuos que, en otras condiciones, no habrían pasado al campo de la criminalidad especializada.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Manuel Bustos señala por ejemplo que “La *burguesía* se convierte en un grupo poderoso, llamado a dominar y marcar la pauta (con su quehacer, sus valores y formas de vida más o menos aristocratizadas) en el mundo contemporáneo.” (Manuel BUSTOS: *Europa. Del viejo al nuevo orden del siglo XV al XIX*. Madrid: Sílex, 1996 [Claves Históricas], p. 381.). Asimismo, Florentina Vidal observa que “El cambio fundamental que produjo la Revolución Industrial y las revoluciones políticas en la sociedad fue la sustitución de una estructura estamental (en la que los individuos adquirirían un estatus por su nacimiento) por una clasista (en que la clase social estaba determinada por los bienes materiales). Sus consecuencias inmediatas fueron el aumento de poder de la burguesía, la aparición del proletariado y la consolidación del capitalismo.” (Florentina VIDAL: “La Revolución Industrial”. En: Josefina Martínez (coord.): *Historia contemporánea*. Valencia: Tirant lo blanch, 2006, p. 48.)

<sup>2</sup> Michel FOUCAULT: *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo XXI, 2008 [1975] (Nueva Criminología y Derecho), p. 280.



En resumidas cuentas, el proceso de modernización iniciado hacía ya algunas décadas se agudizó y causó acentuadas alteraciones en el orden social y en la percepción de éste por los decimonónicos. La concepción del tiempo, por ejemplo, se vio radicalmente afectada por el régimen económico y laboral, que obedecía al principio del tiempo industrial, un tiempo que debía ser íntegramente útil.<sup>3</sup> A fin de lograr el mayor grado de eficacia y aprovechamiento posible, los pasos de la producción industrial se regularon de forma minuciosa, incluyendo cada una de las actividades de los obreros. No obstante, este ideal de utilidad y eficiencia mediante la disciplina y la homogeneización no se limitó a los espacios de trabajo; Marshall Berman apunta que se estableció la idea de “la fábrica como un ser humano ejemplar que los hombres y mujeres deberían de tomar como modelo para su vida”.<sup>4</sup> Michel Foucault argumenta en la misma dirección cuando afirma que esta disciplina del modelo de producción capitalista atravesó las fronteras de los talleres y terminó por regir todas las esferas de la sociedad, en cuanto a que jerarquizaba y normalizaba no sólo los procesos productivos, sino también a las personas.<sup>5</sup> Y a la vez que el poder de la normalización obligaba a la homogeneidad, individualizaba a aquellos que se apartaban del estándar y los clasificaba según el nivel y el tipo de desviación que presentaban.<sup>6</sup>

En el marco de los jóvenes estados nacionales, estos desvíos del “buen camino” —de la norma— adquirieron una cualidad particular: ya que los nuevos sistemas políticos pretendieron haber superado el antiguo régimen y se asumieron más democráticos, los súbditos de antaño se convirtieron en ciudadanos unidos por un contrato social. El criminal, en conse-

---

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 154.

<sup>4</sup> Marshall BERMAN: *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Traducción de Andrea Morales Vidal. México: Siglo XIX, 2008 [1982/1988] (Teoría), p. 14.

<sup>5</sup> M. FOUCAULT: *op. cit.*, p. 188.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 189.

cuencia, se concebía como un monstruo, un traidor,<sup>7</sup> que caía fuera del pacto social.<sup>8</sup> En este sentido, Frédéric Chauvad indica que

Au XIX<sup>e</sup> siècle, la figure du monstre humain incarne l'une des représentations les plus expressives du criminel. À travers elle, ce sont les peurs et l'imaginaire d'une société qui se relèvent. Pour les contemporains, hommes et femmes ordinaires, les auteurs de crimes effroyables semblent étrangers à l'humanité. S'ils ont les « mêmes dehors » que ceux des êtres ordinaires, des voisins ou des habitants du quartier ou du village, ils n'appartiennent pas véritablement à l'espèce humaine.<sup>9</sup>

Es decir, que se estableció una oposición binaria entre los ciudadanos honrados y el mundo criminal: “Der Gegensatz zwischen Hölle und Paradies wurde übersetzt in die Dichotomie zwischen einer idealisierten bürgerlichen Ordnung und dem Abgrund der kriminellen Gegenwart, wo Unsittlichkeit, Krankheit und Verderben regierten.”<sup>10</sup>

Sin embargo, a inicios del siglo XIX, se creía todavía en la posibilidad de reformar a los delincuentes, de enseñarles nuevamente el buen camino y reintegrarlos a la sociedad, ya que se consideraban simplemente como desviados por las malas influencias del ambiente social, muchas veces urgidos por la necesidad.

A lo largo del siglo XIX, no obstante, esta concepción sufrió cambios sustanciales. Dominique Kalifa señala que desde mediados de la centuria se dio una fuerte medicalización

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>9</sup> Frédéric CHAUVAD: “Le mystique et le conspirateur, ou: l'invention du criminel politique au XIX<sup>e</sup> siècle.” En: Falk Bretschneider (ed.): *Der Kriminelle. Deutsch-französische Perspektiven. / Le criminel. Perspectives franco-allemandes*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2007, p. 79. [En el siglo XIX, la figura del monstruo humano encarna una de las representaciones más expresivas del criminal. Por medio de ella, se revelan los miedos y el imaginario de una sociedad. Para los contemporáneos, hombres y mujeres comunes, los autores de crímenes espantosos parecían ajenos a la humanidad. Si bien tienen la « misma apariencia » que los seres comunes, de vecinos o habitantes del barrio o del pueblo, no pertenecen verdaderamente a la especie humana. *Trad. mía*]

<sup>10</sup> Peter BECKER: *Verderbnis und Entartung. Eine Geschichte der Kriminologie des 19. Jahrhunderts als Diskurs und Praxis*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2002 (Veröffentlichungen des Max-Planck Instituts für Geschichte, 176), p. 367. [La oposición entre infierno y paraíso se tradujo en la dicotomía entre un orden burgués idealizado y el abismo del contramundo criminal, donde reinaban la inmoralidad, la enfermedad y la pérdida. *Trad. mía*]

del crimen que comenzó por la frenología y alcanzó después la medicina legal.<sup>11</sup> Con los avances de la ciencia y el auge de las teorías biológico-evolucionistas, se demostró todo el vigor del pensamiento positivista sobre el crimen, y el delincuente pasó del individuo desviado, a un ser degenerado, desnaturalizado, un ser enfermo. Peter Becker afirma que

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts verschwanden die Gauner weitgehend aus dem kriminologischen Diskurs. Sie wurden ersetzt durch degenerierte Gewalt- und Sexualverbrecher, für die sich Mediziner und Anthropologen interessierten. Zur Jahrhundertwende verortete man das Böse nicht mehr im liederlichen, sondern im kranken bzw. nicht vollständig entwickelten Körper.<sup>12</sup>

Ello implicaba que el criminal ya no se definía en términos jurídicos, es decir, por el acto delictivo que había cometido, sino que los delincuentes representaban más bien un “ser distinto” médico-antropológico que los hacía propensos a una carrera criminal desde el punto de vista de sus contemporáneos.<sup>13</sup> Bajo estos preceptos, los límites entre el ámbito del crimen y el de la enfermedad se diluían,<sup>14</sup> los orígenes de los problemas sociales se ubicaban dentro del cuerpo del individuo, con lo cual desaparecieron las esperanzas de una posible reformación del delincuente.<sup>15</sup> Es por ello que los criminólogos trasladaron su interés de lo biográfico a lo genealógico, ya que era más decisiva la carga hereditaria del criminal, los antecedentes de enfermedades y vicios en la familia, que su real trayectoria delictiva.<sup>16</sup>

<sup>11</sup> Dominique KALIFA: “Crimen e inseguridad en la Francia de la Belle Époque”. En: *Crimen y cultura de masas en Francia, siglos XIX-XX*. México: Instituto Mora, 2008 (Colección Cuadernos de Secuencia), p. 57.

<sup>12</sup> P. BECKER: *op. cit.*, p. 21. [Hacia fines del siglo XIX los bribones desaparecieron en gran parte del discurso criminológico. Fueron reemplazados por los delincuentes sexuales y violentos degenerados, por los que se interesaban los médicos y antropólogos. Para el fin de siglo, el Mal ya no se ubicaba en el cuerpo desaliñado, sino en el enfermo, o mejor dicho, el no plenamente desarrollado. *Trad. mía*]

<sup>13</sup> *Ibidem.*, p. 16.

<sup>14</sup> Karsten UHL: “Die Verbrecherin im humanwissenschaftlichen Diskurs des 19. Jahrhunderts : Geschlecht, moralische Schuld und soziale Gefahr.” En: Falk Bretschneider (ed.): *Der Kriminelle. Deutsch-französische Perspektiven. / Le criminel. Perspectives franco-allemandes*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2007, p. 52.

<sup>15</sup> P. BECKER: *op. cit.*, p. 335.

<sup>16</sup> *Ibidem.*, p. 342.

Consagrados al método científico y a la razón como fundamento casi único de las acciones humanas, para los criminólogos decimonónicos muchos delitos carecían de una motivación lógica, explicable por un observador externo, como lo podía ser por ejemplo el enriquecimiento personal. Por ello, estos crímenes les resultaban inexplicables, ya que ni siquiera se podían concebir como actos que, a pesar de ser inmorales, por lo menos parecieran ponderados.<sup>17</sup> Aparte de la incomprensión, los estudiosos del crimen mostraron más que nada un gran desinterés por los delitos irracionales, puesto que suponían que el mismo cálculo económico, la lógica capitalista, que dominaba el mundo burgués debía reinar también en el contramundo criminal.<sup>18</sup> En esta era de la Razón, un asesinato sin motivo “racional“, es decir con un beneficio calculable, resultaba inconcebible.<sup>19</sup> Por ello, se consideraba que los autores de tales atrocidades habían perdido el juicio irremediamente, y los “Lustmörder und Kannibalen wurden zu den paradigmatischen Außenseitern, weil in ihnen die Errungenschaften einer jahrhundertelangen Zivilisierung und Kultivierung keine prägenden Eindrücke hinterlassen hatten.”<sup>20</sup>

Más allá del razonamiento de los criminólogos, ¿qué significaba entonces el crimen irracional dentro de esta sociedad disciplinaria, marcada por la modernidad burguesa? Foucault argumenta que en un orden tan consagrado a lo racional y lo normal, el delito constituye, “más que una flaqueza o una enfermedad, una energía que se yergue”,<sup>21</sup> una protesta, una forma de diferenciarse de la masa amorfa, una manera de individualización, de escapar de la

---

<sup>17</sup> K. UHL: *op. cit.*, p. 47.

<sup>18</sup> P. BECKER: *op. cit.*, p. 368.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 257. [asesinos sexuales y caníbales se convirtieron en los marginados paradigmáticos, porque los adelantos de una civilización y aculturación de siglos no habían dejado ninguna huella decisiva en ellos. *Trad. mía*]

<sup>21</sup> M. FOUCAULT: *op. cit.*, p. 296.

norma y volver a ser *alguien*: “En un sistema de disciplina, el niño está más individualizado que el adulto, el enfermo más que el hombre sano, el loco y el delincuente más que el normal y el no delincuente.”<sup>22</sup>

Al parecer, fue justamente esta idea la que explotaron los literatos europeos del siglo XIX: el poder liberador del crimen y la personalidad fascinante del delincuente que se ubica fuera del mundo burgués y se opone activamente a su orden racionalista, disciplinario y normativo. Asimismo, de la idea del individuo degenerado, del enfermo de modernidad, nacieron los personajes hastiados, pervertidos e hipersensibles a la manera de un Conde Andrea Sperelli-Fieschi d’Ugenta, protagonista de *Il piacere* de Gabriele d’Annunzio, de un Roderick Usher o del gran héroe decadente Jean Floressas Des Esseintes, todos ellos padriños de las figuras que creara Bernardo Couto en sus cuentos.

#### EL ASESINATO Y EL ARTE

Como hemos visto, en el siglo XIX europeo el *ser distinto* del delincuente, su desviación de la norma, formaba la base para los patrones narrativos que permitían a los criminólogos imaginarse una carrera criminal. Este extravío del orden burgués establecido se explicaba ya fuera a causa de la depravación del individuo, es decir, debido a la alteración de sus pautas para una conducta ética y moral, o, hacia fines de siglo, como una consecuencia de su degeneración, esto es, por la determinación de la anomalía producto de la herencia e influencias ambientales y sociales.<sup>23</sup> Si no querían ser clasificados en una de esas categorías de desca-

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 197.

<sup>23</sup> P. BECKER: *op. cit.*, pp. 30-31.

riados, los decimonónicos tenían que someterse al orden disciplinario que prescribía el nuevo régimen en términos políticos, sociales y económicos. En este contexto, delinquir, el colocarse fuera de la norma, podía constituir una forma de recuperar la individualidad sacrificada, pero sobre todo los crímenes irracionales, sin móvil aparente, representaban un desafío al pensamiento positivista.

El objetivo de este apartado será buscar posibles correspondencias entre esta concepción del crimen irracional como forma de rebeldía en contra de un individuo estandarizado y la aspiración de los autores románticos por mayor libertad y subjetividad en el arte. Asimismo, se revisará cómo estas ideas llevaron a la estética decadente que finalmente consiguió despojar al asesinato de sus cualidades condenables en términos morales para convertirlo en un tema digno de ser tratado en las bellas artes.

Matei Calinescu define la modernidad estética como una reacción en contra de la realidad económica y social, una rebeldía contra la cara enajenada, desacralizada, racionalista y objetiva de la modernidad.<sup>24</sup> Sin embargo, la modernidad estética no se reducía eso: constituía, según el mismo autor, un concepto de crisis que implicaba varias formas de oposición, en primer lugar a la modernidad de la civilización burguesa con sus ideales de racionalidad, utilidad y progreso, y en segundo a la tradición.<sup>25</sup> Este profundo rechazo a los valores tradicionales, tanto ético-sociales como literarios, consiguió disminuir el peso de la antigua noción de la belleza universal y estableció el contraconcepto moderno de la belleza de lo

---

<sup>24</sup> Matei CALINESCU: *Five Faces of Modernity. Modernism. Avant-Garde. Decadence. Kitsch. Postmodernism*. Durham: Duke University Press, [1987] 2006, p. 5.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 10.

efímero.<sup>26</sup> De hecho, señala Calinescu, fue ya en el siglo anterior que la idea de lo bello había empezado a perder el rasgo de transcendencia para finalmente constituirse como una categoría meramente histórica.<sup>27</sup> En referencia a esta transformación, Menene Gras Balaguer explica que

Así se introduce un nuevo componente en el arte, que destruye normas y prescripciones ajenas a la sensibilidad propia e intransferible de cada uno, y que se considera necesario para la creación artística. La expresión de este nuevo impulso que recibe el arte, se configura en el movimiento romántico que invade Europa a principios del siglo XIX, después de germinar durante varios años en Alemania, junto a la decadencia de los valores estéticos, humanos y sociales característicos del espíritu clasicista, hallándose presente en múltiples manifestaciones que preludian su nacimiento, a lo largo de un proceso de maduración de tendencias y de ideas que se entrecruzan en el período citado.<sup>28</sup>

Inge Stephan apunta que a pesar de las formas expresivas tan variadas del romanticismo, fue precisamente esta demanda por una mayor libertad artística, y en particular la necesidad de liberar los poderes de la imaginación, lo que unía a los autores de las diferentes tendencias.<sup>29</sup> El antecedente necesario de esta nueva subjetividad radical en los juicios estéticos se encuentra en la *Indagación sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* de Edmund Burke publicado en 1757.<sup>30</sup> En este tratado, el pensador irlandés abrió el camino a un concepto del arte inédito, alejado de los ideales de la belleza clásica, ya

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>28</sup> Menene GRAS BALAGUER: “Estudio preliminar” a: Edmund BURKE: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Estudio preliminar y traducción de Menene Gras Balaguer. Madrid: Alianza, 2005 (Filosofía), p. 17.

<sup>29</sup> Inge STEPHAN: “Kunstepoche. Romantik als Lebens- und Schreibform”. En: *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Metzler, [6ª edición] 2001, p. 204.

<sup>30</sup> Arturo Noyola ha señalado la importancia de este tratado de Burke para la obra de Couto en su artículo “Bernardo Couto Castillo” (*op. cit.*, p. 19). Sin embargo, no profundiza en las consecuencias de este concepto del arte sumamente subjetivo, sino que se enfoca en el cambio de lo bello a lo sublime que da la bienvenida a la fealdad, lo terrible, lo cruel, lo demoníaco. Desde mi punto de vista, no obstante, me parece que en la obra de Couto, por lo menos en los cuentos de *Asfódelos* y los textos posteriores, lo feo y lo terrible se limita al nivel del contenido, actos atroces como el asesinato, pero éstos no son presentados como tales. Asimismo, encontramos que la presencia de lo feo y lo terrible disminuye notablemente en las últimas producciones couthianas. Un análisis más profundo de este aspecto rebasaría los límites de este trabajo, por lo que espero poder desarrollarlo en otro momento.

que consideró no sólo lo puro y agradable como posibles fuentes del goce estético, sino que “Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo *sublime*; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir.”<sup>31</sup> Unas décadas más tarde, en 1790, Immanuel Kant reforzó este valor vivencial y subjetivo de lo sublime en su *Crítica del juicio*, donde sostuvo que para apreciar lo bello en la naturaleza es preciso encontrar una razón externa, mientras que la causa de lo sublime se halla dentro de nosotros: “Zum Schönen der Natur müssen wir einen Grund außer uns suchen, zum Erhabenen aber bloß in uns [...]”.<sup>32</sup> Asimismo, afianzó aún más la idea de la subjetividad radical en los valores estéticos al postular que el gusto constituye un juicio subjetivo y no sujeto al entendimiento. Kant “define el juicio del gusto como un juicio estético, considerando que éste no se refiere al conocimiento sino al sentimiento; y que no se refiere al objeto como objeto del conocimiento, sino al sujeto y al sentimiento de placer o dolor del mismo.”<sup>33</sup>

Tanto Burke como Kant acotaron su definición de lo sublime al plantear que sólo se puede presentar una experiencia de lo sublime cuando el contacto con el objeto que nos infunde dolor o terror no es directo, puesto que “Cuando el peligro o el dolor acosan demasiado, no pueden dar ningún deleite, y son sencillamente terribles; pero, a ciertas distancias y

---

<sup>31</sup> Edmund BURKE: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Estudio preliminar y traducción de Menene Gras Balaguer. Madrid: Alianza, 2005 (Filosofía), p. 66.

<sup>32</sup> Immanuel KANT: *Kritik der Urteilskraft*. Erster Teil. Erster Abschnitt. Zweites Buch (Analytik des Erhabenen), § 23. Cito la edición de Wilhelm Weischedel. Frankfurt/Main: Suhrkamp Taschenbuch, 1974 (Wissenschaft), p. 167. [“Para lo bello de la naturaleza tenemo[s] que buscar un motivo fuera de nosotros, mientras que para lo sublime sólo tenemos que buscarlo en nosotros [...]”. *Crítica del juicio*. Traducción de José Rovira Armengoi. Buenos Aires: Losada, 1961 (Biblioteca Filosófica), p. 87.]

<sup>33</sup> M. GRAS BALAGUER: *op. cit.*, p. 17.



con ligeras modificaciones, pueden ser y son deliciosos”.<sup>34</sup> El filósofo alemán argumentaba en la misma línea de pensamiento cuando afirmaba que

Jener fliehet den Anblick eines Gegenstandes, der ihm Scheu einjagt; und es ist unmöglich, an einem Schrecken, der ernstlich gemeint wäre, Wohlgefallen zu finden. [...] Aber ihr Anblick [von imposanten und furchteinflößenden Naturschauspielen] wird nur um desto anziehender, je furchtbarer er ist, wenn wir uns nur in Sicherheit befinden; und wir nennen diese Gegenstände gern erhaben [...].<sup>35</sup>

¿Y qué mejor que el goce sublime causado por un crimen tremendo, un asesinato atroz, del que nos hacemos testigos desde la comodidad de nuestro sillón, protegidos por las barreras que constituyen las páginas de un cuento, las fronteras de un mundo de ficción?

Otro cambio en los preceptos estéticos que facilitó la inclusión de temas como el asesinato en la producción literaria sería, no sólo de divulgación y de tintes más bien amarillistas, constituyó el abandono del ideal clásico (y neoclásico) que predicaba el carácter servil-mimético del arte. Ya Burke argumentaba que, puesto que las palabras sólo constituían *representaciones* de las cosas e ideas, “la poesía, tomada en su sentido más general, no puede llamarse con estricta propiedad un arte de imitación”, ya que “La imitación no es más que asemejarse a otra cosa; y las palabras indudablemente no tienen ningún tipo de parecido con las ideas, a las que sustituyen.”<sup>36</sup> De ahí se desprende, una vez más, por una parte el sentimiento de amparo que brinda el encuentro con el crimen a lo largo de las páginas de un libro; por otra, el abandono del carácter mimético del arte que libra a los literatos de la representación realista del asesinato, la cual, si no quería glorificar al homicida, tenía que ir

<sup>34</sup> E. BURKE: *op. cit.*, p. 67.

<sup>35</sup> I. KANT: *op. cit.*, p. 185. [“Aquél huye de la presencia de un objeto que le inspira terror, y es imposible encontrar placer en un terror tomado en serio. [...] Lo cual no impide que su aspecto [de imponentes y espantosos fenómenos naturales] nos resulte tanto más atractivo cuanto más temibles sean, a condición de que podamos contemplarlos en seguridad”. Traducción de José Rovira Armengoi, *op. cit.*, p. 103.]

<sup>36</sup> E. BURKE: *op. cit.*, p. 213. Por supuesto, esta idea es anterior a Burke; en el *Crátilo*, Platón ya discutía el problema de la (no) iconicidad del lenguaje.

acompañada por una condena moral, por lo que esta concepción se puede considerar otro paso más hacia un tratamiento estético-artístico del asesinato en la literatura.

Además de establecer el carácter subjetivo de lo sublime, Kant sostenía que la contemplación de fenómenos naturales sumamente violentos, por ejemplo en forma de la erupción de volcanes, bien podía causarnos la experiencia de lo sublime, es decir, una forma de goce estético. No obstante, como observa oportunamente Joel Black, “once natural violence was considered as a possible source of aesthetic experience, what was to prevent human violence, which inspired perhaps even greater terror, from making aesthetic claims as well?”<sup>37</sup>

Así, irónicamente el irlandés conservador y aquel pensador que defendía la moral como fundamento de lo bello,<sup>38</sup> abrieron las puertas a lo terrible como fuente de lo sublime, el crimen y el asesinato, a los salones de la sociedad literaria. De este modo se convirtieron en los precursores de la belleza romántica, ya que, como señala Mario Praz en su legendario estudio sobre la estética del romanticismo y decadentismo *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, “El descubrimiento del horror, como fuente de deleite y de belleza, terminó por actuar sobre el mismo concepto de belleza: lo horrendo, en lugar de una categoría de lo bello, acabó por transformarse en uno de los elementos propios de la belleza. De lo bellamente horrendo se pasó, a través de una gradación insensible, a lo horrendamente bello.”<sup>39</sup> Justamente este cambio paradigmático se expresa en las palabras de Théophile Gautier sobre el gran poeta romántico-decadente, Charles Baudelaire: “En remuant dans son

---

<sup>37</sup> Joel BLACK: *The Aesthetics of Murder. A Study in Romantic Literature and Contemporary Culture*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1991, p. 14. [una vez considerada la naturaleza como una posible fuente de la experiencia estética, qué impediría que la violencia humana, que acaso inspiraba aún mayor terror, hiciera reivindicaciones estéticas también? *Trad. mía*]

<sup>38</sup> Immanuel KANT: *Kritik der Urteilskraft*. Libro I, § 17 “Vom Ideale der Schönheit”. *op. cit.*, p. 154. [En la traducción de José Rovira Armengoi, *op. cit.*, p. 75.]

<sup>39</sup> Mario PRAZ: *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Traducción de Rubén Mettini. Barcelona: El Acantilado, 1999, p. 69.

chaudron toute sorte d'ingrédients fantastiquement bizarres et cabalistiquement vénéneux, Baudelaire peut dire comme les sorcières de Macbeth : « Le beau est horrible, l'horrible est beau. » Cette sorte de laideur voulue n'est donc pas en contradiction avec le but suprême de l'art»<sup>40</sup>.

La liberación de los ideales estéticos clásicos universales permitió por un lado la experimentación con la forma, pero, como se destacó, también el tratamiento artístico de temas escabrosos. Los románticos, no obstante, seguían asumiendo que cualquier acción humana, por condenable que pudiera parecer, nacía de algún motivo. Praz señala que entre los héroes románticos bien se podían encontrar personajes que transgredían la ley y el orden, empero no carecían de un móvil lógico para sus fechorías. Muchos de los bandidos, por ejemplo, se representaban como héroes a la Robin Hood, que robaban debido a una motivación noble, socorrer a los desvalidos, y se convertían en delincuentes sublimes.<sup>41</sup> Asimismo, son ampliamente conocidos los crímenes pasionales, los homicidios por celos, amor no correspondido o venganza. Sin embargo, según Joel Black, el asesinato de las obras románticas no puede ser considerado como plenamente artístico debido justamente a esta fuerte presencia de la motivación: “The romantic motive simply doesn't suit the artistic nature of the killings. [...] An artistic murder cannot be a hot-blooded crime of passion, but must be a cold-

---

<sup>40</sup> Théophile GAUTIER: “Charles Baudelaire”. Prefacio a: Charles Baudelaire: *Les fleurs du mal*. Edición de 1868. Consultado el 7 de julio 2010 en [http://fr.wikisource.org/wiki/Charles\\_Baudelaire\\_%28Gautier%29](http://fr.wikisource.org/wiki/Charles_Baudelaire_%28Gautier%29). [Al moverse dentro de su caldero toda clase de ingredientes fantásticamente extraños y cabalísticamente venenosos, Baudelaire puede decir como los brujos de Macbeth: “lo bello es horrible, lo horrible es bello.” Esta clase de fealdad intencionada no constituye entonces una contradicción con el fin supremo del arte [...]. *Trad. mía*]

<sup>41</sup> M. PRAZ: *op. cit.*, p. 124.

blooded act in which jealousy and revenge play no part.”<sup>42</sup> Siguiendo al gran “teórico” del asesinato considerado como una de las bellas artes, Thomas De Quincey, Black argumenta que para poder considerarse artístico, el asesinato debe ser un acto puro y desinteresado. Al postular estas condiciones indispensables para el asesinato artístico, “Of all the romantics, De Quincey was the most keenly aware of the artistic and aesthetic implications of murder”, muy al contrario de la mayoría de sus contemporáneos: “Most romantic writers remained committed to the idea of motivation as the basis for human action. [...] De Quincey [...] in his ‘Murder’ essays seems to presage the modernist obsession with the *acte gratuit*”.<sup>43</sup>

Aunque los primeros románticos ya habían tomado partido apasionadamente en contra de los valores de la modernidad burguesa, esta oposición se radicalizó hacia mediados del siglo; en la Alemania de los años 1830 y 1840, los *Spießbürger*, los filisteos, eran condenados vehementemente por su pertenencia a una clase, cuyas actitudes intelectuales no eran nada más que intereses prácticos y preocupaciones sociales disfrazados.<sup>44</sup> En la Francia post-revolucionaria, este profundo rechazo adquirió dimensiones inéditas: “movements characterized by their extreme aestheticism, such as the loosely defined *l’art pour l’art*, or the later *décadentisme* and *symbolisme*, can best be understood when regarded as intensely polemical reactions against the expanding modernity of the middle class, with its *terre-à-terre* outlook,

---

<sup>42</sup> J. BLACK: *op. cit.*, p. 75. [El móvil romántico simplemente no es compatible con el carácter artístico de los asesinatos. [...] El asesinato artístico no puede ser un ardiente crimen pasional, sino que tiene que ser un acto de sangre fría en el que la envidia y la venganza no participan. *Trad. mía*]

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 56. [De todos los románticos, De Quincey fue el que tenía la más aguda consciencia de las implicaciones artísticas y estéticas del asesinato *Trad. mía*] y p. 94. [La mayoría de los escritores románticos seguían comprometidos con la idea de la motivación como fundamento de la acción humana [...] En sus ensayos sobre el asesinato, De Quincey [...] parece anunciar la obsesión modernista por el *acte gratuit* [...]. *Trad. mía*]

<sup>44</sup> M. CALINESCU: *op. cit.*, p. 44.

utilitarian preconception, mediocre conformity, and baseness of taste.”<sup>45</sup> Esta nueva propuesta estética, consecuencia o ampliación del romanticismo, criticaba “toda inspiración literaria dictada por ideales éticos, considerada como una intromisión de la actividad práctica, destruyó las barreras que contenían las tendencias morbosas de la sensibilidad romántica, condujo al progresivo enfriamiento del carácter apasionado con que los primeros románticos habían acometido también temas morbosos”.<sup>46</sup> Entre estos temas truculentos se ubica también, claro está, el asesinato. Mientras que los románticos sentían todavía la necesidad de justificarlo con alguna motivación, por irracional que fuera, los decadentistas se tomaron la libertad de presentar el homicidio como un acto gratuito y desinteresado. Al plantear la posibilidad de un hecho violento sin fundamento racional alguno, los adeptos del decadentismo estético atentaban una vez más contra los valores de la modernidad burguesa: “The idea of a motiveless crime [...] that by violating the fundamental law of cause-and-effect relations, becomes a crime against reason itself –is a modernist discovery.”<sup>47</sup> A los burgueses con su infalible fe en la razón, el progreso y la utilidad, el asesinato como arte debía parecerles sumamente espantoso por irracional, incivilizado y para colmo inútil, ya que carecía de una condena moral que desalentara a los lectores, para nuestro caso del asesinato literario, de tales hechos atroces y los animara a seguir el camino preestablecido de una sociedad dominada por el régimen capitalista y disciplinario. Así, el asesinato como creación artística

---

<sup>45</sup> *Ibidem*, pp. 44-45 [movimientos caracterizados por su extremo esteticismo, tales como el vagamente definido como *l'art pour l'art*, o los posteriores *decadentismo* y *simbolismo*, se comprenden mejor cuando se consideran como reacciones intensamente polémicas contra la expansiva modernidad de las clases medias, con su imagen *terre-à-terre*, sus preocupaciones utilitarias, mediocridad conformista y su abyecto gusto. Matei CALINESCU: *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Traducción de María Teresa Beguiristain. Madrid: Tecnos, 1991, p. 54].

<sup>46</sup> M. PRAZ: *op. cit.*, p. 23.

<sup>47</sup> J. BLACK: *op. cit.*, p. 93. [La idea de un crimen sin móvil [...], que al violar la ley fundamental de las relaciones de causa y efecto se vuelve un crimen contra la razón misma, constituye un descubrimiento modernista. *Trad. mía*]

cumplía a la perfección con la nueva idea del arte: “The [decadent] concept of beauty is perfectly summed up in the famous formula—*épater le bourgeois*. Art for Art’s Sake is the first product of aesthetic modernity’s rebellion against the modernity of the philistine.”<sup>48</sup> De este modo, bajo los preceptos estéticos del decadentismo literario, el asesinato finalmente llega a ser un acto artístico: “*pure murder*— a motiveless crime, murder for its own sake, murder as art.”<sup>49</sup>

#### REPRESENTACIONES LITERARIAS DEL ASESINATO

De los apartados anteriores, podemos resumir que la idea del criminal que predominaba en la Europa industrializada del siglo XIX concebía al delincuente como un ser degenerado o desnaturalizado, que al delinquir se colocaba fuera del contrato social y del orden burgués. Asimismo, se concluyó que era necesario el planteamiento de la subjetividad radical de los literatos, así como una liberación general de la creación artística para que un tema tan atroz como el asesinato pudiera llegar a ser abordado dentro de la literatura seria, purificado de la condena moral. En lo que sigue, se tratará de revisar brevemente cómo estos conceptos del asesino, aprovechando las recientes conquistas en cuanto a las licencias estéticas, se tradujeron en algunas obras literarias de la época, y sobre todo, en qué autores y obras encontramos realmente esta forma del “asesinato puro” o “puramente artístico” al que se refería Joel Black. Puesto que el objeto de este trabajo consiste en rastrear la configuración

---

<sup>48</sup> M. CALINESCU: *op. cit.*, p. 45. [Este concepto [decadente] de belleza está perfectamente resumido en la famosa fórmula *épater le bourgeois*. El arte por el arte es el primer producto de la rebelión de la modernidad estética contra la modernidad de los filisteos. *Trad. de María Teresa Beguiristain, op. cit.*, p. 54.]

<sup>49</sup> J. BLACK: *op. cit.*, p. 88. [asesinato *puro*, un crimen sin motivo, asesinato por el asesinato mismo, asesinato como arte. *Trad. mía*]

del asesinato como creación estética en la literatura decimonónica hasta “Blanco y rojo” de Bernardo Couto, se presentará una revisión temática, de menor a mayor acercamiento al “asesinato puro”, no cronológica. Los textos que se analizarán en esta parte son todos de naturaleza narrativa, puesto que ésta es la modalidad que eligió también Bernardo Couto para su obra.

Uno de los géneros clásicos que se ocupa del crimen y del asesinato constituye, sin duda alguna, la novela criminal. En primer lugar, cabría quizás abrir un breve paréntesis a fin de dilucidar la diferencia entre la literatura criminal llamada de masas y aquellas obras a las que me referiré a continuación. Para ello resulta de suma importancia recordar el acelerado proceso de urbanización que modificó profundamente la estructura de las grandes ciudades de la época. La urbe, la metrópoli moderna, constituía el símbolo de todos los adelantos de la civilización moderna, pero al mismo tiempo fue demonizada por su enorme potencial criminógeno.<sup>50</sup> De hecho, esta predilección por el espacio urbano es característica no sólo de la producción literaria popular: “¿No es acaso en París donde Edgar Allan Poe sitúa la acción de los tres célebres cuentos que inauguran el relato detectivesco?”<sup>51</sup>

Dominique Kalifa señala que en la Francia de comienzos del siglo XIX, “Más que nunca, el centro de la ciudad se convierte en aquel lugar del amontonamiento, la sobrepoblación, la miseria material y moral, y por lo tanto del crimen, al que los observadores sociales

---

<sup>50</sup> P. BECKER: *op. cit.*, p. 322.

<sup>51</sup> Dominique KALIFA: “Los lugares del crimen: topografía e imaginario social en París”. En: *Crimen y cultura de masas en Francia, siglos XIX-XX*. México: Instituto Mora, 2008 (Colección Cuadernos de Secuencia), p. 18.

no cesan de describir.”<sup>52</sup> El historiador francés argumenta que del desarrollo veloz y la reestructuración del París decimonónico, se derivaron dos procesos aparentemente contrarios: la delincuencia real se veía desplegada a los márgenes de la ciudad,<sup>53</sup> mientras que en la mayor parte de las narraciones populares o pintorescas que escenifican el crimen parisiense, se apreciaba una tendencia que recurría a representaciones anacrónicas,<sup>54</sup> a un exceso de imágenes que se habían vuelto estereotípicas y que ubicaban la delincuencia en el corazón de la ciudad, y que se alejaban cada vez más de la realidad circundante.<sup>55</sup> Kalifa explica ese regreso a los orígenes de las conceptualizaciones del crimen en la literatura con las características de los nuevos medios de difusión, las revistas y folletos:

Para autores obligados a publicar mucho y rápido, escribir es siempre reescribir, y sacar para ello una reserva limitada de modelos y esquemas. La imagen de la ciudad criminal viene de aquella. Este fenómeno se acentúa, además, durante la segunda mitad del siglo XIX, bajo el efecto de una creciente demanda de los periódicos, los editores, el público. Un inmenso intertexto resulta de ello, cuya repetición funda a la vez una cultura y una comunidad de lectores.<sup>56</sup>

En las gacetillas, que empezaron a invadir la prensa e incluso a abrir periódicos propios, se procuraba presentar a los delincuentes como “muy cercanos, presentes por doquier y por doquier temibles”.<sup>57</sup> De esta manera, la crónica de sucesos criminales, por su redundancia cotidiana, cumplía la función de volver aceptable el nuevo orden social disciplinario conformado por los controles judiciales y policiacos que reticulaban la sociedad.<sup>58</sup> A nivel de las representaciones literarias, no obstante, se presentó un fenómeno que, a primera vista, parecía contradecir estas tendencias:

---

<sup>52</sup> *Idem.*

<sup>53</sup> *Ibidem.*, p. 23.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>57</sup> M. FOUCAULT: *op. cit.*, p. 292.

<sup>58</sup> *Idem.*



La novela criminal que comienza a desarrollarse en los folletones y en la literatura barata, asume un papel aparentemente inverso. Tiene sobre todo por función demostrar que el delincuente pertenece a un mundo totalmente distinto, sin relación con la existencia cotidiana y familiar. Esta índole extraña, comenzó por ser la de los bajos fondos (*Los misterios de París, Rocambole*), después de la locura (sobre todo en la segunda mitad de siglo), y finalmente la de crimen dorado, de la delincuencia de «altos vuelos» (Arsenio Lupin).<sup>59</sup>

Una obra que se considera la primera novela criminal en la tradición alemana, pero que al mismo tiempo se acepta dentro del canon de la literatura seria, constituye *Das Fräulein von Scuderi* (*La señorita de Scuderi*, 1819) de E.T.A. Hoffmann. El argumento de la novela se desarrolla, una vez más, en la ciudad más popular del siglo, París, aunque no está ambientada en la época contemporánea, sino en el siglo anterior. En esta obra, Hoffmann tematiza el doble peligro en el que se encuentra el artista romántico: por un lado, lo amenaza el mundo burgués con su vulgaridad y su poder normativo, y por el otro, el artista tiene que lidiar con el carácter demoníaco del arte y de la producción artística mismos.<sup>60</sup> En *Das Fräulein von Scuderi*, este conflicto se agudiza hasta llevar al artista a cometer asesinatos: el orfebre Cardillac siente un afecto tal por las piezas que elabora con suma originalidad que se ve obligado a matar a sus clientes a fin de poder recuperar sus creaciones. Finalmente, después de largas y enredadas pesquisas, el ladrón asesino es declarado culpable y condenado, no por mérito de las autoridades policiales, sino gracias a la sagacidad e intervención de la venerable y veterana señorita de Scuderi. La figura de Cardillac contrasta con los personajes villanos, pertenecientes al contramundo criminal que dibujaban las novelas criminales de la literatura barata, puesto que el narrador nos esboza la imagen de un maestro de la orfebrería, reconocido y apreciado ampliamente por su trabajo de altísima calidad, y cuya remuneración le procura los medios suficientes para una vida despreocupada.

---

<sup>59</sup> *Idem.*

<sup>60</sup> I. STEPHAN: *op. cit.*, p. 224.

Otro de los grandes asesinos de la literatura decimonónica es, sin duda alguna, Rodión Románovich Raskólnikov, protagonista de *Crimen y castigo* (1866) de Fiódor Dostoievski. Estudiante en San Petersburgo sin ingresos ni fortuna familiar, Raskólnikov se encuentra sumido en la pobreza cuando decide matar a la prestamista Aliona Ivánova. Puesto que tras cometer el crimen saquea los bienes de la vieja, a primera vista podría parecer que lleva a cabo su fechoría motivado por la necesidad y un fondo materialista, sin embargo nunca hace uso del dinero robado ni de los demás objetos de valor. Al confesar su crimen a Sonia, Raskólnikov afirma que sólo mató por el placer de la transgresión: “Yo... Yo sólo quise *atreverme*, y maté... Yo sólo quería *atreverme*, Sonia, y ése es todo el motivo.”<sup>61</sup> No obstante, la justificación del asesinato no es estable a lo largo de la novela. El móvil más discutido por los personajes, sobre todo entre el mismo Raskólnikov y el juez de instrucción a cargo del caso, Porfirí Petróvich, se basa en una teoría ideada por el protagonista, “según la cual el conjunto de las personas se divide [...] en materia corriente y seres especiales, es decir, seres para quienes las leyes no rigen debido a su condición superior y que, por el contrario, son los que dictan las leyes al resto de las personas, a la materia corriente, a la basura.”<sup>62</sup> Así, el móvil del personaje dostoievskiano no es del todo amoral, ya que justifica su crimen con el argumento de que a lo largo de toda la historia de la humanidad ha habido actos que a primera vista parecían condenables, pero que posteriormente resultaron beneficiosos en el sentido de que perseguían fines más abstractos y nobles, como el bien de la humanidad. Más que liberar el asesinato de su carga moral, Raskólnikov pretende relativizar su delito: “— ¿Mi crimen? ¿Qué crimen? —rugió él en un repentino acceso de furia—. ¿Es un crimen el

---

<sup>61</sup> Fiódor DOSTOIEVSKI: *Crimen y castigo*. Edición y traducción de Isabel Vicente. Madrid: Cátedra, 2009 [1996] (Mil Letras), p. 548.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 634.

que haya matado a un piojo asqueroso y nocivo, a una vieja usurera que no le hacía bien a nadie, cuyo aniquilamiento debería premiarse con la remisión de cuarenta pecados, que les chupaba la sangre a los necesitados?”<sup>63</sup> Aunque las autoridades nunca logran probar su culpabilidad, el castigo alcanza a Raskólnikov en forma de un trastornamiento mental, por lo que finalmente termina entregándose a la justicia. Aunque carece de recursos económicos, también el protagonista de *Crimen y castigo* se distingue considerablemente de los villanos del folletín, tanto por su educación como por sus motivos y sus intensas disputas psicológicas.

Según Black, “As liberal-democratic institutions and judicial-penal systems began to develop in the new, relatively stable social orders, the literary figure of the romantic rebel or ‘noble bandit’ came to be perceived and represented as a threat to bourgeois society.”<sup>64</sup> Esta circunstancia abrió camino a una nueva forma narrativa que se enfocara ya no en el malhechor, sino en su adversario, y que garantizara el restablecimiento del orden social, con lo que nació el género detectivesco. El inaugurador de esta modalidad fue, sin duda alguna, Edgar Allan Poe, por lo que se tomarán en cuenta algunas obras suyas, a pesar de que no se trata de un escritor europeo. Como Sherlock Holmes en los cuentos de Sir Arthur Conan Doyle, otro de los grandes representantes del género detectivesco, también el caballero Auguste Dupin, secundado por el narrador sin nombre, resuelve los casos mediante el raciocinio. Es gracias al extraordinario poder deductivo de los investigadores privados que los delincuentes son identificados (y llevados a juicio), no a la eficacia de las instancias oficiales. De hecho, tanto

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 666.

<sup>64</sup> J. BLACK: *op. cit.*, p. 42. [Conforme las instituciones democrático liberales y los sistemas judicial penales empezaron a desarrollarse en los nuevos órdenes sociales relativamente estables, la figura literaria del rebelde romántico o del “bandido noble” se llegaron a percibir y representar como una amenaza para la sociedad burguesa. *Trad. mía*]

Dupin como Holmes no suelen hacer ningún esfuerzo por ocultar su desprecio por los agentes policiales, a su juicio absolutamente ineptos. En “The Boscombe Valley Mystery” (“El misterio del valle Boscombe”, 1891), por ejemplo, el personaje de Conan Doyle honra al investigador de Scotland Yard con el epíteto “imbecile”,<sup>65</sup> y en “The Adventure of the Speckled Band” (“La banda moteada”, 1892) uno de sus adversarios se atreve a llamarlo “Holmes the Scotland Yard Jack-in-office!”, lo cual ofende profundamente al detective: “Fancy his having the insolence to confound me with the official detective force!”<sup>66</sup> En la obra de estos dos autores, nuevamente los villanos son castigados por sus delitos, pero el poder de impartir la justicia ya no reside de parte de las autoridades legales. Así, tanto la policía como los delincuentes quedan descalificados en la narrativa detectivesca y el único personaje que puede ocupar el lugar del héroe es el investigador privado. No obstante, Black señala que

The apparent replacement of the criminal-hero by the detective-hero is a relatively superficial literary manifestation of the more significant sociocultural shift from the criminal-as-artist mode of representation to the artist-as-criminal mode. After the mid-nineteenth century, when the criminal is marginalized in literature and his heroic stature vastly diminished, one is less likely to find works in which the criminal is himself presented as an artist than one is bound to find works either in which the detective appears as artist, or in which the author qua artist actually projects himself in the role of the criminal.<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> Sir Arthur CONAN DOYLE: “The Boscombe Valley Mystery”. En: *The New Annotated Sherlock Holmes*. V. 1. Edited with a Foreword and Notes by Leslie S. Klinger. Introduction by John Le Carré. New York: Norton & Company, 2005, p. 126.

<sup>66</sup> Sir Arthur CONAN DOYLE: “The Adventure of the Speckled Band”. En: *op. cit.*, p. 243. [-Holmes, el limpiabotas de Scotland Yard. [...] -¿Habéis visto qué insolencia? ¿Confundirme con un policía! Sir Arthur CONAN DOYLE: “La banda moteada”. En: *Aventuras de Sherlock Holmes*. México: Porrúa, 1979, pp. 210-211.]

<sup>67</sup> J. BLACK: *op. cit.*, p. 44. [El aparente reemplazo del criminal-héroe por el detective-héroe es una manifestación literaria relativamente superficial del importante cambio sociocultural del modo de representación del criminal como artista hacia el modo de representación del artista como criminal. Después de mediados del siglo diecinueve, cuando el criminal es marginalizado en la literatura y su valor heroico ha disminuido considerablemente, resulta menos probable encontrar obras en las que el criminal mismo se presenta como artista, como es seguro encontrar obras en las que bien el detective aparece como artista o en las que, en realidad, es el autor como artista que se proyecta en el papel del criminal. *Trad. mía*]

Lo expresado por Black va de la mano con el tipo de asesino que encontramos en la obra de Conan Doyle. En “The Adventure of the Speckled Band”, por ejemplo, el Dr. Grimesby Roylott mata a su hijastra por avaricia de dinero, mientras que el homicida de “The Boscombe Valley Mystery” pretende cobrar una venganza personal. Estos asesinos ya no corresponden al héroe romántico cuyos crímenes eran motivados por ideales nobles, sino que encarnan los móviles triviales de la burguesía. En contra de estos individuos corrompidos, los autores lanzan sus detectives raros y extravagantes que sacan a la luz las vulgaridades de las clases dominantes.

Los seis cuentos reunidos en el volumen *Les Diaboliques (Las diabólicas, 1874)* de Jules Barbey d’Aurévilly presentan otras formas de asesinato, totalmente motivados por la pasión y muchas veces ejecutados con un considerable grado de violencia y crueldad. En “La Vengeance d’une Femme” (“La venganza de una mujer”), la duquesa de Arcos y Leona mantiene una relación amorosa, pero mística y casta, con don Esteban, ya que su matrimonio con el duque no se basa en sentimientos mutuos sino que fue fraguado entre linajes. Un día, ofendido en lo más profundo en su orgullo y ardiendo de celos al descubrir dicha relación, el marido obliga a su esposa presenciar la horripilante muerte de su amado:

No advertimos su entrada, por la contemplación celeste que elevaba nuestras almas uniéndolas, cuando la cabeza de Esteban cayó pesadamente sobre mis rodillas. ¡Lo habían estrangulado! [...] Sucedió todo tan rápido como un rayo. Pero el rayo no me mató a mí. [...] Sentía como si alguien me abriese el pecho y me arrancase el corazón. ¡Ay! ¡No era a mí a quien se lo arrancaban: fue a mi Esteban! El cadáver de Esteban yacía a mis pies, estrangulado, con el pecho hendido, hurgado como un saco por las manos de aquellos monstruos! [...] Me arrojé contra ellos: “¡Ahora viene mi turno!”, grité. Quería morir de la misma manera y tendía la cabeza al lazo infame. “Que no se toque a la reina”, dijo el duque, [...] “No, usted vivirá, señora”, me dijo, “pero para pensar siempre en lo que vais a ver”. Y silbó. Dos enormes perros bravos acudieron. “¡Que se haga comer a los perros”, ordenó, “el corazón de este traidor!” Al oír esto, algo, no sé qué, se levantó dentro de mí: –¡Vamos, véngate mejor! –le dije–. Es a mí a quien debes hacer comerlo. [...] Se lo pedía de rodillas, con las manos juntas. Quería ahorrarle a ese noble corazón adorado una profanación tan impía, tan sacrílega. [...] Mas al descubrir un amor de este

tipo se volvió el duque atrocemente implacable. Sus perros devoraron el corazón ante mis ojos. Yo se los [*sic*] disputaba; luchaba con los perros. Pero no pude arrebatarlos [*sic*].<sup>68</sup>

La única forma de justicia que puede alcanzar al duque después de semejante atrocidad consiste en la venganza personal de su esposa, la que, para infamarlo, se convierte deliberadamente en prostituta de ínfima categoría en los bajos fondos de París. En “La felicidad en el crimen”, la señorita Hauteclair de Stassin y el conde Serlon de Savigny, amantes, preparan y llevan a cabo cautelosamente el homicidio de la condesa, ya que ésta constituye un obstáculo para su relación amorosa. Después de concluida la obra, no hay remordimiento ni instancia oficial alguna que turbe la felicidad de la pareja. Una vez más, los malhechores no pertenecen a la clase baja tan estigmatizada por las gacetillas. Al contrario de los ejemplos anteriores, estos asesinos de ascendencia “noble” actúan por arrebatos de una pasión tal que no hay escrúpulos que la limiten, y en ocasiones se acerca más bien a la perversión.

También el cuento “The Black Cat” (“El gato negro”, 1843) de Edgar Allan Poe constituye un ejemplo de un asesinato poco convencional. En primer lugar, porque la muerte violenta medular del relato consiste en la matanza no de una persona sino de la mascota predilecta del personaje, el gato negro, Pluto, y en segundo, porque el crimen carece de móviles habituales, como se aprecia en el siguiente fragmento en el que el protagonista-narrador describe cómo llegó a cometer el acto atroz:

And then came, as if to my final and irrevocable overthrow, the spirit of PERVERSENESS. Of this spirit philosophy takes no account. Yet I am not more sure that my soul lives, than I am that perverseness is one of the primitive impulses of the human heart—one of the indivisible primary faculties, or sentiments, which give direction to the character of Man. Who has not, a hundred times, found himself committing a vile or a stupid action, for no other reason than because he knows he should *not*? Have we not a perpetual inclination, in the teeth of our best judgement, to violate that which is *Law*, merely because we understand it to be such? This spirit of perverseness, I say, came to my final overthrow. It

---

<sup>68</sup> Jules BARBEY D’AURÉVILLY: “La venganza de una mujer”. *Las diabólicas*. Traducción de Angela Selke y Antonio Sánchez Barbudo. Madrid: Sexto Piso, 2008 (Clásico), pp. 249-350.

was this unfathomable longing of the soul *to vex itself*—to offer violence to its own nature—to do wrong for the wrong’s sake only—that urged me to continue and finally to consummate the injury I had inflicted upon the unoffending brute. One morning, in cool blood, I slipped a noose about its neck and hung it to the limb of a tree—hung it with the tears streaming from my eyes, and with the bitterest remorse at my heart—hung it *because* I knew that it had loved me, and *because* I felt it had given me no reason of offence—hung it *because* I knew that in so doing I was committing a sin—a deadly sin that would so jeopardize my immortal soul as to place it—if such a thing were possible—even beyond the reach of the infinite mercy of the Most Merciful and Most Terrible God.<sup>69</sup>

De este modo nos aproximamos cada vez más al asesinato literario plenamente decadente, en el sentido de carente de móvil, al asesinato gratuito e incluso delegado: “The modernist murderer is no longer interested in enacting another’s lethal desire by ordering or executing a contract. Why kill on someone else’s behalf, even in secret, when one can induce someone to commit murder for one’s own aesthetic enjoyment?”<sup>70</sup> Es justo de esta forma que Joris-Karl Huysmans propone el crimen en *À rebours* (1884), la obra cumbre del decadentismo literario, “the *summa* of decadence”<sup>71</sup>: Des Esseintes, el protagonista, se deleita con pensar que ha inducido al joven Auguste, un colegial que conoció en la calle, en los vi-

<sup>69</sup> Edgar Allan POE: “The Black Cat”. En: *Complete Tales & Poems*. New York: Vintage Books, 1975, pp. 224-225. [Y después llegó, para mi destrucción definitiva e irrevocable, el espíritu de la Perversidad. La filosofía no toma en cuenta este espíritu. Sin embargo, no estoy tan seguro de que mi alma viva, como de que la perversidad es uno de los impulsos primitivos del corazón humano: una de las facultades, o sentimientos primarios, que dirige el carácter del Hombre. ¿Quién no se ha descubierto cien veces cometiendo una acción malvada o estúpida, sin otro motivo que saber que no debería hacerlo? ¿Acaso no sentimos una inclinación permanente, a pesar de nuestro buen juicio, a violar lo que es la Ley, sólo porque entendemos que lo es? Este espíritu de la perversidad, digo, contribuyó a mi destrucción final. Fue aquel insondable y gran deseo del alma de irritarse a sí misma –de violentar su propia naturaleza– lo que me urgió a continuar y por último a consumir la herida que le había infligido a la bestia inofensiva. Una mañana, a sangre fría, deslicé el nudo de una soga alrededor de su cuello y lo colgué de la rama de un árbol; lo colgué con lágrimas en los ojos, y con un amargo remordimiento en el corazón; lo colgué porque sabía que me había amado, y porque no me había dado motivos de ofensa; lo colgué porque sabía que al hacerlo cometía un pecado, un pecado mortal que pondría tan en peligro mi alma mortal como para colocarla –si tal cosa era posible– incluso más allá del alcance de la misericordia infinita del Dios Más Misericordioso y Más Terrible. Edgar Allan POE: “El gato negro”. En: *El gato negro y otros relatos de terror*. Traducción de Elvio E. Gandolfo. Ilustraciones de Luis Scafati. Barcelona: Libros del Zorro Rojo, 2009, pp. 12-13.]

<sup>70</sup> J. BLACK: *op. cit.*, p. 99. [El asesino modernista ya no está interesado en llevar a cabo los deseos letales de alguien más ordenando o ejecutando un contrato de asesinato. ¿Por qué asesinar en nombre de alguien más, aun en secreto, cuando uno puede inducir a otra persona a cometer un asesinato para nuestro gozo estético? *Trad. mía*]

<sup>71</sup> M. CALINESCU: *op. cit.*, p. 172. [la *summa* de la decadencia *Trad. de María Teresa Beguiristain, op. cit.*, p. 169.]

cios que ofrecen los prostíbulos, sabiendo que se hará adicto a placeres que, por ser pobre, no podrá costear. El sueño de Des Esseintes consiste en que ello lo lleve a cometer sus primeros crímenes para finalmente convertirse en un delincuente hecho y –quizás no tan– derecho.<sup>72</sup> Puesto que este episodio es narrado como un recuerdo del personaje, el lector nunca se entera del desenlace que toma este plan macabro.

Finalmente, el ejemplo más claro y declarado del asesinato como creación estética constituye el ya mencionado ensayo de Thomas De Quincey “On Murder Considered as One of the Fine Arts” (“Del asesinato considerado como una de las bellas artes”) publicado en 1827. En este tan famoso como entretenido texto del humor más negro, el autor plantea uno de los fundamentos para que el asesinato –en la literatura, para nuestro caso– pueda considerarse verdaderamente como una obra de arte. Y en otro de sus ensayos sostiene que el escritor debe adoptar una nueva perspectiva narrativa: “He must throw the interest on the murderer: our sympathy must be with *him*; (of course I mean a sympathy of comprehension, a sympathy by which we enter into his feelings, and are made to understand them, —not a sympathy of pity or approbation)”.<sup>73</sup> Black apoya las palabras del británico cuando afirma lo siguiente: “Descriptions of murder [...] achieve artistic merit –that is, they become aesthetically interesting– when the reader’s focus is shifted from the point of view of the victim to

---

<sup>72</sup> Joris-Karl HUYSMANS: *Al revés*. Traducción de Rodrigo Escudero. Introducción de Jaime Rest. Buenos Aires: Ediciones Librerías Fausto, 1977, p. 144.

<sup>73</sup> Thomas DE QUINCEY: “On the Knocking at the Gate in Macbeth”. En: *On murder*. Edited with an introduction and notes by Robert Morrison. New York: Oxford University Press, 2006 (Oxford’s World Classics), p. 5. [Debe atraer la atención sobre el asesino: nuestra simpatía debe estar con *él* (me refiero, naturalmente, a una simpatía comprensiva, a una simpatía por la que penetramos en sus sentimientos y podemos comprenderlos, no a una simpatía de comprobación o aprobación); Thomas DE QUINCEY: “Sobre los golpes en la puerta en *Macbeth*”. En: *Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes y otros ensayos literarios*. Prólogo, traducción y notas de José Rafael Hernández Arias. Madrid: Valdemar, 2008 (El Club de Diógenes), p. 152.]



that of the murderer.”<sup>74</sup> Varios cuentos de Poe, como el ya mencionado “The Black Cat” o bien “The Tell-Tale Heart” (“El corazón delator”, 1843), por ejemplo, presentan justamente este cambio de perspectiva de la víctima al victimario, que le otorga una voz propia al asesino y deja atrás la autoridad narrativa de un observador externo, cuya postura frente al crimen en el mejor de los casos pretende ser objetiva, aunque generalmente resulta más bien un juicio moral reprobatorio.

Otro rasgo que opone al asesinato decadente al de las modalidades anteriores consiste en la forma del texto mismo. Aunque se trata también de obras en prosa, tanto *À rebours* como el ensayo de De Quincey son sumamente estáticos, carecen de una trama, de un desarrollo narrativo pleno, de la estructura secuencial y lineal que resulta tan crucial para las novelas y cuentos criminales o detectivescos. Este hecho se relaciona una vez más con la subjetividad de la experiencia de lo sublime planteada por Kant: “As a subjective experience rather than an objective event, the sublime would seem to lend itself better in literary form to the free-association of digression than to the linear logic of narrative.”<sup>75</sup> Esta forma de narrar estática y subjetiva constituye precisamente el estilo de Huysmans en *À rebours* como también de Bernardo Couto en cuentos como “Blanco y rojo”.

Por último, cabría preguntarnos quiénes o qué son estos individuos que toman la vida de sus prójimos entre las páginas de una novela o de un libro de cuentos. Un punto que une a todos los textos revisados frente a la literatura de folletín constituye la posición social de los

---

<sup>74</sup> J. BLACK: *op. cit.*, 1991, p. 60. [Las descripciones del asesinato [...] alcanzan un mérito artístico, es decir, se vuelven estéticamente interesantes, cuando el foco del lector cambia del punto de vista de la víctima al del asesino. *Trad. mía*]

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 68. [Como una experiencia subjetiva más que un acontecimiento objetivo, parecería que lo sublime, en forma literaria, se prestaría mejor para la libre asociación de la digresión que para la lógica lineal de la narrativa. *Trad. mía*]

personajes. Mientras que los malhechores de Hoffmann, Poe, Conan Doyle o Huysmans pertenecen sin excepción a las clases media o alta, “la novela criminal [popular] presupone, generalmente, una sociología simplificada, polarizada en sus extremos para oponer mejor a las élites y al hampa”,<sup>76</sup> donde la pobreza se suele equiparar con un elevado potencial violento y criminal. Existen, no obstante, también considerables diferencias en cuanto a los móviles de los homicidas. Algunos son unos artistas incomprendidos por la sociedad y celosos de su obra, otros avaros e interesados en el beneficio material propio, y otros enamorados pasionales, que cometen su crimen en nombre del amor, del despecho o de la venganza. Los menos, sin embargo, constituyen los verdaderos artistas, los enfermos de la sensibilidad moderna, ávidos de placeres tanto para los sentidos como para el intelecto, los que cometen crímenes incomprensibles para el resto de la sociedad por ilógicos, sin motivación aparente más allá del puro goce estético, en fin, los estetas del asesinato literario, que de este modo se colocan adrede fuera del orden social establecido.

Como veremos más adelante, estas características del asesinato como obra artística, así como del personaje que lo realiza serán decisivas para la producción cuentística de Bernardo Couto Castillo.

---

<sup>76</sup> Dominique KALIFA: “Los lugares del crimen: topografía e imaginario social en París”, p. 32.

### **CAPÍTULO III: EL ASESINATO EN LOS CUENTOS DE BERNARDO COUTO CASTILLO**

*Luego oprimí un poco, procurando no hacerle daño, tan sólo para sentir en mis dedos la caliente blandura que nunca había sentido. Oprimía y aflojaba, sintiendo inefable placer cuando mis dedos se hundían en la carne. [...]  
Hoy todavía siento placer cuando sueño y creo oprimir, oprimir y aflojar.  
¡Ha sido la única delicia de toda mi vida!*

BERNARDO COUTO CASTILLO  
*¿Asesino?*



### **CAPÍTULO III: EL ASESINATO EN LOS CUENTOS DE BERNARDO COUTO CASTILLO**

Como hemos visto, la sociedad europea del siglo XIX se caracterizó por el predominio de los valores burgueses, que se tradujo en un orden social altamente normativo. Dentro de esta estructura disciplinaria, el criminal se percibía como un elemento fuera de la sociedad, y hacia fines de la centuria, debido a la progresiva medicalización de temas sociales, el delincuente se llegó a concebir como un ser desnaturalizado. Esta idea del enfermo, del ser que se opone y reta deliberadamente al mundo moderno, llamó la atención de los escritores románticos, que recrearon esta imagen del degenerado en sus personajes hipersensibles y hastiados. Asimismo, gracias a las ideas acerca del terror como fuente de lo sublime, en el decadentismo literario se depuró al acto de matar tanto de su condena moral como de móviles lógicos, y surgió el asesinato gratuito, puro y por ello plenamente artístico en el sentido en el que lo había planteado ya Thomas De Quincey.

En el México de fin de siglo, no obstante, el contexto histórico se distingue considerablemente del europeo, por lo que también las concepciones del orden social y del asesinato, así como las formas de representar a los homicidas y sus fechorías en las obras literarias resultaron diferentes. Será el propósito de este capítulo realizar una breve revisión de las mencionadas categorías del orden social y del criminal en el porfiriato, así como su traslado a la producción literaria nacional, con la finalidad de señalar la particularidad del tratamiento que recibió el asesinato en los cuentos de Bernardo Couto Castillo. Asimismo, describiremos algunos puntos de convergencia entre los relatos del mexicano con la narrativa decimonónica europea, al tiempo que también se destacarán algunos aspectos en los que se diferencian.

HEGEMONÍA BURGUESA Y CRIMINALIDAD EN EL PORFIRIATO

Leopoldo Zea señala que la llegada al poder de Porfirio Díaz estaba estrechamente vinculada con la instauración de la época industrial en México, la fe en el progreso, así como con el triunfo de la burguesía y el establecimiento de un nuevo orden.<sup>1</sup> Aunque esta clase social inició su lucha por los ideales liberales, una vez instalada en el poder los derechos del individuo y de la sociedad, defendidos con tanta vehemencia y pasión en un principio, no tardaron en convertirse en ideas abstractas, y aunque se decía que el orden burgués velaba por los intereses de todos los mexicanos, en realidad, se atendía a los beneficios de unos pocos, de los representantes de este nuevo régimen, por encima de las necesidades de la gran masa de los ciudadanos particulares.<sup>2</sup> Esto se reflejaba también en la legislación de la época: “Lejos de privilegiar las garantías individuales, los positivistas se concentraron en la seguridad del conjunto y se inclinaron por un Estado fuerte capaz de asegurar la integridad del cuerpo social.”<sup>3</sup> La figura que mejor representa esta idea del nuevo orden burgués fue Porfirio Díaz, quien al mismo tiempo reunía todo el poder político en sus manos.<sup>4</sup> Aunque la autoridad oficial correspondía al presidente, no hay que subestimar la gran influencia que cobró la burguesía en este tiempo gracias a su enorme capacidad económica. Zea recuerda que en el por-

---

<sup>1</sup> Leopoldo ZEA: *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002 [1943/1944] (Obras de Filosofía), p. 288. Aunque en el México finisecular no hubo una “burguesía” en sentido estricto, es decir, una clase social propietaria de los medios de producción, sigo aquí la terminología de Zea. Éste, as u vez, utiliza el término siguiendo a Justo Sierra, quien, “influido por las formas culturales de Europa, ha llamado a este grupo social *burguesía*.” (p. 46) Lo que comparten los dos grupos, la burguesía europea y la mexicana de fines del siglo XIX, es el hecho de que ambos fueron en un inicio promotores de un cambio social liberal para posteriormente convertirse en la nueva clase dominante que, una vez instaurada en el poder, ya no se preocupaba mucho por defender los derechos del individuo.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 430.

<sup>3</sup> Elisa SPECKMAN GUERRA: *Crimen y castigo. Legislación penal, interpretaciones de la criminalidad y administración de justicia (Ciudad de México, 1872-1910)*. México: COLMEX/ UNAM (Centro de Estudios Históricos/ Instituto de Investigaciones Históricas), 2007 [2002], p. 106.

<sup>4</sup> L. ZEA: *op. cit.*, p. 430.

firiato se “*ha llegado a la era industrial, del capital y el trabajo, en la cual el más fuerte es el que tiene más dinero. Nuestra burguesía reclama aquí descaradamente una política que convenga a sus intereses. El nuevo estado puede ser lo que nuestra burguesía quiera, lo que mejor convenga a sus intereses; para esto posee el mejor de los instrumentos: la riqueza [itálicas del autor]*”; en esta época, la riqueza constituía el más fuerte de los poderes.<sup>5</sup> Mientras que en Europa el nuevo régimen económico de explotación laboral y la instauración de la burguesía en el poder trajo consigo una organización normativa y disciplinaria, en América Latina la escasa estabilidad institucional no permitió que el orden social urbano cambiara de forma tan marcada como en los países europeos,<sup>6</sup> por no hablar de la situación en el campo mexicano.

Aunque oficialmente “el siglo XIX era el siglo de la ciencia, del humanitarismo y de la defensa de los derechos del hombre”,<sup>7</sup> ya mencionamos cómo los antiguos defensores de los valores liberales entraron en contradicción con sus propios ideales una vez obtenido el triunfo sobre la clase dominante anterior. En esta segunda etapa de la burguesía mexicana resultaba necesario afianzar el nuevo poder, para lo cual “era menester una filosofía de orden. Esta filosofía no fue menester crearla, esta filosofía fue el positivismo.”<sup>8</sup> De ahí se derivó, entre otras cosas, el deseo de disciplinar y regenerar la sociedad con la ayuda de la ciencia, como lo pretendieron también los grupos dominantes estadounidenses y europeos de fines del siglo XIX y principios del XX. Pablo Piccato indica que en “México, la tensión entre

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 290.

<sup>6</sup> Pablo PICCATO: “La construcción de una perspectiva científica: miradas porfirianas a la criminalidad”. En: *Historia Mexicana*, 41: 1 (1997), p. 140.

<sup>7</sup> Antonio PADILLA: “Pobres y criminales. Beneficencia y reforma penitenciaria en el siglo XIX en México”. En: *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales: Vagos, pobres y criminales en el siglo XIX*. Nº 27, Nueva época, septiembre-diciembre de 1993, México: Instituto Mora, p. 66.

<sup>8</sup> L. ZEA: *op. cit.*, pp. 46-47.

la doctrina y evidencia empírica dio lugar a un discurso de indudable especificidad histórica, y de importancia central en la construcción de un Estado moderno residente en una urbe de rápido crecimiento.”<sup>9</sup> Otro aspecto que se desprende de la filosofía positivista muy relacionado con la fe en la ciencia constituye el inmenso aprecio por “la racionalidad y la moderación de la conducta, y la represión de las pasiones”,<sup>10</sup> y que se revelaba en los documentos legislativos de la época: “el individuo debía refrenar sus pasiones y controlar sus emociones, pero su violencia se justificaba si se expresaba de forma ‘civilizada’ u honorable, y si actuaba en defensa del honor propio o familiar.”<sup>11</sup>

Uno de los medios más efectivos que sirvió a la burguesía mexicana para defender su posición privilegiada consistió en establecer una oposición binaria entre ciudadanos honrados y criminales, que por ser tales se tenían que reprimir, controlar o bien separar del grueso de la gente respetable. Aunque en Europa se dio un fenómeno parecido, la oposición entre dos fuerzas antagónicas, la civilizada y la criminal, existieron marcadas diferencias con el contexto mexicano. Mientras que en el viejo continente el choque entre los delincuentes y las personas honradas se conceptualizó como el enfrentamiento de dos mundos, cada uno con sus respectivos estratos sociales y escalafones, en México esta distinción se ligó estrechamente con sectores específicos de la sociedad porfiriana. Al “atribuir la criminalidad a determinados grupos sociales, culturales o raciales, pudo también servir a la necesidad de sustentar la «superioridad» de la clase gobernante y, con ello, su derecho a gobernar.”<sup>12</sup> James Alex Garza se expresa en el mismo sentido: “The government’s desire to construct an

---

<sup>9</sup> P. PICCATO: *op. cit.*, pp. 133-134.

<sup>10</sup> E. SPECKMAN GUERRA: *op. cit.*, p. 40.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 114.



underworld and, in the process, erect social barriers between the upper classes and the poor was clearly evident [...].<sup>13</sup> Así, “By linking the imagined underworld with the urban poor, [...] elites successfully labelled the underclass as inherently dangerous, allowing for more effective social engineering and control.”<sup>14</sup> Resulta lógico que “si bien los delincuentes que pertenecían a grupos privilegiados eran menos que los que provenían de los populares, en realidad el abismo era mayor en las estadísticas y en el discurso que en la realidad”,<sup>15</sup> puesto que los delitos cometidos por los miembros de las clases sociales media o alta muchas veces no entraban al registro oficial y, por ende, no aparecían en las cifras.

Robert Buffington muestra que esta intersección de clase y criminalidad fue palmaria, ya que tanto en las políticas administrativas como en las actas de aprehensión se establecía una liga expresa entre las definiciones oficiales del crimen y el modo de vida de las clases bajas.<sup>16</sup> De esta suerte, se manifiesta la doble moral que caracterizó la criminología clásica mexicana, puesto que a pesar de los preceptos ilustrados de igualdad, persistió “la asociación de la categoría social y racial con la criminalidad”,<sup>17</sup> por lo que su fundamento en el racionalismo positivista contrastaba vivamente con un subtexto clasista pésimamente solapado.<sup>18</sup>

---

<sup>13</sup> James Alex GARZA: *The Imagined Underworld. Sex, Crime and Vice in Porfirian Mexico City*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2007, p. 58. [El afán del gobierno por construir un submundo y al mismo tiempo, erigir barreras sociales entre las clases altas y pobres fue claramente evidente [...]. *Trad. mía*]

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 4. [Al vincular el submundo imaginario con los pobres urbanos, [...] las élites lograron etiquetar a las clases inferiores como inherentemente peligrosas, lo cual les permitió una ingeniería social y un control más efectivos. *Trad. mía*]

<sup>15</sup> E. SPECKMAN GUERRA: *op. cit.*, p. 91.

<sup>16</sup> Robert M. BUFFINGTON: *Criminales y ciudadanos en el México moderno*. Traducción de Enrique Mercado. México: Siglo XXI, 2001 (Criminología y Derecho), p. 23.

<sup>17</sup> *Ibidem*, pp. 39-40.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 58.

El vínculo entre la delincuencia y la pertenencia a las clases sociales bajas resultó tan eficaz para las elites porfirianas como perjudicial para los pobres, dado que se combinaba con otro elemento que perpetuaba dicha situación: el determinismo hereditario. Según José María Luis Mora, “Al igual que la mendicidad [...] el crimen era «hereditario» en las envilecidas clases populares.”<sup>19</sup> Así, se abría un círculo vicioso para los miembros de los grupos sociales menesterosos, sobre todo porque las autoridades porfirianas se enfocaban únicamente en sus actos delictivos, y sólo pocos se preguntaban cuáles podrían ser las posibles causas de este comportamiento.<sup>20</sup>

Desde el punto de vista legal, no obstante, se estableció que no se tomaran en cuenta las condiciones psicológicas, sociales, socioeconómicas y culturales del acusado. Asimismo, según el credo liberal se suponía que “todos los hombres gozaban de libre albedrío o estaban en absoluta libertad para escoger su destino y, por tanto, en idéntica posibilidad de elegir el camino del bien o la senda del mal. En conclusión, se consideraba como criminales a los individuos que, de forma voluntaria, libre y consciente atentaban contra la moral y / o el orden social.”<sup>21</sup> Esta defensa de la libertad de decisión del individuo correspondía a la herencia liberal del nuevo orden y se manifestaba sobre todo en las teorías concernientes a la etiología de la criminalidad. Otros autores que investigaban el origen de la delincuencia “aceptaron la incidencia de factores ajenos a la voluntad, pero no la causalidad y menos el determinismo, por lo que construyeron un discurso ecléctico, de esencia positivista o científicista pero que

---

<sup>19</sup> *Apud* Robert M. BUFFINGTON: *op. cit.*, p. 36.

<sup>20</sup> James Alex GARZA señala en este sentido que “The economic basis for poverty was ignored; the government focused on what was wrong with poor Mexicans, not what was wrong with the Mexican Society.” (J. A. GARZA: *op. cit.*, p. 19.) [Se ignoraba la base económica de la pobreza; el gobierno se enfocaba en lo que estaba mal con los mexicanos pobres, no en qué estaba mal con la sociedad mexicana. *Trad. mía*]

<sup>21</sup> E. SPECKMAN GUERRA: *op. cit.*, p. 36.

respetaba el principio del libre albedrío”.<sup>22</sup> En cambio, cuando se trataba de explicar el acto criminal concreto, los positivistas optaron por una propuesta determinista, que consideraba tanto factores hereditarios como ambientales.<sup>23</sup>

Según Garza, la modalidad irracional del crimen estaba nuevamente asociada con las clases bajas, por lo menos desde la óptica de los porfirianos letrados y de la prensa. Sólo los pobres podían cometer actos motivados por la pasión, mientras que la gente decente jamás mataría llevada por un arrebato de celos o de ira, siempre según el imaginario de la época, claro está.<sup>24</sup> Por su parte, Buffington señala que a los autores de crímenes pasionales no se les juzgaba con todo el peso de la ley, ya que se les consideraba amantes o cónyuges pasajeramente despechados, quienes no representaban un verdadero peligro para la sociedad, por lo que las autoridades solían mostrarse indulgentes con ellos.<sup>25</sup>

Otro elemento que diferencia claramente el contexto mexicano decimonónico del europeo constituye la gran preocupación por la creación de un estado nacional independiente y moderno. Este deseo de presentar a la joven república como una entidad centralizada, así como política y espacialmente ordenada, se reflejaba en la forma de organizar los lugares públicos y el gran número de monumentos, edificios y fraccionamientos residenciales que se construyeron durante el Porfiriato. Piccato observa que la imagen de un país altamente modernizado “no sólo intentaba promover inversionistas externos, sino que también expresaba un proyecto de orden, en el que las divisiones espaciales correspondían con las clases socia-

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>23</sup> *Idem*.

<sup>24</sup> J. A. GARZA: *op. cit.*, p. 72.

<sup>25</sup> R. M. BUFFINGTON: *op. cit.*, p. 103.

les, y la modernización se debía extender a las costumbres de las clases subordinadas.”<sup>26</sup> La criminalidad representaba un amenaza para el orden y el progreso del país, y su creciente presencia entre las clases bajas de las urbes justificaba fuertes medidas represivas.<sup>27</sup> Una vez más, el elemento racial entró en juego, a saber, por medio de la criminología positivista de Cesare Lombroso. La teoría del italiano ejerció especial atracción sobre los observadores porfirianos debido a “su propuesta de una jerarquía racial evolucionista basada en el estudio ‘empírico’ de la anatomía de los criminales. Como en Italia, la antropología criminal mexicana estaba llamada a desempeñar un papel muy importante en la ‘creación’ del país por un Estado fuerte.”<sup>28</sup> Sin embargo, como se ha señalado más arriba, el nuevo grupo social dominante, la burguesía, no logró imponer un orden tan disciplinario como su homóloga europea. Por ello, al no poder erradicar o reubicar el desorden y la delincuencia, los integrantes de las clases acomodadas se dedicaron a la observación, la descripción y la explicación de ese contraste entre modernidad e indisciplina, y cuyos resultados expresaron por medio de la prensa diaria y de la literatura. Según Piccato, estas descripciones contribuyeron a la divulgación y a la aceptación de la observación objetiva de la sociedad, con lo que el discurso sobre la criminalidad encontró su punto de partida.<sup>29</sup>

En resumen, en el siglo XIX tanto en Europa como en México se estableció la burguesía como clase dominante, que inicialmente reivindicaba ideales liberales, pero que en un segundo momento, una vez instaurada en el poder, veló más por sus propios intereses que los valores humanitarios por los que había luchado. Mientras que en Europa logró imponer

---

<sup>26</sup> P. PICCATO: *op. cit.*, p.141.

<sup>27</sup> R. M. BUFFINGTON: *op. cit.*, p. 98.

<sup>28</sup> Pablo PICCATO: *op. cit.*, p.154.

<sup>29</sup> *Ibidem.*, pp.142-143.

un orden disciplinario mediante la nueva organización laboral y social, el cual además la protegía de la amenaza que constituía el mundo criminal, la elite porfiriana, a fin de justificar su posición privilegiada, reforzó la idea de la delincuencia como intrínsecamente relacionada con las clases sociales bajas y con personas de determinados rasgos físicos, a saber, la población indígena. Debido a estas circunstancias y junto con el determinismo social positivista, a pesar de una legislación de tintes liberales, el criminal se concebía como un ser degenerado. No obstante, esta idea se alejaba del delincuente desnaturalizado europeo, ya que sólo se utilizaba esta imagen en relación con las clases sociales bajas y no constituía una noción generalizada o aplicable indistintamente a toda la sociedad porfiriana.

#### LOS ASESINATOS LITERARIOS DEL PROYECTO NACIONAL

Leopoldo Zea afirma que durante el Porfiriato “Moral, arte, literatura, todo aparecía encerrado en los mismos estrechos límites de la filosofía positiva. El mismo egoísmo, la misma estrechez de miras, se encontraba en estos campos.”<sup>30</sup> Una postura así de general y tajante resulta difícil de sostener; además, no le hace justicia a la diversidad de obras producidas en esta época. Manuel Prendes advierte por ejemplo que el positivismo, aunque no haya contado con mayor influencia pública en ningún otro país de la América hispana, curiosamente no fue tan decisivo para la formación de una novela naturalista en México.<sup>31</sup> Sin embargo, varios de los literatos del Porfiriato mostraron una predilección por observar, describir y explicar de forma “cientificista” los fenómenos sociales de su tiempo, e incluyeron los resultados

<sup>30</sup> L. ZEA: *op. cit.*, p. 435.

<sup>31</sup> Manuel PRENDES: *La novela naturalista hispanoamericana. Evolución y direcciones de un proceso narrativo*. Madrid: Cátedra, 2003 (Crítica y estudios literarios), pp. 79-80.

obtenidos en sus tareas literarias y periodísticas. Piccato señala que pese a las divergentes inclinaciones ideológicas y estéticas de los autores, es posible detectar un fondo positivista compartido en estos trabajos, una “común necesidad de crear una persona literaria basada en la autoridad de una objetividad, afín a la científica, pero no carente de una avergonzada fascinación.”<sup>32</sup>

Un texto que ejemplifica de forma muy clara de esta doble mirada, entre distante y cercana, constituye, según Piccato, *La Rumba* de Ángel de Campo (publicada por entregas entre 1890 y 1891).<sup>33</sup> Esa inestabilidad de perspectivas se manifiesta en la simpatía con la que se presentan los personajes sobre todo en los diálogos, mientras que para relatar los hechos cruciales del crimen –Remedios Vena *La Rumba* da muerte a su amante Cornichón– se recurre al formato de una crónica policial, incluso se presenta un mapa del lugar de los hechos: la narración se objetiviza, se pierde la voz de los personajes para que la autoridad científica-legal se encargue de la relación de los acontecimientos atroces. Conforme al imaginario del criminal predominante entre los porfirianos acomodados, la malhechora de la novela pertenece a las clases bajas, vive en la miseria, y aunque no se presenta como una típica viciosa, peca, según la óptica de la época, de arribista, ya que anhela una vida más cómoda, aunque ésta la obligue a vivir en concubinato. De hecho, en el juicio de Remedios Vena, Correas, el representante del ministerio público, señala de forma muy clara cuál es el lugar que le pertenece a cada quien en la sociedad: “En buena hora que los ricos empleen su existencia en tan fútiles obras; pero ¿el pueblo?”<sup>34</sup> En lugar de conformarse con una subsistencia en la

---

<sup>32</sup> P. PICCATO: *op. cit.*, p.148.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p.144.

<sup>34</sup> Ángel DE CAMPO: *Ocios y apuntes y La Rumba*. Edición y prólogo de María del Carmen Millán. 18ª ed. México: Porrúa, 2007 (Escritores Mexicanos, 76), p. 328.

pobreza pero honrada, Remedios ha salido de su barrio en busca de algo mejor, con aspiraciones a una posición que no le corresponde: “Pero hoy ¡miradla! comparte con la madre las alegrías del baile, no sale del tocador, no prepara alimento alguno y sólo enjuga el llanto de ridículos amantes; cede al primero que la galantea y para ella el matrimonio es, no un deber, sino un oficio. En buena hora...”<sup>35</sup>

Al final, *La Rumba* es absuelta por el juzgado, pero su crimen, aunque cometido más bien en defensa propia, no queda impune. Cuando regresa a su barrio, su familia la ha abandonado, por lo que decide darle la espalda al mundo y entrar en un convento.

Las nociones de la delincuencia como característica propia a las clases sociales bajas derivadas del determinismo positivista, el afán de objetividad científica, así como la condena moral de la conducta criminal se manifiestan en el naturalismo literario mexicano de fines de siglo: “Naturalistas, o con presencia de elementos naturalistas en sus páginas (más o menos discutidos por la crítica), serán las novelas de toda una serie de autores mexicanos de finales del XIX y principios del XX: Rafael Delgado, Heriberto Frías, Ángel de Campo, Federico Gamboa, Salvador Quevedo y Zubieta, Amado Nervo y Mariano Azuela en sus primeras novelas.”<sup>36</sup> Asimismo, “Las ideas de determinismo ambiental y genético, a propósito de las razas y el mestizaje, están presentes” en obras como *La parcela* de José López Portillo y Rojas.<sup>37</sup>

Este naturalismo literario, explica Prendes, iba de la mano de la noción de una literatura nacional. Ello no correspondía a una necesidad particular del contexto mexicano, sino se debía más bien a una cualidad inherente a la misma concepción del naturalismo. Así, cada

---

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

<sup>36</sup> M. PRENDES: *op. cit.*, p. 81.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 79.

país generaba una producción literaria muy propia, siempre según su diferente realidad, aunque siempre naturalista de todos modos.<sup>38</sup> Prendes observa que el nacionalismo no fue sólo un ideal perseguido por algunos autores mexicanos, como por ejemplo uno de sus representantes más destacados, Ignacio Manuel Altamirano, sino que este ánimo constituyó, en mayor o menor grado, una constante en toda la literatura mexicana posterior, a excepción de los escritores modernistas que se consagraban al cosmopolitismo.<sup>39</sup> Al adoptar los preceptos de la filosofía predominante en su quehacer artístico, junto con una literatura propiamente mexicana, muchos de los escritores manifestaron su aprobación del orden socio-político del Porfiriato: “La intelectualidad positivista vio en Díaz al «tirano honrado» indispensable para devolver a México, a través de los tres principios antedichos [orden, paz, progreso], las libertades republicanas, y se volcó con entusiasmo en su apoyo y en el de la reconstrucción y re-educación nacional.”<sup>40</sup>

La adopción de una estética naturalista junto con el afán patriótico se tradujeron por un lado en el intento de retratar la realidad de forma objetiva y fidedigna, pero al mismo tiempo perseguían un fin moralizador,<sup>41</sup> ya que pretendían defender el proyecto nacional y protegerlo de los malhechores que amenazaban con desestabilizar el nuevo orden. Por ende, aunque se pueden encontrar variables en cuanto a la caracterización del criminal y a la descripción de sus móviles, también se hallan ciertas constantes en las obras de este corte, como la procedencia de capas sociales bajas o el hecho de que todos los personajes que muestren alguna conducta desviada de la norma (social o legal) son castigados, generalmente con la

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>41</sup> E. SPECKMAN GUERRA: *op. cit.*, p. 140.



muerte, ya sea por un tribunal oficial, ya sea por el destino.<sup>42</sup> Así, incluso “Fragatita” de Alberto Leduc, a quien se asocia más bien con los autores del modernismo-decadentismo, está ambientada de forma bastante realista en el medio de la prostitución portuaria de Veracruz y su protagonista, tras asesinar al contraamaestre para vengar a su amante, acaba vencida por el hambre y los gajes propios de su oficio en un establecimiento de ínfima categoría. También José Abreu, el narrador de *Claudio Oronoz* de Rubén M. Campos, se adhiere a la idea de la conjunción entre clase social, degeneración moral y delincuencia. Los capítulos XLIV y XLV de la novela están dedicados casi exclusivamente a la descripción de la conducta desviada de las masas embrutecidas que invadían la Ciudad de México, la gran urbe moderna:

Y la orgía nocturna se desencadenaba de un barrio a otro, de un suburbio a otro suburbio; los ebrios recorrían las calles como jaurías de perros rabiosos, acuchillándose en feroces contiendas, en delirantes peleas que tenían por origen una mirada curiosa interpretada como una ofensa o como una burla; las hembras eran disputadas con celo canino, las miserables furias de una plebe híbrida de razas autóctonas cruzadas con razas negras y amarillas durante la dominación colonial, cínicas y perversas, falseadas por los trovadores populares que han confundido la clase social media que ellos frecuentaron con la plebe que quisieron presentar virtuosa y heroica, pero que no es sino un vil rebaño indómito, abrevadero de vicios, fermento de pasiones abyectas, larvadero de odios apagados ante el hereditario pavor al látigo y al Santo Oficio, mas acechadores para lanzarse a mansalva a abrir el vientre de una puñalada tremenda o clavar por la espalda a un hombre al volver una esquina, como se clava un insecto en un museo. De las bacanales nocturnas surgía ese hervidero de infamias, ese encadenamiento de crímenes que, a ser juzgados sus autores en rigor de la ley y condenados a la pena de muerte, habrían llevado al cadalso interminables procesiones patibularias para dar al espectáculo horrible de verdaderas hecatombes. La policía, impotente para evitar ni prevenir tantos delitos, llegaba a recoger cadáveres como en un campo de batalla, hombres o mujeres que habían caído en la insolencia de la vida, con un desprecio absoluto a la muerte, profundamente descreídos, sin más fanatismo que el de su estulta vanidad...<sup>43</sup>

En este fragmento, se aprecia a la vez la fuerte presencia del factor racial que, en el caso de México, se sumaba a los rasgos prototípicos del criminal. Aunque el narrador no critica de manera tan explícita la conducta licenciosa del protagonista Claudio Oronoz, éste es

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 152.

<sup>43</sup> Rubén M. CAMPOS: *Claudio Oronoz (Novela)*. México: Premiá Editora de Libros / Publicaciones y Bibliotecas CULTURA SEP, 1982 [1906] (La Matraca, 17), p. 127.

castigado doblemente por abandonar una vida de trabajo honrado y entregarse a la vida bohemia: primero con el mal de la tisis, y después con la imposibilidad de un amor puro. Por ello, emprende una especie de suicidio lento al abandonarse nuevamente a los placeres carnales, aunque su cuerpo ya se encuentra demasiado debilitado para poder soportar semejantes excesos. Si bien es cierto que la conducta de personajes de clase alta como Clara Rionda, Ana Belmar y el mismo Claudio Oronoz está muy lejos de observar la moral de la época, nunca llega a ser descrita como criminal, sino como goces voluptuosos pero a la vez refinados. Así, la posición social y la cultura de estos personajes los salvan del estigma de la degeneración, una vez más reservado para las clases bajas.

Para no caer en generalizaciones, no obstante, cabe señalar que algunos autores ya no buscaban explicar la personalidad criminal (de sus personajes) mediante el determinismo hereditario, sino que “responsabilizaron a la sociedad por la conducta de los delincuentes que provenían de los grupos menos favorecidos”.<sup>44</sup> Según Speckman, Federico Gamboa y el mismo Ángel de Campo, por ejemplo, consideraban más decisiva la influencia del medio social: “la miseria, el abandono y la falta de oportunidades, propiciaban que los niños adoptaran hábitos amorales y a la larga cometieran actos criminales.”<sup>45</sup> Sin embargo, con esta postura tampoco abandonaron la teoría determinista propia de la escuela positivista, sólo que trasladaron el foco de atención del factor hereditario hacia cuestiones ambientales.

Aunque todo lo anterior parece indicar un apoyo incondicional al proyecto nacional porfiriano, es decir al orden social burgués, resulta innegable que existieron también posturas críticas dentro de la literatura mexicana de fines del siglo XIX. Estas voces de denuncia se

---

<sup>44</sup> E. SPECKMAN GUERRA: *op. cit.*, p. 140.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 141.

encuentran tanto en los declarados opositores al régimen, como también en obras de los mismos autores adeptos a la filosofía positivista. En la ya mencionada novela de De Campo se evidencia la falta de justicia y la corrupción de las instituciones del nuevo orden: “El jurado es la escuela del crimen, y si en él se aprende la severidad de la justicia, se aprende también la manera de engañarla.”<sup>46</sup> La impartición de justicia ha decaído en una “representación teatral”,<sup>47</sup> en una farsa, el jurado está constituido por unos “individuos insignificantes”,<sup>48</sup> mientras que los demás personajes encargados de defender la ley y el orden son presentados como hombres envilecidos, abominables y sin respeto alguno por la importante tarea que les fue asignada: “El Ministerio Público se mecía en su sillón limpiándose las uñas y tenía entre sus labios un cigarillo [*sic*] que ahumaba su ojo izquierdo, por cuyo motivo lo entrecerraba; el defensor Correas mordía el puño de su bastón y Oronoz, el defensor de Mauricio, pintaba paisajes a la pluma.”<sup>49</sup> En *Los parientes ricos* (1902) de Rafael Delgado se plantea una crítica similar; al verse engañados y deshonrados, Pablo Collantes le explica a su hermana Margarita en lo que ha venido a parar el Derecho: “¡El Derecho! ¿Sabes, Margot, lo que es el Derecho, lo que ha sido siempre? [...] Pues voy a definírtelo: es la ciencia de conciliar los errores políticos, legislativos y económicos de los gobiernos con el mezquino interés de los particulares...”<sup>50</sup>

A pesar de que estas últimas obras señalan la falta de justicia, las malas maneras de la burguesía comercial, los vicios y la corrupción de las clases media y alta porfirianas, están

---

<sup>46</sup> Á. DE CAMPO: *op. cit.*, p. 323.

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

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 310.

<sup>49</sup> *Idem.*

<sup>50</sup> Rafael DELGADO: *Los parientes ricos*. En: *Obras*. T. II. Edición de María Guadalupe García Barragán. México: UNAM, [1986] 1993 (BEU, 106), p. 289.

marcadas por el ideal realista-naturalista, y no sólo desaprubaban el asesinato, sino que parecieran evadirlo, puesto que observamos una notable ausencia del tema en las obras de esta filiación estética. De tal suerte que, en los pocos casos en los que sí se llega a introducir en la literatura, el homicidio se presenta con una fuerte desaprobación moral, por lo que se encuentra muy lejos del asesinato como lo planteaba Thomas De Quincey, a saber, como un acto puro, desinteresado y por ende artístico.

Como bien señala Speckman, la obra de Bernardo Couto debe de tratarse en un renglón aparte, puesto que sus “relatos difieren del resto pues sus personajes actuaban impulsados por pasiones profundas, movidos por la búsqueda de nuevas sensaciones o experiencias, o por instintos que no siempre resultaban justificables.”<sup>51</sup> En esta cita se aprecia nuevamente lo que ya había señalado Peter Becker acerca de la noción que tenían los criminólogos, o los adeptos a la filosofía positivista en general, de los móviles de los delincuentes: puesto que el mundo burgués se regía por las leyes de la razón, la utilidad y el interés materialista, también el “contramundo” criminal debía funcionar según las mismas normas de conducta. Es por esto que los delitos irracionales y gratuitos, no motivados por la persecución de un beneficio personal, resultaban incomprensibles. No obstante, en lo que resta del capítulo, veremos si los modos del asesinato y sus motivos realmente carecen de justificación, como indica Speckman.

---

<sup>51</sup> E. SPECKMAN GUERRA: *op. cit.*, p. 149.

De lo precedente podemos deducir que la mayoría de los autores porfirianos, en su producción prosística, siguió los preceptos de la estética naturalista-realista, la cual estuvo en estrecha relación con la filosofía positivista de la época y que asimismo apoyaba hasta cierto grado al proyecto nacional de la joven república bajo el lema de “orden, paz y progreso”. Ya que atentaba contra estos tres principios, el asesinato, cuando se llegaba a tratar, sólo podía ser representado con una fuerte sanción moral en el grueso de la literatura del Porfiriato.

Una excepción a esta regla se encuentra en los textos de los autores modernistas, entre ellos Bernardo Couto, en particular en lo que respecta al manejo de la voz narrativa. Los relatos naturalistas adoptaron el punto de vista clínico, que describía al enfermo y/o delincuente y sus actos desde la óptica de un observador externo y aparentemente objetivo y que “tendía a acallar la voz del paciente para imponer su lectura ‘razonada’, ‘autorizada’”<sup>52</sup>. En un contexto marcado por la fe en el orden y el progreso, las desviaciones de la norma y los trastornos tenían que ser objetos de sanción. Zavala apunta que en este ambiente

los autores modernistas construyeron sus narraciones desde y en la lógica del cuerpo mórbido, contraviniendo de ese modo el discurso clínico [...]. En el discurso literario es el propio paciente quien se explora y determina el carácter de su enfermedad, excluyendo del texto la voz que representa la conciencia médica, es decir, la palabra hegemónica según la cual se estipula qué es lo sano y lo normal. Con ello, los protagonistas o narradores de tales ficciones invierten la jerarquía estructural del “caso clínico” y dibujan desde el horizonte patógeno tanto sus “humores” como el mundo que los rodea.<sup>53</sup>

Los cuentos “¿Asesino?” y “Blanco y rojo” de Bernardo Couto pueden ser interpretados en este mismo sentido: en ambos casos, son los personajes, los autores del crimen, los

<sup>52</sup> Ana Laura ZAVALA DÍAZ: “Retóricas de la enfermedad en el México porfiriano: el caso modernista”. *DECIRES*. México: UNAM/ CEPE, Nueva Época. Vol. 10, núms. 10-11, 2007, p. 176.

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

asesinos, los que se apropian del discurso y exponen la relación de los hechos, sus motivos y sus percepciones en el momento de matar. Como bien afirma Zavala,

Dentro del marco ideológico común, las figuraciones mórbidas pueden interpretarse como un contradiscurso para disolver las oposiciones de índole moral más que estética con las que se determinaba en el contexto mexicano qué obras y, peor aún, qué autores eran normales, sanos, viriles y nacionalistas, en el sentido de cumplir con las expectativas del discurso cientificista y desarrollista porfiriano; fueron, por decirlo en otros términos, una forma de resistencia creativa contra la hegemonía de la retórica y la mirada positivistas.<sup>54</sup>

Otro aspecto importante que distingue los relatos de Couto de los textos de sus contemporáneos, y que comparte con algunos de los modernistas, se refiere a la ambientación. Como explica Prendes, el naturalismo literario implicaba una postura nacional, por lo que también las tramas de las obras de esta corriente se ubicaban en el contexto cercano y concreto del autor, en este caso, en México. Así, *Claudio Oronoz* de Rubén M. Campos, *La Rumba* de Ángel de Campo, *Santa* de Federico Gamboa y en parte *Los parientes ricos* de Rafael Delgado se desarrollan en la Ciudad de México, o bien en Orizaba ('Pluviosilla'),<sup>55</sup> en el caso de la novela de Delgado. Incluso la trama del ya mencionado cuento "Fragatita" de Alberto Leduc, a pesar de ser autodeclarado decadente, se ubica en el puerto de Veracruz, es decir dentro del territorio nacional, y además a un lugar específico, palpable, con un referente claro en la realidad. En los relatos de Couto, no obstante, no hay una ubicación evidente, sus personajes se encuentran desvinculados de un entorno concreto:

Couto lebt, wie kein anderer mexikanischer Autor, die Bohème und den *ennui*, wodurch seine mexikanische Umgebung in den meisten seiner Erzählungen keinen Einfluss nimmt. Seine Helden sind französische Helden, die zufällig in Mexiko geboren wurden. Sein Ambiente ist ein französisches Ambiente, das die lateinamerikanischen Realitäten bewusst ignoriert. In anderen Worten: Couto versetzt Des Esseintes gewaltsam nach Mexiko und versucht, ihn in einer Umgebung heimatlich zu machen, die seinem Wesen denkbar fremd

---

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 179.

<sup>55</sup> *Vid.* Antonio CASTRO LEAL: 'Prólogo' a Rafael Delgado: *Los parientes ricos*. 9ª ed. México: Porrúa, 1993 (Escritores Mexicanos, 6), p. 3.

ist. Darin liegt die Schwäche und die Stärke dieser Texte gleichzeitig. Ihre Protagonisten sind Des Esseintes in immer neuen und immer extremen Situationen.<sup>56</sup>

En esta cita de Andreas Kurz se revela otro de los puntos clave para entender la singularidad de la obra de Couto: sus personajes. De acuerdo con lo que señala Kurz, varias de las figuras del joven mexicano se asemejarían al gran héroe decadente creado por Joris-Karl Huysmans, Des Esseintes, es decir, se trataría de hombres de una posición social tan acomodada, que para ellos no existe obstáculo alguno para entregarse al ocio y a los placeres del espíritu y de la carne. Justamente, uno de estos deleites constituye el asesinar, como en el caso de Alfonso Castro, protagonista de “Blanco y rojo”. Este homicida literario ya no pertenece a los bajos fondos de la Ciudad de México, a la chusma ignorante, pobre y sin educación moral, al contrario. Pero los asesinos de Couto tampoco se limitan a la clase alta urbana, viciada y corrupta, como la describe y critica Delgado en *Los parientes ricos*; en sus relatos, cualquiera es capaz de cometer un crimen atroz, sea un aristócrata pudiente y extravagante como Alfonso Castro; un “trabajador activo, inteligente en su oficio de ebanista”<sup>57</sup> de clase media como Gutiérrez, quien mata a su querida en “Causa ganada”; un artista en lucha por el reconocimiento de su producción artística como Rafael (“La venganza”) o bien un

---

<sup>56</sup> Andreas KURZ: *Die Entstehung modernistischer Ästhetik und ihre Umsetzung in die Prosa in Mexiko. Die Verarbeitung der französischen Literatur des fin de siècle*. Amsterdam: Rodopi, 2005 (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, 83), p. 234. [Couto, como ningún otro autor mexicano, vive la bohemia y el *ennui*, por lo que su entorno mexicano no influye en la mayoría de sus narraciones. Sus héroes son héroes franceses, que por casualidad nacieron en México. Su ambiente es un ambiente francés, que niega conscientemente las realidades latinoamericanas. En otras palabras, Couto traslada violentamente a Des Esseintes a México e intenta asimilarlo a un entorno que le es sumamente ajeno. En esto radican a la vez la debilidad y la fuerza de estos textos. Sus protagonistas *son* Des Esseintes en situaciones siempre nuevas y siempre extremas. *Trad. mía*]

<sup>57</sup> Bernardo COUTO CASTILLO: “Causa ganada”. En: *Asfódelos*. Impresión a cargo de Eduardo Dublán. México, 1897, p. 118.

mendigo andrajoso y hambriento como Silvestre Abad en “¿Asesino?”.<sup>58</sup> Otra de las figuras asesinas creadas por Couto y que nada tiene en común con los homicidas vulgares y envilecidos constituye la protagonista de “La alegría de la Muerte”: la Muerte misma. De esta manera, Couto rompe con la idea de que sólo los desposeídos, faltos de educación y envilecidos por la miseria podían incurrir en un delito, sobre todo cuando se trataba de asesinar a un prójimo en un arranque de celos, tan arraigada en el imaginario y tan presente en las obras literarias de la época: “Con excepción de Bernardo Couto, los literatos ubicaron los crímenes pasionales en sectores populares o medios”.<sup>59</sup>

Asimismo, cabe revisar los móviles de estos malhechores. Los pobres, se suponía, mataban por necesidad o por motivos viles, como los celos, la venganza o porque simplemente estaban tan denigrados por su entorno, que su conducta delictiva no era más que una consecuencia lógica de su carga hereditaria, de su degeneración junto con sus deplorables condiciones de vida. Los personajes de Couto, por el contrario, son llevados también por otras motivaciones, como la búsqueda de una experiencia placentera y estética. Por ejemplo “Silvestre Abad, asesino”,<sup>60</sup> es un pobre desgraciado que una noche, vencido por el hambre y el cansancio, se propone matar “al primer transeunte [*sic*] para asesinarlo, para robarlo y comer algo”.<sup>61</sup> Sin embargo, la primera persona con la que se encuentra en la calle es una niña, cuya belleza infantil contrasta drásticamente con la “fealdad horripilante”<sup>62</sup> de Abad, y la visión de la criatura, junto con la música que de repente se oye de alguna de las casas le

---

<sup>58</sup> Tras esta brevísima revisión de los asesinos de Couto, cabría relativizar la afirmación de Kurz acerca de la identidad de los protagonistas de los cuentos coutianos con el personaje de Huysmans, Des Esseintes, y reducirla a uno solo de los relatos, “Blanco y rojo”.

<sup>59</sup> E. SPECKMAN GUERRA: *op. cit.*, p. 147.

<sup>60</sup> Bernardo COUTO CASTILLO: “¿Asesino?”. En: *op. cit.*, p. 81.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 82.



hacen olvidarse de “[su] hambre y de [sus] deseos criminales”.<sup>63</sup> Al mismo tiempo cobra conciencia de que su vida carece totalmente de la belleza que representa en este momento la niña: “á mí me faltaba todo, nunca había conocido un placer y mis manos nunca habían tocado un objeto hermoso”.<sup>64</sup> Despertado el anhelo por lo bello, “experimenté entonces deseos de estrecharla, de tocarla y sentir una vez más el contacto con su suavísima piel. [...] pero nunca la tentación ha sido tan fuerte, tan imperiosa, tan irresistible”,<sup>65</sup> por lo que “oprimí un poco, procurando no hacerle daño, tan sólo para sentir en mis dedos la caliente blandura que nunca había sentido. Oprimía y aflojaba, sintiendo inefable placer cuando mis dedos se hundían en la carne. Poco á poco, fuí oprimiendo más fuerte... más fuerte, la carne iba siendo más dura; pero siempre bajo mis dedos había algo blando como terciopelo, que me regocijaba.”<sup>66</sup> Después, cuando la música cesa, oye unos pasos que se acercan y teme ser sorprendido,

Seguí oprimiendo con ansiedad, queriendo, al estrechar por última vez, tener toda la delicia que hubiera podido sentir estrechando muchas... sentí sus músculos, una dureza, y como los pasos estuvieron muy cerca de mí, apreté con todas mis fuerzas deseando sentir la última palpitación, su último estremecimiento, deseando arrancarla á otros que podrían gozar de ella mientras yo nunca, nunca podría ni tan siquiera acariciarla!<sup>67</sup>

Sin remordimiento alguno, el ¿asesino? Silvestre Abad se acuerda todavía de su primer (y único) encuentro con lo bello: “Hoy todavía siento placer cuando sueño y creo oprimir, oprimir y aflojar. Ha sido la única delicia de toda mi vida!”<sup>68</sup> Speckman opina que el

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>64</sup> *Idem.*

<sup>65</sup> *Ibidem*, pp. 86-87.

<sup>66</sup> *Ibid.*, pp. 87-88.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>68</sup> *Ibid.*, pp. 89-90.

lector no puede ponerse del lado de los asesinos de Couto justamente porque no actúan llevados por la necesidad:

Si este hombre [Silvestre Abad] hubiera robado por hambre, el lector habría simpatizado con su acto, incluso lo comprendería si hubiera asesinado al tratar de obtener alimentos. Sin embargo mató a una niña inocente y no lo hizo por solucionar su miseria sino impulsado por la profunda rabia del desposeído, con la conciencia de que sólo el asesinarla le permitiría poseerla, pues lo único que tenía era la capacidad de decidir [*sic*] sobre su vida o su muerte. Pero aún si un receptor especialmente sensible hubiera podido comprender este móvil y la desesperación de Silvestre Abad, cualquier posible sentimiento de conmiseración hubiera terminado al escuchar la confesión del asesino, quien admitió que matar le había proporcionado un enorme gozo [...]<sup>69</sup>

Lo que deja de lado esta lectura es precisamente que el asesinato, para poder considerarse artístico, para que constituya realmente una experiencia estética, debe carecer de móviles tan mezquinos como el hambre, la avaricia o la envidia.

De igual forma, llama la atención que Silvestre Abad no muestra ninguna señal de arrepentimiento ni es castigado por su crimen: el acto de matar se libera de la condena moral y se convierte en un hecho plenamente estético. Ello no significa, no obstante, que los relatos de Couto estén totalmente exentos de posturas morales, sino que éstas no concuerdan con las ideas predominantes de su tiempo, lo que implicaba una axiología diferente. La protagonista de “La alegría de la Muerte”, por ejemplo, no sólo cumple con su deber de llevarse a todos aquellos cuya hora ha llegado; Couto nos presenta a una Muerte muy humanizada y moderna, hastiada y caprichosa, que procura encontrar satisfacción y placer en una serie de “asesinatos”.<sup>70</sup> Consigue un goce supremo del dolor de los moribundos y sobrevivientes, por lo que le disgusta poner fin a la vida de los viejos y enfermos y prefiere torturar y asesinar a una esposa joven y hermosa: “Volvió á oprimir con más fuerza, acercó su boca infecta, para aspirar el aliento de su víctima, paseó sus dedos ásperos por el hermoso cuerpo, le estrujó el

---

<sup>69</sup> E. SPECKMAN GUERRA: *op. cit.*, p. 150.

<sup>70</sup> Bernardo COUTO CASTILLO: “La Alegría de la Muerte”. En: *Asfódelos*. Impresión a cargo de Eduardo Dublán. México, 1897, p. 12.

corazón, y cuando, después de haber jugado con esa vida como juega el gato con el ratón, se hubo cansado, la sacudió y se alejó impasible, sonriendo al coro de lamentos que tras sí dejaba.”<sup>71</sup> El mayor disgusto, no obstante, le provoca la actuación de un payaso en un circo que se burla del sufrimiento humano y de la muerte misma. Herida en su orgullo, la tirana se indigna: “Hola! Exclamó la fúnebre espectadora, hola! Conmigo juegas y el dolor parodias, amiguito mío; yo contendré tus risas y te haré no reír del dolor» y saliendo fué derecho a la casa del *clown*.”<sup>72</sup> Para vengarse del escarnio, la Muerte asesina al hijo del payaso, “*Bebé*, el niño que alegraba el hogar con lo sonoro de sus risas y la constante movilidad de su pequeño cuerpo”.<sup>73</sup> Al ver la hermosura angelical del niño y los cuidados incansables de la madre para arrancarlo de las garras de la muerte, vacila un instante, “sentía debilidad, algo como remordimiento”<sup>74</sup>, “es que por casualidad me volveré compasiva?”,<sup>75</sup> pero poco después es otra vez dueña de sí misma y prosigue: “«[...] No, mi honor no me lo permite,» y comenzó la obra.”<sup>76</sup> Resulta notable que el narrador de “La alegría de la Muerte” tacha a su personaje, al que por antonomasia le corresponde el papel de matar, de “criminal”, justo cuando está a punto de asesinar a *Bebé*, titubea, pero finalmente lleva a término su fechoría debido a su poderoso sentimiento del honor: “El honor de la Muerte, estúpido como el honor de los hombres, había dado muerte à *Bebé*.”<sup>77</sup> Esta desaprobación del personaje por parte del narrador se explica por la bajeza de sus motivos al matar: la Muerte misma no asesina de modo inmotivado y desinteresado, sino que se muestra sumamente humana, altanera y vanidosa, y,

---

<sup>71</sup> *Idem*.

<sup>72</sup> *Ibidem*, pp. 16-17.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>74</sup> *Idem*.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>76</sup> *Idem*.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 19.

herida en su amor propio, actúa llevada por la sed de venganza y de restablecer su soberanía indiscutida sobre la vida.

De igual modo, en “La venganza”, el personaje asesino, Rafael, sufre la condena moral de los demás; tras su acto abominable se vuelve el blanco del desprecio de los otros, incluyendo al narrador que lo describe como un ser corrupto, envidioso, totalmente repugnante y animalizado, ya que se refiere a él como “ese moscón”, que lanza “miradas de reptil”.<sup>78</sup> Al final del cuento, la voz narrativa se dirige directamente al lector cuando pronuncia una especie de maldición sobre el delincuente: “Ahora, vedlo avanzar miserable, encorvado, con el corazón roído por los más crueles remordimientos sin poder alzar jamás la cabeza, sin poder tender la mano a ninguno; si alza los ojos al cielo lo ve idéntico al de la noche de su asesinato; [...] y si alguno de sus antiguos compañeros le percibe, se aparta como si pasase al lado de un animal venenoso.”<sup>79</sup> ¿A qué se debe esta condena tan tajante, este arrepentimiento que incluso hace encanecer y encorvarse a Rafael? Nada más simple: el personaje es tachado de “vil asesino”,<sup>80</sup> primero, porque su crimen es motivado por el odio y la envidia del éxito de Enrique, otro artista; y segundo, porque el “asesinato”<sup>81</sup> consiste en la destrucción de una obra artística, en específico un grupo escultórico creado por Enrique. Una vez más, Couto defiende la superioridad del arte y de la creación estética por encima de todas las cosas y de la vida en su acepción meramente biológica fisiológica. Para aquel que atente contra este precepto no existe ni comprensión ni posibilidad de redención, por más que se arrepiente, sólo recibirá condena y desprecio eternos.

---

<sup>78</sup> Bernardo COUTO CASTILLO: “La venganza”. En: *Cuentos completos*. Editados por Ángel Muñoz Fernández. México: Factoría, 2001 (La Serpiente Emplumada), p. 13.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 15.

LOS ASESINATOS DE BERNARDO COUTO CASTILLO FRENTE A LA ESTÉTICA Y MORAL  
DE LOS MODERNISTAS MEXICANOS

Esta preeminencia del arte sobre el mundo material y tangible se ha señalado ya repetidas veces como uno de los ejes rectores de la poética modernista. José Emilio Pacheco afirma al respecto que “Los no conformistas se rebelan contra esta capitulación del arte frente al mercado y se reúnen bajo la divisa de *l’art pour l’art* que trata de aislarlo ante el desarrollo de la tecnología. Contra la mecanización, homogenización y uniformidad del proceso industrial, contra sus infinitas repeticiones y redundancias, los poetas intenta subrayar la cualidad única de la experiencia.”<sup>82</sup> Aunque, como hemos visto en capítulos anteriores, el asesinato cumple a la perfección con los requisitos de esa experiencia única e irrepetible, parece ser que Bernardo Couto Castillo fue el único entre los modernistas mexicanos que exploró el acto de matar en sus cuentos como fuente de lo sublime y del goce estético.<sup>83</sup> Será el objetivo del presente apartado revisar algunas representaciones del asesinato en la prosa mexicana de filiación modernista-decadentista y destacar los puntos en los que la propuesta estética de Bernardo Couto se aparta de la de sus contemporáneos.

Más arriba, ya mencionamos las diferencias entre el cuento “Fragatita” de Alberto Leduc y la novela *Claudio Oronoz* de Rubén M. Campos y los relatos coutianos, a saber, la fuerte carga moral, la desaprobación del asesinato, la clara ubicación en el contexto mexi-

---

<sup>82</sup> José Emilio PACHECO: “Introducción” a *Antología del modernismo (1884-1921)*. Tomos I y II en un volumen. Introducción, selección y notas de José Emilio Pacheco. México: UNAM/Era, 1999 (BEU N° 90-91), p. XXIV.

<sup>83</sup> Cabe mencionar aquí otras dos narraciones que se acercan a la propuesta del asesinato como creación estética, a saber, *Salamandra* de Efrén Rebolledo y “La obra maestra” de Ciro B. Ceballos. Debido a la tardía fecha de publicación de la novela corta de Rebolledo, la primera edición de *Salamandra* apareció en 1919, no incluí este texto en el presente análisis. En el caso del cuento de Ceballos, el asesinato está al servicio de la creación de una obra de arte, el retrato de Cleopatra muerta, empero no constituye una creación estética o artística en sí.

cano y la presencia del determinismo genético. Asimismo, observamos que las referencias eruditas junto con el lenguaje suntuoso, sonoro y más bien sobrecargado de Campos contrastan con la sencillez de la prosa de Couto.

Por otro lado, la obra coutiana tampoco se puede comparar con autores como Manuel Gutiérrez Nájera o Luis Gonzaga Urbina, puesto que los cuentos de éstos se asemejan más a la crónica. Aunque coinciden en el carácter estático y el escaso desarrollo narrativo, elaboran sus textos de forma muy distinta: parten de la observación del cronista, de los detalles de la vida cotidiana, seleccionan un momento, un objeto o una anécdota curiosa para después relatar las consecuencias de este acontecimiento o impresión momentáneos. Un ejemplo palmario de esta forma de proceder constituye el cepillo de mesa en “Paréntesis”<sup>84</sup> de Nájera, en torno al que se construye todo el argumento del relato.

Respecto a la preferencia por los temas sórdidos, Ignacio Díaz Ruiz señala que fueron sobre todo Alberto Leduc, Carlos Díaz Dufoo, Ciro Bernal Ceballos y el propio Bernardo Couto Castillo los prosistas que mostraron una gran predilección por las “imágenes asociadas con los paraísos artificiales, crímenes, perversiones y personajes con estados alterados de conciencia.”<sup>85</sup> Menciona, asimismo, a José Juan Tablada en su prosa temprana y a Rubén M.

---

<sup>84</sup> Aparentemente, “Paréntesis” constituye el capítulo seis de la novela *Por donde se sube al cielo*, atribuida a Manuel Gutiérrez Nájera. El susodicho cepillo de mesa resulta el “culpable” de la desgracia del narrador, el matrimonio mediocre y la fatídica omnipresencia de los suegros. En la primera invitación en casa de una joven burguesa, el referido utensilio causa la perdición del personaje: “Entonces fue cuando la señorita, a una seña de su madre, tomó una canastilla y el cepillo en forma de *yatagán* para recoger las migajas de pan esparcidas en rededor de cada cubierto. / No son ustedes de mármol, ¿no es verdad? Ni yo tampoco, y cuando esa esbelta morena, de mejillas color de manzana, se inclinó cerca de mí para cepillar el mantel, rozando mi hombro con la redondez de su corpiño, y embriagándome con el fino perfume de sus cabellos empomados, dije (también tuvo la culpa el vino de Borgoña), dije para mis adentros: «La pediré.»” (Manuel GUTIÉRREZ NÁJERA: “Paréntesis”. En: *El cuento mexicano en el modernismo. [Antología]*. Introducción, selección y notas de Ignacio Díaz Ruiz. México: UNAM, 2006 [BEU N° 142], p. 52.)

<sup>85</sup> Ignacio DÍAZ RUIZ: “Ciro B. Ceballos”. En: *El cuento mexicano en el modernismo. (Antología)*, p. 215.

Campos, cuya narrativa, no obstante, se diferencia notablemente de los relatos de Couto por su estilo suntuoso y la postura moral.

Entre estos autores son sobre todo *Ciro Bernal Ceballos* y *Carlos Díaz Dufoo* los que resultan de especial interés para el presente trabajo gracias al lugar preferencial que le conceden al asesinato en su obra. Uno de estos cuentos constituye “Un crimen raro” de Ceballos, texto que por la disposición de los acontecimientos diegéticos guarda un gran parecido con “Blanco y rojo” de Bernardo Couto. Al igual que el texto de Couto, “Un crimen raro” consiste en el relación de los hechos y motivos que condujeron al personaje a asesinar a su amante, sólo que en viva voz en el Palacio de Justicia en el que se lleva a cabo su juicio y no mediante un testimonio escrito como en el caso de Alfonso Castro. En este cuento se cumplen las observaciones que hace *Zavala* acerca del manejo de la autoridad narrativa en la prosa modernista decadente: el testimonio del personaje trastornado o criminal no es mediado por el discurso clínico y “objetivizante” de un narrador heterodiegético, sino que se le concede una voz propia al protagonista homicida para dar cuenta de los móviles y las circunstancias que lo llevaron a cometer su acto atroz. No obstante, se trata de una narración enmarcada, puesto que inicia con un narrador extradiegético que sitúa el comienzo del cuento en el jurado y acaba en la condenación a muerte del personaje.

Asimismo, notamos una diferencia sustancial en cuanto a la etiología del trastorno que aqueja al personaje y que lo lleva a cometer su crimen; mientras que Alfonso Castro rechaza de modo tajante las acusaciones de locura, en el caso de “Un crimen raro”, es el propio protagonista el que explica su acto por su constitución mental frágil y además congénita: “—Yo soy muy nervioso, increíblemente nervioso, también soy muy cobarde, ignominiosa-

mente cobarde, los delirios de persecución desde la más tierna infancia fueron mi tormento.”<sup>86</sup> Afirma que aparte de esta predisposición para el desorden psicológico, fue decisiva también la influencia del medio, en particular de sus estudios de medicina y el trabajo directo con los cadáveres de la morgue, ocupación poco propicia para alguien de su condición. Debido al miedo que le inspiran los cuerpos, decide abandonar su carrera, buscar otra fuente de ingresos, de la índole que fuese, y acaba como ayudante de un fotógrafo de presos y de los muertos del hospital. Este trabajo, no obstante, desquicia aún más a su naturaleza de por sí en suma nerviosa:

La pitanza era exigua é insignificantes las labores, pues mi única ocupación consistía en preparar la cámara del retratista y luego tomar copias de las películas negativas.... copias.... de los muertos.... de los ajusticiados.... de los suicidas.... de los ahogados.... de los traperos contagiados.... musculaturas éticas, amarillentas, pestilencias, labios convertidos en habitáculo de larvas, manos crispadas, pies deformes y hediondos, con uñas torcidas y cubiertas de mugre y pelo..... mal oficio, oficio de galeote ó de verdugo, pero no de una persona honrada!

Mis nerviosidades crecieron gradualmente hasta adquirir tamaños espeluznantes.<sup>87</sup>

Le resulta imposible olvidar las imágenes aterradoras, “De noche no podía conciliar el sueño porque veía revolar en torno de mi lecho cabezas degolladas que reían sarcásticamente exhibiendo los aros formidables de sus dentaduras.....”<sup>88</sup> Para encontrar alivio de estas alucinaciones, “Busqué entonces un consuelo en la morfina.... y lo mismo.... en el

---

<sup>86</sup> Ciro B. CEBALLOS: “Un crimen raro”. En: *Croquis y sepias*. México: Eduardo Dublán, Impresor. Callejón de cincuenta y siete núm. 7, 1898, p. 19. En esta cita resulta evidente la gran influencia del gran cuentista estadounidense, Edgar Allan Poe: “True! –nervous– very, very dreadfully nervous had been and am; but why will you say that I am mad?” (E. A. POE: “The Tell-Tale Heart”. En: *op. cit.*, p. 303.) Asimismo, ambos cuentos constituyen confesiones de asesinos; sin embargo, cabe señalar que el personaje de Poe se defiende resueltamente contra las acusaciones de locura (como queda manifiesto en la cita), mientras que el protagonista de Ceballos asume su estado de alienación mental, hasta explica cómo llegó a alucinar a los muertos. En este aspecto se diferencia también del personaje coutiano, Alfonso Castro: aunque éste menciona también cierta predisposición nerviosa (“Nací inquieto, de una inquietud alarmante, con avidez por ver todo, conocer todo y de todo saciarme.” “Blanco y rojo”. En: *Asfódelos*, p. 98), la carga de la “herencia” y la influencia del “medio” se manifiestan de índole muy distinta en la personalidad de Castro, como veremos en el siguiente capítulo.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 21.



opio.... y lo mismo.... lo mismo de siempre!! / Después de las depresiones interiores que se sucedían al embrutecimiento de la enajenación, me sobrevinían torvos desfallecimientos y convulsiones nerviosas, que daban con mi cuerpo en tierra como si estuviese atacado de epilepsia.”<sup>89</sup>

Finalmente resuelve que la única manera de ahuyentar las visiones horripilantes que lo acechan en la soledad de la noche consiste en buscarse una compañera. Después de poco tiempo, no obstante, descubre que la mujer que escogió, por lo demás extremadamente pálida y huesuda, a la medianoche se enfría de tal grado que parece muerta. Nuevamente se siente amenazado por la muerte, esta vez en forma de su amante, y para ponerle fin a su tormento decide asesinarla:

[...] las doce!.... mi hembra dormía como una marmota.... vencí el miedo sin saber cómo.... me levanté para avivar la luz.... necesitaba claridad de sol en el instante de mi crimen....!

Volví á la cama.... desenvainé!.... la hoja estaba muy fría, y en su espejeante pulimento tremolaban cerúleas flamillas.... afiancé el instrumento por el mango.... y herí.... herí.... herí.... con toda la ceguedad de los cobardes....!

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

¡Cerré los ojos!

¡Y á ciegas continué mi obra.... herí!....

Entonces ocurrió algo espantoso.

Una manos crispadas me estrangulaban: abrí los párpados y vi á la impura, metamorfoseada en un armazón de huesos..... era un esqueleto que peleaba conmigo pugnando por ahorcarme.... era la Muerte....!<sup>90</sup>

Otra diferencia crucial consiste en la caracterización de los malhechores. Alfonso Castro nos da cuenta de sus gustos artísticos, pero deja de lado su apariencia física. En “Un crimen raro”, en cambio, antes de otorgarle la palabra al acusado, el narrador extradiegético se detiene en la descripción exterior del personaje: era

<sup>89</sup> *Idem.*

<sup>90</sup> *Ibidem*, pp. 25-26.

un hombre joven aún, y hermoso, á pesar de la espectral demacración de su semblante.

Su amplia frente, de un tísico blancor y señalada por arrugas prematuras, semejava una placa de mármol, rubricada por las nervaduras de las vetas.

Tenía la cabellera enrespada y totalmente blanca, una verdadera maraña de lino, verdes los ojos, aristocráticas las facciones y la barba, mosaica y muy larga.... desmesuradamente larga.... fabulosamente larga!<sup>91</sup>

A pesar de que se le confiere el derecho a relatar su historia, llama la atención que el protagonista no tiene nombre propio, a diferencia de los personajes coutianos y también de su víctima, Violante. El narrador se refiere a él como “el procesado”, “el reo” o “el asesino”; de este modo, el rasgo distintivo del protagonista de “Un crimen raro” se reduce al delito que cometió, mientras que Alfonso Castro y Silvestre Abad cuentan con una personalidad propia independiente de su crimen. Por último, el personaje de Ceballos reconoce su culpa por el crimen cometido: “que se me castigue severamente, anhelo la expiación.... quisiera morir.... yo amaba á Violante!”<sup>92</sup>

Otro ejemplo del asesinato en la prosa decadente constituye “Por qué la mató” de Carlos Díaz Dufoo. Sin embargo, este cuento se aleja aún más de la premisa de concederle una voz propia al asesino, puesto que todo el relato está mediado por un narrador extradiegético, y además focalizado en la víctima. Fastidiada porque su esposo no la quiere con el frenesí que ella ansía, y a sabiendas de que la mataría si lo engañara, ella, deseosa de experimentar el amor desenfrenado del marido, decide provocarlo: “¡Matarla! ¡Matarla! Y bien, ¡sí! Por experimentar una vez el deleite supremo de sentirse amada de tal suerte, iría resueltamente al peligro, con la loca alegría de la que acude á la primera cita de amor, como la que

---

<sup>91</sup> *Ibidem*, pp. 17-18.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 27.

espera al amante soñado.”<sup>93</sup> Aquí queda manifiesto el móvil del crimen, los celos y la honra o la reafirmación como hombre, por parte del marido, y el deseo de ser amada, del amor correspondido, por parte de la mujer que deliberadamente provoca su propia muerte:

Y esperó, palpitante, ansiosa, poseída de un goce que cantaba en su ser un himno, esperó el momento supremo, cuando, después de haber trazado con temblorosa mano las dos líneas de un anónimo, vió abrirse aquella puerta y el relámpago de un disparo...

Luego, la sensación de que se le iba la vida, y, como una visión ya casi lejana, la pálida cabeza de un hombre que fijaba en ella sus grandes ojos de felino.

Y cogiendo aquella cabeza entre sus manos, con un esfuerzo supremo, la besó febrilmente.

—¡Ah, te adoro!... —murmuró como en un éxtasis.<sup>94</sup>

Aunque en este cuento se explore también el goce del instante único, intransferible e irrepetible, no se trata de la experiencia del asesino, sino de la asesinada. Es decir, una vez más, el foco del relato no recae en el autor del crimen, que de hecho está casi ausente de la narración, para realzar la perversión de la víctima por medio de la constante focalización en ella.

Asimismo, los cuentos de Dufoo se distinguen de los de Couto por la fuerte presencia de la crueldad, de lo abiertamente mórbido y perverso, atroz y abominable como parte fundamental del ser humano. Ejemplos de ello encontramos en “La autopsia”, texto en el que se narra cómo un doctor se excita con la autopsia del cadáver de su esposa, o bien en la siguiente descripción cruenta de “Una duda”, donde además enfatiza lo asqueroso: “En el fondo, en medio de un hacinamiento de objetos informes, hay una cosa que gime y se estremece: es un cuerpo humano convertido en una masa palpitante: aquello no tiene ojos, ni cabellos; los

<sup>93</sup> Carlos DÍAZ DUFOO: “Por qué la mató”. En: *Cuentos nerviosos*. México: J. Balleescá y comp.<sup>a</sup>, sucesor. S. Felipe de Jesús, 572, 1901, p. 14.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 15.

brazos y las piernas han sido arrancados, y el tronco, cubierto de llagas y de úlceras, se sacude convulsivamente.”<sup>95</sup>

Por último, cabe señalar que el lenguaje de Dufoo resulta mucho más refinado y poético que el que prevalece en los cuentos de Couto. En “El centinela”, por ejemplo, encontramos numerosos casos de símiles, sinestesias y de una adjetivación poco común: “La noche, una noche transparente y perfumada, de tibia luz de astros y desmayado aliento de rosas [...]”;<sup>96</sup> o bien: “Las estrellas, como rosas blancas, se deslizaban en el cielo, marchaban, iban flotantes en gasas de luz [...]”.<sup>97</sup>

Esta preocupación por el cuidado formal caracteriza asimismo a la prosa de José Juan Tablada. Aunque este autor quizá comparte un gusto por lo decadente, lo sórdido y los paraísos artificiales, sus producciones, aun en forma de cuento, se asemejan mucho más a la poesía en prosa gracias a su lenguaje rebuscado. “En otro mundo”, por ejemplo, casi carece de una trama y consiste en realidad en una acumulación de imágenes y descripciones. Éstas, no obstante, no sirven de pretexto para retratar el instante, como en los cuentos de Couto, sino para transmitir las impresiones del personaje embriagado, tanto por medio de su percepción visual como desde sus recuerdos:

Un torbellino de imágenes descubrió sus ojos: era su querida que lo llamaba contorsionando su cuerpo de súcubo, encendiendo sus ojos fosforescentes entre las nupciales sombras del tálamo, balbuciendo el nombre del adorado, con sus carnosos labios humedecidos, con su ronca garganta estertorosa. Vio también una vidriera ensangrentada por un crepúsculo otoñal, y sobre ese fondo, como los santos en la vitrinas eclesiásticas, el perfil amarfilado de su madre [...].<sup>98</sup>

---

<sup>95</sup> C. DÍAZ DUFOO: “Una duda”. En: *op. cit.*, p. 57.

<sup>96</sup> C. DÍAZ DUFOO: “El centinela”. En: *op. cit.*, p. 69.

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>98</sup> José Juan TABLADA: “En otro mundo.” En: *El cuento mexicano en el modernismo. (Antología)*. Introducción, selección y notas de Ignacio Díaz Ruiz. México: UNAM, 2006 (BEU N° 142), p. 203.

Otro punto que separa la poética de Couto de la de los demás decadentes consiste en la obsesión por lo fisiológico y hereditario que mostraron éstos en sus textos. Aunque ya no ligada únicamente a las clases sociales bajas como en el caso del naturalismo, se aprecia una fuerte predisposición para la condición nerviosa de los personajes. Claudio Oronoz muere horrorizado por la idea de que su hijo sufrirá de los mismos males que él, el protagonista de “Amores viejos” de Alberto Leduc renuncia a su gran amor, escandalizado al enterarse de que padece de epilepsia, enfermedad causada por el alcoholismo de la madre y que él perpetuaría al procrear con su amada. En “Cavilaciones” de Dufoo, finalmente, la importancia del factor hereditario se resalta de forma explícita, cuando el narrador sostiene que el tedio del fin de siglo ha llegado a ser tan poderoso que arrastra hasta a los niños al suicidio, debido a que “Les comunicamos por inexorable ley hereditaria el acerbo sufrimiento de una sensibilidad enfermiza. [...] Una inmensa fatiga ha aguzado nuestro sistema nervioso, lo ha apurado, y las impresiones, quintaesenciadas, repercuten en nuestro organismo con extraordinaria viveza. [...] El virus ponzoñoso corre en la sangre fresca, bajo la suave epidermis, salta y bulle en oleadas negras.”<sup>99</sup>

En conclusión, los asesinatos en los cuentos de Bernardo Couto se distinguen de las propuestas literarias de sus contemporáneos en cuanto a que se supera el discurso científicista clínico y se le concede una voz propia a los autores de los homicidios. Asimismo, Couto se muestra universalista al crear ficciones sin anclaje en un contexto (nacional) concreto, con lo que se separa de parte del canon literario de su tiempo, que pretendía apoyar y reforzar el proyecto nacional desde la literatura. De igual forma, rompe con la arraigada relación entre

<sup>99</sup> C. DÍAZ DUFOO: “Cavilaciones”. En: *op. cit.*, pp. 77-78.

posición social y delincuencia, puesto que sus personajes (criminales) pertenecen a todos los estratos. Por último, plantea una nueva motivación para el asesinato en la literatura, a saber la búsqueda de una experiencia estética. Por todo ello, el asesinato tal como lo propone Bernardo Couto en sus textos establece vínculos con las formas en las que se representa el asesinato en la literatura europea revisadas en el capítulo anterior. Analizar qué tan estrechos resultan estos lazos será el objeto de la última parte del presente capítulo.

LOS ASESINATOS DE BERNARDO COUTO CASTILLO FRENTE A LA ESTÉTICA ROMÁNTICA Y  
DECADENTISTA DE LA NARRATIVA EUROPEA DECIMONÓNICA

A lo largo de este trabajo, mucho se ha insistido en la semejanza que guardan los relatos de Bernardo Couto con la gran obra del decadentismo francés, *À rebours* de Joris-Karl Huysmans. Como se advirtió, Kurz ha llegado a afirmar incluso que los personajes coutianos *son* Des Esseintes, *son* héroes franceses nacidos al azar en México, y que en ello radicaba tanto la fuerza como la debilidad de sus textos.<sup>100</sup> No obstante, tras haber deslindado la propuesta estética de Couto de la producción literaria de corriente realista-naturalista, cabe preguntarnos ahora qué tan cierta resulta esta aseveración, por lo que procederemos a una comparación más detallada entre la obra del mexicano y la narrativa europea decimonónica. Por obvias razones, se hará constante referencia al personaje de Huysmans, Des Esseintes.

Recapitulando, en el apartado anterior, observamos que los personajes de Couto, al cometer un asesinato, se ubican deliberadamente fuera del orden social, por lo que sus actos se convierten en un desafío a los valores morales de sociedad burguesa positivista, y a la vez

---

<sup>100</sup> *Vid.* nota 56 en este capítulo.

constituyen una oposición a la estética realista-naturalista que apoya a este orden materialista en el ámbito artístico. Como revisamos para el caso de los románticos europeos, al rechazar las pretensiones realistas del arte, éste se libera de las limitaciones del entorno físico y de las relaciones morales que reinan en él, por lo que actos que en el mundo real ciertamente serían poco deseables y mucho menos loables, como el asesinato, pueden ser abordados desde otro punto de vista, ya no moral sino estético. Una vez eximidos de la estrechez de lo real, los literatos dan rienda suelta a su imaginación y pueden concebir fuentes del goce estético sumamente refinados en un plano figurado, aunque inaceptables si se pretendiera trasponerlos al mundo real. Este abandono del arte mimético y la proclama de la superioridad del arte sobre la naturaleza constituye un primer lazo que une a los románticos (y decadentes) europeos tanto con la obra de Bernardo Couto como con la estética modernista-decadentista del México finisecular.

De igual forma, como los románticos europeos, Couto no aspira a retratar la belleza clásica, universal e indestructible, sino que explora lo efímero y transitorio como fuente de belleza y goce estético. Lo placentero de la experiencia de Silvestre Abad no reside ni en la hermosura inmortal de la niña ni en la contemplación de las grandes obras artísticas; se da por la momentánea conjunción de diversos elementos: el hambre, la soledad, la música, la suavidad de la piel de la niña... Esta combinación es tan efímera como azarosa, por lo que resulta además irrepitible. De este modo, Couto retoma la idea de Kant y Burke de la experiencia estética como un hecho sumamente personal y, como lo indica el mismo término, vivencial. El goce de lo sublime, la sensación más poderosa de la que es capaz el ser humano

según estos filósofos, reside en la experiencia de un individuo, por lo que resulta absolutamente intransferible.

Este carácter subjetivo se refleja asimismo en la configuración narrativa tanto de *À rebours* de Huysmans como en los cuentos de Bernardo Couto: en ambos casos prevalecen las descripciones de las sensaciones e impresiones de los personajes sobre lo narrativo en sentido estricto, lo cual hace que ambas obras se perciban en alto grado subjetivas y, además, estáticas. Esta falta de acción en la trama constituye otro punto de convergencia entre los cuentos de Couto y la obra cumbre del decadentismo europeo, *À rebours*. En las dos obras, las narraciones se caracterizan por un mínimo de actividad y movimiento. De hecho, “¿Asesino?” consiste exclusivamente en el relato puntual del asesinato, del enorme goce que experimentó Silvestre Abad en este instante único; el antes del incidente se reduce a breves comentarios que explican el estado de ánimo del protagonista en el momento de su delito, empero no dan cuenta de su origen ni mucho menos de su historia de vida. El después del asesinato se describe de manera aún más escueta, debido a que el crimen de Abad queda impune y lo único que resta y que repite es “Hoy todavía siento placer cuando sueño y creo oprimir, oprimir y aflojar. Ha sido la única delicia de mi vida!”<sup>101</sup> Como se puede apreciar, al igual que “Blanco y rojo”, este cuento carece totalmente del desarrollo de una historia, ya que presenta un hecho aislado, la experiencia estética, que explora y explica en su unicidad.

Lo estático junto con el hecho de que Couto se limita a relatar un solo incidente lo aleja de modos narrativos practicados en algunas obras europeas revisadas más arriba, en particular de la detectivesca (en *À rebours*, a pesar de ser una novela sumamente estática también, se exponen varios episodios de la vida de Des Esseintes, aunque sea en forma de

---

<sup>101</sup> B. COUTO CASTILLO: “Asesino?”. En: *op. cit.*, pp. 89-90.



recuerdos del personaje). Puesto que toda novela criminal vive de la reconstrucción de los hechos, o mejor dicho, de una sucesión de hechos, en primer lugar, resulta fundamental la presencia de varios acontecimientos que posteriormente se organizan en un todo coherente, y en segundo, es indispensable que estos hechos estén vinculados por relaciones de causa y efecto y que se sucedan en el desarrollo de la trama (aunque no necesariamente en el discurso narrado, claro está). Mientras comparte el gusto por el asesinato con la novela criminal, Couto se distingue de ella en cuanto a la temporalidad narrativa, puesto que prefiere el relato estático frente a la narración lineal tan esencial para el género detectivesco.

A pesar de que la obra de Huysmans y los cuentos coutianos forman un frente de inactividad ante la sucesión de acontecimientos de la novela policíaca, también hallamos rasgos que los diferencian dentro de su misma inmovilidad. Des Esseintes se encuentra en la eterna búsqueda del placer, de lo novedoso, pero nunca lo alcanza, por lo que permanece en un estado de insatisfacción eterna. De igual modo, no avanza en su búsqueda, sino que vuelve sobre las mismas obras, contempla una y otra vez sus grabados y demás tesoros artísticos, es decir, *repite*, pero no *crea*. Por tanto, podríamos llamar a esta inacción una forma de narración estática circular y pasiva. En el caso de “Blanco y rojo” estamos más bien ante un relato estático, pero puntual, casi en el sentido de una imagen instantánea, puesto que el foco recae en la creación de una experiencia original, efímera e irrepetible, que por lo demás resulta tan satisfactoria, que Alfonso Castro ya no siente la necesidad de seguir con vida después de este goce estético insuperable.<sup>102</sup>

---

<sup>102</sup> Aquí encontramos, una vez más, una paralela con la obra de Charles Baudelaire; “Le Mauvais Vidrier” (“El mal vidriero”), concluye con la siguiente pregunta retórica: “Pero qué importa la eternidad de la condenación a quien ha encontrado en un segundo un goce infinito.” [Charles BAUDELAIRE: “El mal vidriero”. En:

Este énfasis en el instante se refleja asimismo en la extensión de la obra de Couto: tal como sus personajes prefieren lo efímero, también los narradores se inclinan hacia la brevedad. Así, el goce estético reducido a un momento único de un Alfonso Castro o un Silvestre Abad se traduce en la experiencia estética igualmente fugaz del lector. Además, la narración coutiana no necesita de amplias explicaciones para desembrollar enredados encadenamientos de acontecimientos como en la detectivesca, ni vastas reflexiones acerca del arte y la naturaleza humana. Los personajes de *Crimen y castigo*, por ejemplo, mantienen extensas conversaciones filosóficas sobre el crimen y la psicología humana. Sobre todo Raskólnikov y el juez de instrucción Porfiri Petróvich discuten sus diferentes posturas acerca del bien y del mal, la culpa y la responsabilidad del individuo para con sus semejantes. Mediante focalizaciones internas múltiples, se revelan los pensamientos de diversos personajes acerca de temas profundamente morales. Los asesinos de Couto, en cambio, no dudan de sus actos, no los cuestionan desde el punto de vista ético; simplemente confiesan haber matado, y puesto que su móvil consistía en la experiencia estética, se sitúan fuera del ámbito moral. Mientras que un Raskólnikov necesita de toda una teoría filosófico sociológica para explicar y justificar su conducta, cuyas repercusiones por lo demás lo llevan al borde de la locura, Castro y Abad sencillamente afirman su autoría de los hechos de forma puntual, sin rodeos ni vacilación o remordimientos.

En *À rebours*, por ejemplo, las reflexiones no versan sobre la idea del crimen, sino que giran en torno a una de las grandes preocupaciones de los decadentes, el arte. Así, Huysmans le dedica un capítulo entero a cada uno de los géneros artísticos, con lo que la

---

André Breton: *Antología del humor negro*. Traducción de Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 2007, p. 116.]

obra se convierte precisamente en una biblia del arte decadente, más que constituir una novela en sentido estricto. Couto, a su vez, no elabora un discurso teórico sobre el arte, sino que parece proponer una expresión precisa y concreta de ella: la experiencia estética del instante único, llevado a su expresión máxima en el asesinato.

De igual modo, cuando el gran decadente francés pasa revista a un sinfín de obras de diversas épocas y géneros y se explaya en el vasto conocimiento que posee acerca de ellas, no podemos dejar de percibir cierta presunción. Como veremos más a detalle en el siguiente capítulo, también Alfonso Castro hace mención explícita de su educación artística; sin embargo, no presenta su erudición con el fin de vanagloriarse con ella. En su caso, las alusiones a los autores antes revisados parecen más bien un guiño irónico:<sup>103</sup> no se queda en la mera exposición de su cultura, sino que retoma las imágenes ingeniadas por los otros, y en lugar de asumirlas en su sentido figurado, las toma de forma literal. Incluso da un paso más y las desprende de su entorno retórico e imaginario para llevarlas a la práctica, se verá para el caso de las referencias al poema de Gautier y la novela de D'Annunzio, por ejemplo.

La concisión en cuanto a la extensión de los relatos junto con la sencillez en el lenguaje se encuentra asimismo en la creación de los espacios en la obra de Couto. A pesar de ser cuentos estáticos, de los que supondríamos un gran énfasis en la configuración del ambiente físico, las descripciones de los lugares resultan sumamente escuetas en comparación con textos como *À rebours*, para retomar una vez más la así llamada obra cumbre del decadentismo literario europeo. En esta novela, el narrador reserva un capítulo entero para describir minuciosamente la decoración de la casa de Fontenay con toda su pompa:

---

<sup>103</sup> Me refiero a la ironía que emana del contraste entre las expectativas del lector basadas en los intertextos, que siempre se limitan al plano de las alusiones y de la imaginación, y la forma literal y sumamente tangible en la que Alfonso Castro recrea esas imágenes.

Las ventanas, con vidrieras de vidrio azulado con estrías o punteles de botella dorados, que impedían la vista y sólo dejaban pasar una luz muy tenue, estaban adornadas con cortinas recortadas de viejas estolas eclesiásticas, cuyos hilos de oro descoloridos resultaban casi invisibles contra el tejido rojo apagado.

Como toque final, en el centro de la repisa de la chimenea, la cual estaba asimismo revestida con suntuosa seda de una dalmática florentina y flanqueada por dos custodias bizantinas de cobre dorado que procedían de la Abbaye-au-Bois de Bièvre, se exhibía un magnífico trípico [*sic*] cuyos paneles separados habían sido trabajados de modo tal que asemejaban una labor de encaje. [...] <sup>104</sup>

A este lujo de detalle se opone un estilo menos cargado, tanto en cuanto al lenguaje como a los objetos descritos en los cuentos de Couto. En “Blanco y rojo”, por ejemplo, también encontramos una descripción del espacio físico en el que se reúnen los amantes, pero sin tanta utilería ni la misma minuciosidad que el autor francés. De hecho, la descripción de la casa de la amiga de Alfonso Castro, su decoración y los gustos de su habitante, resume en un párrafo lo que el narrador de Huysmans va pormenorizando a lo largo de toda la novela:

Su casa estaba toda en armonía con ella; ningún ruido, el rumor más leve era prontamente extinguido, las alfombras espesas ahogaban el rumor de los pasos, las puertas no crujían jamás. La rodeaban objetos raros, libros preciosamente encuadernados, cuadros con imágenes rusas en las que las vestiduras eran de metal, pinturas arcaicas ó bien del más acabado modernismo; magistrales copias de Böcklin Burnejones y algunas de Dante Rosseti; por todos lados vasos de esmalte ó bien con Bacantes esculpidas contorsionando en las redondeces del mármol, y sobresaliendo, rompiendo estrepitosamente la armonía, gestos macábricos, dragones en fuego, expresiones -de pesadilla, trágicos ademanes de marfiles ó mascarones japoneses.

Junto al piano cubierto de rico tapiz bordado con oro, bajo un busto en tierra cocida del monarca de Bayreut, del dios del Teatro Ideal, todas sus obras: el fugitivo *Lohengrin*, el errante *Tanhäuser* [*sic*], las *Walkirias* libertadoras, los irónicos *Maestros cantores*, la idílica epopeya de *Tristan é Iseult*, las tinieblas del *Crepúsculo de lo Dioses* y el esplendor del *Oro del Rhin*. <sup>105</sup>

Otro aspecto de divergencia entre los cuentos de Bernardo Couto y la narrativa europea emana de la caracterización de los personajes. De acuerdo con la brevedad de los textos, en los relatos del mexicano se dedica muy poco espacio a la presentación de sus figuras;

---

<sup>104</sup> Joris-Karl HUYSMANS: *Al revés*. Traducción de Rodrigo Escudero. Introducción de Jaime Rest. Buenos Aires: Ediciones Librerías Fausto, 1977, p. 73.

<sup>105</sup> B. COUTO CASTILLO: “Blanco y rojo”. En: *op. cit.*, pp. 105-107.

de hecho, éstas se conocen casi únicamente por medio de sus actos descritos en el espacio reducido del cuento, sin que se descubriera un antes o después (procedencia, historia de vida, apariencia física, ...). En cambio, la introducción de Des Esseintes ocupa todo el prólogo a *À rebours*, donde se ahonda en su aspecto físico, su linaje, su infancia y vida anterior a los hechos a narrar. Asimismo, en *Il trionfo della morte* (*El triunfo de la muerte*, 1894) D'Annunzio le destina una parte entera de la novela al pasado, a los recuerdos de los personajes de los acontecimientos antes del inicio de la historia nuclear.

De igual modo, los personajes europeos (y poeianos) actúan llevados por móviles muy distintos a los de un Alfonso Castro o Silvestre Abad. El “asesino” de “The Black Cat” de Poe confiesa matar debido al “espíritu de perversidad”, el protagonista-narrador de “The Tell-Tale-Heart” se desquicia por la extraña mirada del ojo de un enfermo, pero sus actos no son motivados por la búsqueda de una experiencia estética genuina. Tampoco Raskólnikov aborda su crimen desde un punto de vista artístico, todo lo contrario, incluso critica a los que le reprochan haber procedido de modo tan poco estético: “—¡Ah! Se trata de la forma, de que la forma no es suficientemente estética. Lo que no acierto a comprender es por qué se considera una forma más digna el machacar a la gente a bombazos durante un asedio en regla. El temor a faltar a la estética es el primer indicio de impotencia...”<sup>106</sup>

Por otra parte, cabe recordar el elemento de la locura, faceta compartida por la gran mayoría de los héroes decadentes, aunque se manifieste en mayor o menor grado. Los personajes de Couto sólo resultan pervertidos o trastornados desde la óptica de los “burgueses”, mientras que ellos mismos se describen como cuerdos, quizá de una sensibilidad más aguda

---

<sup>106</sup> Fiódor DOSTOIEVSKI: *Crímen y castigo*. Edición y traducción de Isabel Vicente. Madrid: Cátedra, 2009 [1996] (Mil Letras), p. 667.

que el común de sus prójimos. Alfonso Castro se defiende expresamente contra las acusaciones de locura y enajenación mental, y habría que darle toda la razón, si consideramos la forma de relatar su experiencia en suma coherente. También Raskólnikov se considera lúcido, sólo que más brillante que los demás, pero, a diferencia de los personajes de Couto, finalmente es declarado enfermo mental por las autoridades diegéticas: “De todo ello concluyeron al momento que el crimen sólo pudo ser cometido en un acceso momentáneo de locura debido a una obsesión patológica por el asesinato y el robo sin intenciones posteriores ni afán de lucro. Todo ello encajaba en la nueva teoría, muy en boga, de la enajenación transitoria que tan menudo se trata de aplicar hoy día a ciertos delincuentes. [...]”<sup>107</sup> No obstante, este juicio sobre la enajenación mental de Raskólnikov no se limita al ámbito de entidades intradiegéticas, el mismo narrador lo comparte, puesto que concluye el relato afirmando que la prostituta Sonia y el asesino Raskólnikov son resucitados por el amor,<sup>108</sup> y que finalmente arranca “la gradual renovación del hombre, la historia de su regeneración gradual, de su gradual transición de un mundo a otro”.<sup>109</sup> De este modo queda manifiesto el equívoco en cuanto a su superioridad moral, así como el estado de degeneración en el que se encontraba Raskólnikov.

Con esto, hemos llegado al aspecto quizá más importante en lo que respecta a las diferencias entre el asesinato en los cuentos de Bernardo Couto y las obras europeas que tocan el tema: las focalizaciones y el manejo de la voz narrativa. Recordemos nuevamente lo que planteaba Thomas De Quincey, a saber, sostenía que para que el asesinato pudiera considerarse una verdadera obra de arte, era preciso que el foco de la narración recayera en el ase-

---

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 684.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 699.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 701.

sino, no en la víctima, y que el narrador, aunque no era forzoso que aprobara el crimen, sí tenía que comprender los móviles que habían conducido a él. Este interés o simpatía como le llamaba De Quincey, lo encontramos en algunas de las obras revisadas. En *Crimen y castigo*, por ejemplo, aparece en forma de la focalización interna del protagonista,<sup>110</sup> pero, aunque el narrador nos acerca mucho a los pensamientos y sentimientos de Raskólnikov, nunca abandona la mediación del discurso del personaje. En ningún momento la narración se vuelve autodiegética, es decir, al protagonista asesino no se le concede una voz propia para dar cuenta de sus actos y los móviles que lo condujeron a cometer su crimen. Couto, en cambio, no sólo focaliza a sus personajes homicidas en el sentido en el que lo exigía De Quincey, sino que les otorga la autoridad narrativa. Casi todos sus malhechores narran sus historias mediante un diario o de forma oral; la única excepción constituye Rafael en “La venganza”, pero ello se explica por el hecho de que el “asesinato” de Rafael, la destrucción de una obra de arte, se considera realmente como un delito, y no corresponde a la búsqueda de la experiencia estética, por lo que el narrador lo condena y le deniega el derecho a hablar por sí mismo. De igual modo, observamos que estos narradores autodiegéticos no están solos; tanto “Blanco y rojo” como “¿Asesino?” inician con una, aunque brevísima, narración de marco. Hay una voz que no juzga a estos artistas de gustos extravagantes, incluso les otorga la palabra activamente, sin retomarla después para comentar, descalificar o condenar su relato. Gracias a la presencia de los signos de interrogación en el título de “¿Asesino?” podemos incluso pensar que el narrador extradiegético toma el lado del personaje, ya que lo introduce poniendo en duda su calidad de “asesino”.

---

<sup>110</sup> Por supuesto, en el caso de *Crimen y castigo* se trata de una focalización interna múltiple, puesto que nos enteramos también de los pensamientos y sentimientos de otros personajes. No obstante, siendo el protagonista de la novela, la mayor parte del relato está focalizado en Raskólnikov.

En resumen, aunque los cuentos de Bernardo Couto comparten muchos rasgos con la literatura de la Europa decimonónica, encontramos también una serie de características que los distingue de ésta, a saber, una predilección por una temporalidad estática que realza lo instantáneo y un lenguaje más bien sencillo y conciso. Asimismo, notamos diferencias en la ambientación de los relatos y la creación de los espacios, en la caracterización de los personajes así como una fuerte divergencia en cuanto al manejo de la voz narrativa.

Finalmente, quisiera dirigir nuestra atención al cuento quizá mejor logrado de Bernardo Couto: “Blanco y rojo”.



#### CAPÍTULO IV: EL ASESINATO COMO CREACIÓN ESTÉTICA EN “BLANCO Y ROJO”

*Oh ! qui pourra mettre un ton rose  
Dans cette implacable blancheur !*

[¡Oh! ¡quién podrá infundir un tono rosa  
en esta blancura implacable! *Trad. mia*]

THÉOPHILE GAUTIER  
'Symphonie en blanc majeur'



#### CAPÍTULO IV: EL ASESINATO COMO CREACIÓN ESTÉTICA EN “BLANCO Y ROJO”

En el capítulo anterior se destacó la singularidad del tratamiento del asesinato en la obra de Bernardo Couto Castillo frente a la prosa realista-naturalista de la época. Se recalcó que la particularidad con la que el joven mexicano abordó el homicidio en sus cuentos residía, por un lado, en la disolución del vínculo entre criminalidad y posición social y, por el otro, en la falta de una condena moral por parte del narrador así como un cambio en la voz narrativa que concedía la autoridad sobre el relato del crimen a los mismos malhechores. Otro aspecto que encontramos fue un motivo para el asesinato hasta el momento inédito entre los escritores mexicanos decimonónicos: la búsqueda de una experiencia estética, como es el caso de Silvestre Abad en “¿Asesino?”.

En “Blanco y rojo”, no obstante, Couto da todavía un paso más allá: en este cuento, el personaje ya no es ni el espectador pasivo como lo sería un Des Esseintes ni goza de un asesinato casual como Abad; Alfonso Castro ingenia una nueva forma de la experiencia estética, concibe una creación estética única: la integración del asesinato con las diferentes disciplinas del arte en una especie de obra de arte total. Desde mi punto de vista, esta propuesta excepcional en la que el personaje asume un papel activo en la búsqueda de la satisfacción estética merece ser analizada con más detenimiento.

Si recordamos que *Asfódelos* de Couto constituye, según la crítica, “acaso el manifiesto más importante de los escritores de fin del siglo XIX que hacían del decadentismo su bandera”,<sup>1</sup> resulta obvia la necesidad de revisar brevemente la estética de los decadentistas, si pretendemos entender la función del asesinato en la obra de un escritor tan representativo

---

<sup>1</sup> Vicente QUIRARTE *apud* Ignacio DÍAZ RUIZ: “Bernardo Couto Castillo”. En: *El cuento mexicano en el modernismo*, p. 272.

del decadentismo mexicano. Además, se considera que “Blanco y Rojo” “ejemplifica la vertiente decadentista de Couto Castillo mejor que cualquier otro texto”<sup>2</sup>. Por tanto, el análisis del cuento se guiará por algunos aspectos de la poética modernista-decadentista, a saber el rechazo de la función mimética del arte y la reivindicación de un arte autónomo y universal, la conjunción de diversas ramas artísticas, la necesidad de limitar la experiencia estética a lo momentáneo, así como la sustitución de una genealogía biológica de los personajes por un linaje más bien literario.

#### EL ABANDONO DEL ARTE MIMÉTICO

Una de la maneras de hacer frente a la sociedad materialista y positivista consistía en rechazar la idea clásica del arte como imitación de la naturaleza y de la realidad, como lo defendían los escritores realistas y naturalistas del México finisecular. Así, Federico Gamboa sostenía que “el novelista se limita a copiar, y si Dios lo tiene de la mano, a copiar con arte”.<sup>3</sup> Los modernistas y con ellos Bernardo Couto, no obstante, se opusieron resueltamente a esta subordinación del arte a la realidad. Manuel Gutiérrez Nájera, por ejemplo, “propugnó por la libertad absoluta del arte en oposición a la servil imitación; de igual modo, propuso el respeto incondicional al libre vuelo de la imaginación, al idealismo y al sentimiento como elementos esenciales para poder dar vida a la poesía, para evitar que ésta se esclavizara a la ma-

---

<sup>2</sup> A. W. PHILLIPS: “Bernardo Couto Castillo y la revista moderna”. *Texto Crítico*, VIII, (24-25), enero-diciembre de 1982, p. 85.

<sup>3</sup> Federico GAMBOA: *Impresiones y recuerdos*. Nota preliminar de José Emilio Pacheco. México: CONACULTA, 1994 (Memorias Mexicanas), p 152.

teria, al cauce estrecho de la realidad”:<sup>4</sup> “se ha creído por algunos, que el objeto del arte es la imitación de la naturaleza y esta creencia es, según nuestro entender, evidentemente errónea”.<sup>5</sup> Gutiérrez Nájera se expresaba contra el arte esclavizado por el materialismo y por un arte sublime, que deificaba y purificaba al hombre. Oscar Wilde argumentaba en el mismo sentido, puesto que sostenía que la naturaleza era tan imperfecta que no podía fungir de modelo al arte, lo cual resultaba ventajoso para el artista, ya que lo incitaba a perfeccionarla por medio de la creación artística: “It is fortunate for us, however, that Nature is so imperfect, as otherwise we should have no art at all. Art is our spirited protest, our gallant attempt to teach Nature her proper place. As for the infinite variety of Nature, that is a pure myth. It is not to be found in Nature herself. It resides in the imagination, or fancy, or cultivated blindness of the man who looks at her.”<sup>6</sup> Asimismo Steiner explica que “el arte ya no iba a ser concebido otra vez como una copia –y en consecuencia, inevitablemente, una copia imperfecta– de la realidad, sino como un objeto independiente con el mismo grado de ‘coseidad’ que los objetos en el mundo”;<sup>7</sup> ya no se buscaba representar la realidad, sino crear una parte de ella. Por tanto, encontramos en la prosa modernista un cuestionamiento de la función mimética, referencial y denotativa del lenguaje y el énfasis en otras funciones de la lengua. En el moder-

---

<sup>4</sup> Belem CLARK DE LARA y Ana Laura ZAVALA DÍAZ: “Introducción” a *La construcción del modernismo. (Antología)*, pp. XIII-XIV.

<sup>5</sup> Manuel GUTIÉRREZ NÁJERA: “El arte y el materialismo”. En: *La construcción del modernismo. (Antología)*. Introducción y rescate de Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz. México: UNAM, 2002 (BEU N° 137), p. 21.

<sup>6</sup> Oscar WILDE: “The Decay of Lying”. En: *De profundis and other writings*. With an introduction by Hesketh Pearson. London: Penguin Books, 1986 (Penguin Classics), p. 57. [Sin embargo, para nosotros es una suerte que la Naturaleza sea tan imperfecta, porque si no fuera así no tendríamos arte. El arte es nuestra protesta enérgica, nuestro intento valeroso de enseñarle a la Naturaleza cuál es su sitio. En cuanto a su infinita variedad, es puro mito. No se encuentra en la Naturaleza misma. Reside en la imaginación, o fantasía, o ceguera cultivada del que la contempla. Oscar WILDE: *La decadencia de la mentira*. Traducción de María Luisa Balseiro. Madrid: Siruela, 2001 (Biblioteca de ensayo 10), p. 10.]

<sup>7</sup> Wendy STEINER: “La analogía entre la pintura y la literatura”. En: *Literatura y pintura*. Introducción, compilación de textos y bibliografía de Antonio Monegal. Madrid: Arco/Libros, 2000, p. 47.

nismo literario prevalece lo connotativo y subjetivo; “por ello, la imaginación personal, la intención artística, el carácter evocativo, sugerente y alusivo de la palabra, así como la inclusión de las experiencias sensibles y sensoriales minimizan el aspecto contextual y objetivo en la escritura modernista”.<sup>8</sup> Sin embargo, la cuestión de la correspondencia con la realidad seguía siendo crucial; aunque una corriente artística como el surrealismo, por ejemplo, no se basa en la imitación de la naturaleza, su fuerza “radica precisamente en su violación no sólo de una convención estética acerca de la representación sino de la realidad empírica en sí misma”.<sup>9</sup> Lo mismo puede afirmarse para el caso del modernismo: a pesar de su intento transgresor tanto de las normas estéticas tradicionales como de la lógica cultural que restringía la creación artística, tampoco las obras modernistas, como cualquier otro producto de consumo, podían escaparse del todo de la dinámica subyugadora del mercado ni del contacto con una realidad determinada.

Otra consecuencia del abandono del imperativo mimético de la estética realista consistió en la posibilidad de desvincular la producción literaria de un contexto delimitado. Puesto que no se pretendió describir fielmente una realidad circundante, la poética modernista se liberó de la imposición de crear una literatura nacional para aspirar a un cosmopolitismo del arte.<sup>10</sup> Esto se manifiesta por un lado en la falta de un anclaje determinado en el México finisecular, y por el otro en el gusto por la tradición literaria internacional que se revela en un sinnúmero de referencias y alusiones a autores europeos y estadounidenses. En “Blanco y rojo”, esta afiliación a un arte cosmopolita más que nacional se expresa de tres formas. En

---

<sup>8</sup> Ignacio DÍAZ RUIZ: “Introducción” a *El cuento mexicano en el modernismo. (Antología)*, p. XXXI.

<sup>9</sup> Wendy STEINER: *op. cit.*, p. 34.

<sup>10</sup> A pesar de aspiración cosmopolita por encima de un anclaje en el contexto nacional concreto, resulta innegable la presencia de los discursos hegemónicos de la época, como hemos visto en los cuentos de Dufooy y Ceballos que analizamos más arriba.

primer lugar, nos encontramos nuevamente con la ausencia de referencias temporales y espaciales específicas que permitieran la ubicación concreta de la trama. No obstante, sí hay una referencia directa a la lengua materna del personaje, el español, como se podrá observar en el fragmento citado más abajo. Segundo, el protagonista se considera heredero no de la tradición literaria nacional sino mucho más amplia, como veremos más adelante. Por último, el precepto de la universalidad se manifiesta también en la indeterminación que rodea a la compañera del protagonista:

La nacionalidad de mi original amiga me era perfectamente desconocida; y á pesar de mis hábiles preguntas, nunca logré averiguarla; esquivaba la respuesta y yo me aventuraba en suposiciones. Hablaba correctamente, sin acento ninguno el español; cantaba el alemán y el italiano como una Florentina ó una hija de Hanover; su lengua favorita era el francés y su tipo se prestaba á todas las suposiciones. Unas veces la creía húngara; polonesa ó eslava, otras; francesa ó alemana, evidentemente no lo era; para ser nacida en la República, imperio del arte contemporáneo, le faltaba ingenio, locuacidad, le faltaba el sello que difiere á la francesa, que la hace enteramente personal, imposible de ocultarse; para lo alemán le faltaban los ademanes pesados, ligeramente bruscos, las sonrisas exclusivas, la expresión de habla y de sonrisa que caracteriza á las rubias hijas del Rhin. Yo no sabía [*sic*], pues, qué pensar: italiana? tampoco lo era, le faltaba vivacidad, fuego en los ojos y en los movimientos, expresión y calor en la voz; las austriacas son una mezcla de alemanas y francesas, poco graciosas para ser parisienses, demasiado delicadas para ser berlinesas ó hanoverianas ó hamburguesas, siendo la mujer alemana la misma en todas partes. No pudiendo sacar nada en claro, me conformé y permanecí en mi ignorancia.<sup>11</sup>

Aun después de varias pesquisas sutiles, Alfonso Castro no consigue descubrir el origen de la mujer que lo hechiza por su belleza, su cultura y sus conocimientos del arte, que es musa y obra al mismo tiempo, por lo que podríamos interpretarla como una encarnación de la reivindicación del carácter global y cosmopolita del arte.

---

<sup>11</sup> Bernardo COUTO CASTILLO: “Blanco y rojo”. En: *Asfódelos*. Impresión a cargo de Eduardo Dublán. México, 1897, pp. 107-109.

Según Ignacio Díaz Ruiz, el cuento modernista se caracteriza por su sincretismo y eclecticismo tanto de otras corrientes literarias como de las otras artes, la arquitectura, la música, la pintura etc., que se unen bajo el concepto de “equilibrio de la belleza”.<sup>12</sup> Ya en su artículo “L’Art philosophique” (“El arte filosófico”) de 1859, Baudelaire, el poeta francés cuya influencia en la estética modernista-decadente mexicana se ha advertido con tanta insistencia, había expresado que una de las características principales del decadentismo del arte consistía en el “systematic attempt to break down the conventional boundaries between diverse arts.”<sup>13</sup> Con esta idea del decadentismo, Baudelaire comparte en gran parte la noción del arte de Richard Wagner, quien sostenía que cada una de las artes sólo poseía una capacidad limitada, pero al coordinarse se anulaban las limitaciones y se alcanzaba una capacidad total y con ella la libertad: “sólo es libre el arte que corresponde a esta total capacidad del ser humano, no la modalidad artística que proviene únicamente de una sola capacidad humana.”<sup>14</sup>

A fin de superar la fragmentación del mundo moderno, los modernistas proponían la combinación de las diferentes artes, y en particular en “Blanco y rojo” de Bernardo Couto, la elaboración de una obra de arte completa. “La gran obra de arte integral (*grosse Gesamtkunstwerk*), que ha de abarcar todos los géneros del arte utilizando en cierto modo como medio a cada uno e incluso aniquilándolos en aras de la consecución de la finalidad global de todos ellos, a saber, la presentación incondicionada e inmediata de la plena natura-

---

<sup>12</sup> I. DÍAZ RUIZ: *op. cit.*, p. XXVII.

<sup>13</sup> Matei CALINESCU: *Five Faces of Modernity. Modernism. Avant-Garde. Decadence. Kitsch. Postmodernism*. Durham: Duke University Press, [1987] 2006, p. 166. [intento sistemático de demoler las fronteras convencionales entre las diversas artes. *Trad. de María Teresa Beguiristain, op. cit.*, p. 163.]

<sup>14</sup> Richard WAGNER: *La obra de arte del futuro*. Traducción y notas de Joan B. Llinares y Francisco López. Introducción de Joan B. Llinares. *Post scriptum* de Francisco López. Valencia, Universitat de València, 2000 (Col·lecció Estètica & Crítica), p. 57.



leza humana”.<sup>15</sup> Asimismo, la sentencia de Simónides de Ceos, atribuida a él por Plutarco, que decía que la pintura es “poesía muda” y la poesía “pintura hablante”, se relaciona con la obra de arte total, ya que “el deseo de una pintura hablante es el deseo de destruir la barrera entre el arte, que es limitado en su modo de significación, y los seres humanos, cuyo lenguaje y presencia física combinan una semiosis que apela a todos los sentidos.”<sup>16</sup> En el caso de la unión de la pintura y la poesía, por ejemplo, se alcanza un grado mayor de complejidad, ya que se combina el carácter sucesivo de ésta con la yuxtaposición de aquélla. Mediante la conexión interartística se logra la simultaneidad, o como decía Wimstatt, la “mezcla o unión armónica de artes más o menos análogas en varias artes compuestas (*Gesamtkunstwerk*)”.<sup>17</sup>

En el cuento de Bernardo Couto, es evidente la confluencia de diversas ramas artísticas. Encontramos, por ejemplo, referencias directas a pinturas que decoran la casa de la víctima. Asimismo, incluye elementos pictóricos en el mismo nivel narrativo como la composición de colores o la disposición de elementos y formas en la contemplación de la mujer bella: “Un día, después que la música de Wagner hubo caído severa, sugestiva y torturante sobre nosotros, fatigada, lánguida como nunca, se extendió sobre un diván. Sus brazos pálidos, con palideces de luna, llevaban atados unos largos lazos rojos que después de envolver el puño, caían como dos anchos hilo de sangre.”<sup>18</sup> En este mismo fragmento está presente el arte escultórico, ya que la descripción se realiza no sólo en un plano, sino que dispone los objetos en el espacio tridimensional. Además, se mencionan estatuas y mascarones exóticos que forman parte de la colección de obras artísticas de la víctima. Ésta tiene en su casa un

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>16</sup> W. STEINER: *op. cit.*, p. 31.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>18</sup> B. COUTO CASTILLO: *op. cit.*, p. 109.

piano, canta y tiene una predilección por las composiciones de Wagner, con lo cual se manifiesta una tercera forma del arte: la música. Es, además, bajo la influencia de la música de este compositor cuando nace la idea del asesinato: “Instantáneamente, de un golpe, una idea fantástica se fijó en mi cabeza; vi á esa mujer blanca, desnuda, extendida en ese mismo diván; la vi plástica, pictórica, escultural, un himno de la forma”.<sup>19</sup> La mención de las diferentes artes junto con la referencia constante a Richard Wagner, “dios del Teatro Ideal”,<sup>20</sup> subraya la idea de la obra de arte total que se realizará por medio del asesinato. La literatura, por último, está presente desde el cuento mismo, pero encontramos también alusiones a ella en las lecturas hechas por el narrador. Couto aprovecha así la posibilidad de conjunción de las artes en la literatura, la supuesta superioridad de la poesía sobre la pintura, que apela exclusivamente a la vista, mientras que la poesía evoca imágenes, pero incluye además lo acústico, las ideas y el movimiento.<sup>21</sup> De esta manera, crea su obra de arte total, la conjunción de los colores, la música, la vida, la escultura: su sinfonía en Blanco y Rojo.<sup>22</sup> Para Alfonso Castro, no basta entonces la experiencia estética de una de las artes; es preciso que se dé la conjunción de todas ellas y su traducción a la vida “real” para que el protagonista llegue finalmente a la experiencia estética única, sumamente individualizada, momentánea e irrepetible: el asesinato como obra de arte total.

---

<sup>19</sup> *Idem.*

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 107.

<sup>21</sup> H. MARKIEWICZ: “«Ut pictora poesis»: historia del topos y del problema”. En: *Literatura y pintura*. Introducción, compilación de textos y bibliografía de Antonio Monegal. Madrid: Arco/Libros, 2000, pp. 51-86.

<sup>22</sup> B. COUTO CASTILLO: *op. cit.*, p. 288.

Como vimos en capítulos anteriores, la modernización de la sociedad trajo consigo un profundo cambio en la concepción del tiempo, a saber una gran aceleración de la vida tanto cotidiana como artística, con lo que la experiencia se volvió sumamente fugaz. Esto se refleja claramente en la temporalidad propia de la prensa, principal medio de difusión para la producción literaria de la época, por lo cual los mismos cuentos podían aspirar únicamente a una presencia momentánea.<sup>23</sup> Por ende, también la experiencia estética se reduce al instante: “En la obra producida por el espíritu romántico moderno no se trata de las verdades permanentes y esenciales de la vida: lo que trata de reflejar es una situación momentánea, un aspecto pasajero.”<sup>24</sup> Así, “La fluidez y la volatilidad se convirti[ero]n en cualidades primordiales de la pintura, la arquitectura y el dibujo, la música y la literatura conscientemente modernistas que emerg[iero]n a finales del siglo XIX.”<sup>25</sup>

También Alfonso Castro, el protagonista del cuento “Blanco y rojo” de Couto, sufre de la imposibilidad de experiencias estéticas duraderas y la necesidad de lo nuevo: “Mi imaginación no podía estar quieta nunca, iba y venía disparatando, buscando siempre novedades, incansable”.<sup>26</sup> Busca satisfacción en las diferentes disciplinas artísticas, en las mujeres, incluso en la religión, sin poder saciar su sed por impresiones nuevas de forma constante y definitiva, hasta que un día, inspirado por la –también momentánea– imagen de la blanca desnudez de su amante en contraste con el carmín de unos listones, le surge la idea para la

<sup>23</sup> I. DÍAZ RUIZ: *op. cit.*, p. XVII.

<sup>24</sup> Oscar WILDE: “El renacimiento del arte inglés”. En: *El renacimiento del arte inglés y otros ensayos*. Traducción de León Felipe. México: Finisterre editores, 1974 (Colección Felipe León), p. 10]

<sup>25</sup> Marshall BERMAN: *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Traducción de Andrea Morales Vidal. México: Siglo XIX, 2008 [1982/1988] (Teoría), p. 143.

<sup>26</sup> B. COUTO CASTILLO: *op. cit.*, p. 101.

experiencia estética perfecta: “Instantáneamente, de un golpe, una idea fantástica se fijó en mi cabeza; vi á esa mujer blanca, desnuda, extendida en ese mismo diván; la vi plástica, pictórica, escultural, un himno de la forma; la vi ir palideciendo lenta, muy lentamente, el fuego de su mirada vacilando en los ojos, y la idea de mi crimen nació.”<sup>27</sup>

Como la experiencia estética se había convertido en una vivencia sumamente fugaz, reducida al instante, y a la vez irrepitable, debido a la linealidad del tiempo moderno industrial, se volvió también un hecho en alto grado subjetivo. Según Joel Black, es justamente el acto de matar el que ofrece una oportunidad de evadir la temporalidad moderna siempre apresurada y sofocante, ya que la experiencia del asesinato (en la literatura) constituye “an otherworldly state of suspension which, for a timeless interval, binds the murderer, the witness, and the reader together in a sealed, private space until the ethical world of human reality intervenes”.<sup>28</sup> El asesinato brinda entonces la posibilidad de romper con el mundo mezquino de las prisas y la superficialidad, y abre un paréntesis de la realidad, en el cual aún es posible el goce estético: “The murderer’s violent deed ‘suspends’ him from the world in a state of rapture that resembles the killer’s experience of ‘delight’ as described in Burke’s *Enquiry*.”<sup>29</sup> Es ésta la modalidad de la experiencia estética suprema por la que se decide Castro: un arreglo de una obra de arte total, en un acto irrepitable de matar, que suspende las leyes del tiempo moderno lineal y acelerado para dar lugar a la contemplación absorta del instante:

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, pp. 109-110.

<sup>28</sup> Joel BLACK: *The Aesthetics of Murder. A Study in Romantic Literature and Contemporary Culture*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1991, p. 73. [un estado de suspensión de otro mundo que, por un intervalo atemporal, une al asesino, al testigo y al lector en un espacio privado, sellado hasta que interviene el mundo ético de la realidad humana *Trad. mía*]

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 50. [El acto violento del homicida ‘suspende’ lo del mundo en un estado de arrobó que se asemeja a la experiencia de ‘deleite’ del asesino descrita en la *Indagación* de Burke. *Trad. mía*]

Yo la veía vaciarse, las venas se aclaraban, eran abandonadas por el carmín; sus labios sobre todo, se tornaron lívidos mientras la sangre seguía corriendo y extendiéndose como un tapiz. Ella palidecía, palidecía como yo lo había soñado, tan tenue, tan suavemente como cruel era la huida del rojo.

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

Sus ojos me miraban fijos, sus labios blancos parecían decir por última vez;

«Sur ta vie et sur ta jeunesse,  
moi je veux regner par l'effroi.»

Y yo quedaba inmóvil, extasiado, ante aquella palidez, ante aquella sinfonía en Blanco y Rojo.<sup>30</sup>

#### LA HIPERESTESIA LITERARIA: LOS ENFERMOS DE LA MODERNIDAD

Como hemos visto, los románticos y decadentes europeos (y estadounidenses) mostraban una gran predilección por los personajes hastiados, enfermos de una sensibilidad exagerada, como por ejemplo el narrador de “The Tell-Tale-Heart” de Edgar Allan Poe: “True! – nervous– very, very dreadfully nervous I had been and am; but why *will* you say that I am mad?”<sup>31</sup> No obstante, como queda manifiesto en esta cita, se rechaza la idea de la locura, contra la cual el personaje se defiende resueltamente: “what you mistake for madness is but over-acuteness of the senses”.<sup>32</sup> Lo que comparte Alfonso Castro con el protagonista-narrador de Poe es, por un lado, la autoridad narrativa con la que ambos se encargan de relatar el asesinato que cometieron, y por el otro, el hecho de que admiten cierto tipo de enfermedad, de hiperestesia, pero no en el sentido clínico, sino en el artístico-estético. Alfonso Castro advierte que “Un loco, evidentemente no lo soy! pienso, discurro, y obro como el

<sup>30</sup> B. COUTO CASTILLO: *op. cit.*, pp. 111-112.

<sup>31</sup> Edgar Allan POE: “The Tell-Tale Heart”. En: *op. cit.*, p. 303. [¡Es verdad! Nervioso, muy, muy nervioso, lo he sido y lo soy; pero, ¿por qué *dirán* que estoy loco? Edgar Allan POE: “El corazón delator”. En: *Relatos*. Edición de Félix Martín. Traducción de Doris Rolfe y Julio Gómez de la Serna. Madrid: Cátedra, 2001 (Letras Universales), p. 275.]

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 305. [¿Y no les he dicho ya que lo que ustedes toman equivocadamente por locura no es más que una exagerada agudeza de los sentidos? Trad. de Doris Rolfe y Julio Gómez de la Serna, *op. cit.*, p. 278]

común de los mortales, mejor muchas veces. Soy un enfermo, no lo niego, un enfermo, sí, pero un enfermo de refinamientos, un sediento de sensaciones nuevas.”<sup>33</sup> Ante la acusación de la locura en cuanto trastorno mental, Castro se indigna:

Cuando se habló de locura y mis antepasados desfilaron, evocados por la gangosa voz del defensor, yo me levanté para protestar, repitiéndoles que mi razón, completamente lúcida de suyo, lo estaba particularmente en el momento del crimen, y puesto que no trato de excusarme —añadí— y plenamente he confesado mi crimen y sus móviles, inútil me parece querer emplear mezquinos subterfugios; si soy merecedor á una pena, dictadla, la aguardo ahora que ya he conseguido mi objeto.<sup>34</sup>

Ana Laura Zavala señala que los autores modernistas, “si bien refieren cierta propensión innata de los personajes a la enfermedad, en ningún momento ésta se fundamenta explícitamente en el factor hereditario, como sí sucede en las ficciones somáticas naturalistas. Por el contrario, [...] la hiperestesia de los protagonistas no parece guardar ninguna relación con el estado ni las acciones de ninguno de sus ascendientes.”<sup>35</sup> Con esta concepción de la hiperestesia, estos autores se oponen una vez más al discurso positivista predominante de su época. ¿Pero en qué consiste entonces esta enfermiza agudeza de los sentidos de los que padecen los personajes decadentes y dónde tiene su origen si no en los genes de sus antepasados? ¿Cuál es la fuente de todas sus angustias y sufrimientos? Zavala indica que los personajes modernistas sí mostraban una gran influencia de sus antecesores, pero de índole muy distinta a la hereditaria que suponían los naturalistas: “Los textos modernistas devienen en genuinos mosaicos corporales diseñados con citas y alusiones literarias o artísticas, juego de intertextualidades gracias al cual se crea la genealogía sentimental y somática de los personajes a

---

<sup>33</sup> B. COUTO CASTILLO: *op. cit.*, p. 97.

<sup>34</sup> *Ibidem*, pp. 95-96.

<sup>35</sup> Ana Laura ZAVALA DÍAZ: “Retóricas de la enfermedad en el México porfiriano: el caso modernista”. *DECIRES*. México: UNAM/ CEPE, Nueva Época. Vol. 10, núms. 10-11, 2007, pp. 177-178.

partir de criterios intelectuales más que de argumentos raciales o hereditarios.”<sup>36</sup> Así, personajes como Alfonso Castro también se valen de una larga genealogía, aunque no biológica sino literaria. El protagonista de “Blanco y rojo” nombra directamente aquella influencia de las letras que, junto con cierta predisposición natural, lo predestinó para su futuro asesinato:

Nací inquieto, de una inquietud alarmante, con avidez por ver todo, conocer todo y de todo saciarme. Crecí solo, entregado á las fantasías de mi capricho que en mis primeros años me llevó á la lectura, entregándome á ella golosamente; devoraba hojas, rellenaba mi cerebro ideas opuestas, verdaderas ó falsas, razonables ó absurdas, dejando que dentro de mí se fundieran á su antojo tan opuestos manjares. Me complacían, sin embargo, los libros extraños, los enfermizos, libros que me turbaban, y que helando mi corazón, marchitando mis sentimientos, halagaban mi imaginación despertando mis sentidos á goces raras veces naturales [...]<sup>37</sup>

Además, a lo largo del cuento se revelan intertextos concretos que arrojan luz sobre el abolengo literario de Alfonso Castro:

Los asesinos célebres, los seres horripilantes, los *diabólicos*, me seducían. Soñaba con personajes como los de Pöe [*sic*], como los de Barbey d'Aureville; me extasiaba con los cuentos de este maestro y particularmente con aquel en el que dos esposos riñen y mutuamente se arrojan, se abofetean, con el corazón despedazado y sangriento aún del hijo; soñaba con los seres demoniacos que Baudelaire hubiera podido crear, los buscaba complicados como algunos de Bourget y refinados como los de d'Annunzio.<sup>38</sup>

El relato de Jules Barbey d'Aureville al que alude Castro no existe tal cual, sin embargo se relaciona con dos de los cuentos reunidos en *Les diaboliques* (*Las diabólicas*, 1874), a saber una escena de “À un dîner d'athées” (“Una cena de ateos”), en la que los padres efectivamente riñen por el corazón de su hijo, pero ya no sangriento sino disecado; el otro episodio que incluye la pelea por un corazón, ahora sí entre esposos y recién arrancado del pecho, aunque del amante y no del hijo, se encuentra en “La venganza de una mujer”, mencionado ya en el capítulo dos del presente trabajo.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 179.

<sup>37</sup> B. COUTO CASTILLO: *op. cit.*, pp. 98-99.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 103.

Antes de seguir revisando a los autores nombrados en el fragmento citado arriba, cabe regresarnos al título mismo del cuento de Couto que, junto con las últimas líneas (“aquella sinfonía en Blanco y Rojo”<sup>39</sup>), constituye una alusión irónica al poema de Théophile Gautier “Symphonie en blanc majeur” (“Sinfonía en blanco mayor”). Mediante numerosas imágenes de nieve, escarcha y glaciares, Gautier describe a una mujer de una belleza increíblemente blanca y fría y a la vez seductora, pero inmune a las pasiones y agitaciones del amor: “Sous la glace où calme il repose, / —concluye el poema— Oh! qui pourra fondre ce cœur! / Oh! qui pourra mettre un ton rose / Dans cette implacable blancheur!”<sup>40</sup> Couto acepta el reto formulado por el poema de Gautier e, irónicamente, responde a él de forma literal: Alfonso Castro efectivamente logra evocar un tono escarlata en la implacable blancura de las carnes de una de estas bellezas pálidas, aunque no precisamente gracias a su gran habilidad para encender las pasiones del amor.

La imagen que da origen a la idea del crimen se encuentra ya en la obra de otro decadente, mencionado explícitamente por Castro en el recuento de sus preferencias literarias, Gabriele D’Annunzio. En *Il trionfo della morte* (*El triunfo de la muerte*, 1894), Giorgio Aurispa *imagina* que corta las muñecas de Hipólita evocando una escena parecida:

He placed the two wrists together, and again made a gesture as to cut them off with a single blow. The complete image arose in his imagination. On the marble threshold of a door, full of shadow and expectation, the woman who was about to die appeared, extending her naked arms; and at the extremities of the arms, from the slashed veins, spouted and palpitated two red fountains. And, between these red fountains, the face slowly assumed a supernatural pallor, the cavities of the eyes were filled with an infinite mystery, the phantom of an inexpressible word was outlined on the closed mouth.<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 111-112.

<sup>40</sup> Théophile GAUTIER: “Symphonie en blanc majeur”. En: *Émaux et Camées*. Ed. présentée, établie et annotée par Claudine Gothot-Mersch. Avec, en appendice: *Albertus*. Paris: Gallimard, 1981 (Collection Poésie), p. 44. [Debajo del hielo donde descansa quieto, / ¡Oh! ¡quién podrá derretir ese corazón! ¡Oh! ¡quién podrá infundir un tono rosa en esta blancura implacable! Trad. mía]

<sup>41</sup> Gabriele D’ANNUNZIO: *The Triumph of Death*. Translated by Arthur Horblow. Boston: The Page Company, [1894/ Trad. 1896] 1917, p. 398. [Puso él las dos muñecas juntas e hizo de nuevo ademán de cortarlas



A diferencia de Aurispa, el protagonista de Couto no se queda en un plano imaginario, sino que realiza esta imagen en el mundo diegético.

Con referencia al mismo poema de Gautier, Castro supera asimismo a otro de los héroes decadentes de D’Annunzio, a saber al protagonista de *Il piacere* (*El placer*, 1889). El Conde Andrea Sperelli-Fieschi d’Ugenta pretende poner en escena los versos del poeta francés cuando prepara su carruaje para el encuentro amoroso con una amante desconocida: “In the carriage, the cold was tempered by the pleasant warmth diffused by a metal foot-warmer, full of hot water. A bunch of white roses, snowy, moonlike, lay on the bracket in front of the seat. A white bear-skin covered his knees. Everything pointed to an intentional arrangement of a sort of *Symphonie en blanc-majeur*.”<sup>42</sup> No obstante, mientras el personaje coutiano logra “mettre un ton rose” en las blancas carnes de la hermosa, Andrea d’Ugenta aguarda en vano el arribo de su amante; el arreglo a la manera de Gautier permanece intocado, la blancura de la adorada impecable y su corazón implacable.

Un aspecto que sí retoma Castro del personaje d’annunziano constituye el lema que éste hereda de su padre: “Among other fundamental maxims his father had given him the following: You must *make* your own life as you would any other work of art. The life of a

---

de un solo golpe. Surgía acabada la imagen en su espíritu. En el umbral marmóreo de una puerta llena de sombra y de expectación aparecía la que iba a morir tendiendo los brazos desnudos, en cuyos extremos, por las venas cortadas de las muñecas, brotaban a chorro y palpitaban dos fuentes rojas. Y entre las dos rojas fuentes la cara adquiría lentamente una palidez sobrenatural y la hondura de los ojos se henchía de un misterio infinito y sobre la boca cerrada se dibujaba la sombra de una palabra indecible. Gabriel D’ANNUNZIO: *Triunfo de la muerte*. En: *Obras Completas*. T. 1. Traducción Prefacio y notas por Julio Gómez de la Serna. México: Aguilar, 1959, pp. 973-974.]

<sup>42</sup> Gabriele D’ANNUNZIO: *The child of pleasure*. Translated by Georgina Harding. Verses translated by Arthur Symons. Introduction by Ernest Boyd. New York: Modern Library, Release Date: December 4, 2006 [E-Book #20015], pp. 262-263. [Allí dentro el frío estaba aminorado por el calor continuo que exhalaban los calentadores. Un manojo de rosas blancas níveas, lunares, descansaba en la tablilla frontera del asiento. Una piel de oso blanco mantenía calientes las rodillas. La rebusca de una especie de *Symphonie en blanc majeure* era manifiesta en muchos otros detalles. Gabriel D’ANNUNZIO: *El placer*. En: *op. cit.*, p. 602.]

man of intellect should be of his own designing. Herein lies the only true superiority.”<sup>43</sup> Sin embargo, notamos que el conde sólo recuerda y aprueba esta máxima, sin llevarla a cabo. Es, una vez más, Alfonso Castro el personaje que realmente toma este precepto de convertir la vida en una obra de arte en sentido estricto y lo pone en práctica hasta las últimas consecuencias.

Otro de los autores de los que Castro se declara descendiente constituye Paul Bourget. En *Un crime d'amour* (*Un crimen de amor*, 1886), los “crímenes” que se cometen por amor son dos. En primer lugar, la falta de Helen consiste en el adulterio, puesto que, como ella misma expresa, “it is a crime to love when one is not free.”<sup>44</sup> En segundo lugar, está el crimen de Armand, “the moral assassination of a woman who had believed in him!”<sup>45</sup> ya que seduce a Helen en busca del placer sin compromiso de los libertinos, mientras que ella lo ama honesta y sinceramente. Como vemos, los “crímenes” en la novela de Bourget se presentan en el plano moral, se refieren a los remordimientos de los personajes. Nuevamente, Alfonso Castro, da un paso más, busca no sólo el placer carnal sino una experiencia estética genuina, y para conseguirla no se arredra ni siquiera ante un homicidio.

Asimismo, Castro confiesa su parentesco con las excéntricas figuras de Poe y de Charles Baudelaire, para quien tanto él como su víctima muestran una notable preferencia, puesto que se citan repetidamente los versos finales de su poema “Le Revenant” (“El aparecido”).

---

<sup>43</sup> *Ibidem.*, p. 24. [Su padre la había dado, entre otras, ésta máxima fundamental: “Hay que *forjarse* su propia vida, como se forja una obra de arte. Es preciso que la vida de un hombre de inteligencia sea obra de él. La verdadera superioridad está toda en eso.” Traducción de Julio Gómez de la Serna, p. 455.]

<sup>44</sup> Paul BOURGET: *A Love Crime*. Translated without abridgment from the 17th French edition. 3rd edition. London: Gibbings & Company LTD, 1909 (Representative French Fiction), p. 76.

<sup>45</sup> *Ibidem.*, p. 256.

Por último, aunque no haya una referencia expresa, Alfonso Castro guarda cierto parecido con Jean Floressas Des Esseintes, como ya se indicó en capítulos anteriores. Sin embargo, cabe insistir en el papel activo que asume el personaje de Couto en su búsqueda estética, que lo lleva incluso a crear una nueva forma de obra de arte total, que junto con las disciplinas tradicionales integra también el asesinato, frente a la postura receptiva, o como máximo manipuladora, del gran héroe decadente francés.

La excepcionalidad de “Blanco y rojo” de Bernardo Couto estriba entonces en la manera única con la que se aborda el asesinato en este cuento. Zavala señala que no se presenta como un hecho inmoral, mórbido, con la “única finalidad [de] causar una sensación de terror en el lector (con miras a desestabilizar su mundo), sino que sobre todo se convierte en el medio para trocar la vida en la más sublime obra de arte”<sup>46</sup>, en una obra de arte total “ampliada”, por así decirlo, que ofrece la posibilidad de una experiencia estética subjetiva, intransferible e irrepetible. Asimismo, vimos cómo se cristalizan algunos aspectos de la poética decadentista en “Blanco y Rojo”, a saber, la superación del imperativo mimético del arte, la conjugación de las diversas ramas artísticas en una obra de arte total, la exploración de lo efímero así como los personajes hiperestésicos de la modernidad. Aunque en estos aspectos queda manifiesta una coincidencia entre la propuesta poética de Bernardo Couto y los autores mexicanos llamados modernistas-decadentistas, cabe recordar también las marcadas diferencias que encontramos en el capítulo anterior en cuanto a la forma de abordar el asesinato

---

<sup>46</sup> Ana Laura ZAVALA DÍAZ: “*Lo bello es siempre extraño*”: hacia una revisión del cuento modernista de tendencia decadente (1893-1903). Tesis de maestría en Literatura Mexicana. México: UNAM, FFyL, 2003, p. 190, nota 16.

en la literatura, o sea, el énfasis en la voz y el nombre propios de los personajes asesinos, la desaprobación del elemento fisiológico-hereditario y la ausencia de la condena moral.

## **A MODO DE CONCLUSIÓN**

*La nature est laide, et je préfère les monstres de ma fantasie à la trivialité positive*

[La naturaleza es fea y yo prefiero los monstruos de mi imaginación a la trivialidad positiva  
*Trad. mía*]

CHARLES BAUDELAIRE  
'Salon de 1859'



## A MODO DE CONCLUSIÓN

Hemos iniciado nuestro recorrido en pos de las sangrientas páginas sobre el asesinato en la literatura con una breve presentación de la vida y obra de nuestro malhechor principal, Bernardo Couto Castillo. Posteriormente, con el fin de descubrir sus móviles para concebir esta intrigante forma del homicidio libre de culpa y moral, del asesinato como un acto gratuito y puro, en fin, del asesinato como creación estética, hemos emprendido un largo viaje por la narrativa europea decimonónica, marcada por la hegemonía burguesa e inspirada estéticamente por la protesta romántica en contra de dicho orden disciplinario y normativo. Realizamos nuestras pesquisas en más de un lugar de los hechos, donde los escritores europeos del siglo XIX habían inducido a sus personajes a cometer los crímenes más atroces, cruentos y espantosos. Gracias a las ideas de Kant y Burke acerca del origen de lo sublime, nos estremecemos gozosos al hacernos testigos de las más escalofriantes fechorías desde la comodidad de nuestro sillón. Sin embargo, nuestras investigaciones nos llevaron a la conclusión de que eran realmente pocos los matadores que habían dejado atrás la motivación y practicaban el asesinato de forma pura, como acto gratuito, buscando la experiencia única y sublime de la transgresión momentánea e irrepetible. Varios de los literatos, no obstante, depuraron el asesinato de su carga moral y desvincularon el crimen en la literatura de los malhechores pertenecientes a las clases sociales bajas, y, al crear a sus personajes hastiados y delincuentes, les brindaron la oportunidad de colocarse deliberadamente fuera del orden social en alto grado sofocante, normativo y desindividualizante.

Posteriormente, cruzamos el Atlántico para continuar nuestro paseo por las calles de la Ciudad de México porfiriana. Pronto nos dimos cuenta de que el contexto no era del todo

comparable con la situación europea, y que gran parte de los literatos mexicanos se preocupaba por la construcción y defensa de la joven república, hecho que parecía impedir el tránsito libre a sus trastornadas y criminales figuras literarias, por otro lado se les impuso a el yugo y el castigo del positivismo mediante el recriminatorio discurso naturalista. Nuevamente, nuestras indagaciones arrojaron que los menos de los homicidas literarios ejercían su profesión comprometidos con la causa estética, con la salvedad de los asesinos hiperestésicos nacidos de la pluma de Bernardo Couto Castillo, quien les permitía experimentar con esa experiencia única, irrepetible y sublime del acto de matar, del que además podían dar cuenta de viva voz. Los estudios que realizamos respecto de la posible complicidad entre el joven mexicano, sus connacionales y los autores europeos dieron como resultado que, aunque quedaba manifiesta la coincidencia en ciertos puntos, así como una relación de apego y aprecio, no se pudo demostrar, no obstante, la complicidad entre los diferentes bandos. Hasta el momento, todo parece indicar que Bernardo Couto actuaba solo.

Asimismo, los hallazgos señalan que el susodicho logró su obra criminal maestra en un asesinato realizado en una especie de sinfonía en blanco y rojo, que ha sido festejada como cumbre del decadentismo mexicano, puesto que reúne en sí todos los requisitos para constituir una genuina creación y experiencia estéticas. A pesar de compartir varios rasgos con la poética del decadentismo literario mexicano, vimos que la propuesta de Couto se aparta de esta corriente literaria en varios aspectos, por lo que “Blanco y rojo” ciertamente constituye una obra maestra, empero no del todo decadentista.

Después de este largo viaje por los tiempos y continentes, quisiera que dirigiéramos nuestra atención al punto de partida de esta expedición por la historia del asesinato literario y



el papel que en ella desempeñó Bernardo Couto. Iniciamos nuestro recorrido con una breve revisión de los estudios críticos que se han ocupado de la obra del mexicano, y encontramos que fueron sobre todo tres grandes temas que preocuparon a los investigadores: en primer lugar, el aspecto biográfico, la vida bohemia a la que se entregó el joven mexicano y que creó la leyenda negra cuyos reflejos algunos se han esforzado por evidenciar en la obra de Couto. Asimismo, se ha enfatizado mucho en el viaje que realizó Couto a Europa, y que, según varios críticos, habría dejado su impronta en la producción artística del mexicano. Esto nos lleva a la segunda de las grandes obsesiones de la crítica, a saber, la influencia de la literatura decadente europea, y en particular de la francesa en la poética de Couto. Y por último, encontramos que sobre todo los estudios más recientes se han empeñado en redefinir la obra de Couto y de otorgarle, ya no como estigma sino como signo de (re)valoración, un lugar entre los mejores literatos del decadentismo literario del México finisecular.

A la luz de los resultados arrojados por nuestras tan sangrientas como extensas pesquisas, quizás podamos aventurar algunas observaciones acerca de la pertinencia de estas obsesiones de la crítica, con afán de señalar un acercamiento más provechoso a la obra y la poética de Couto.

La primera línea de investigación, que pretendía acercarse a la obra de Couto por medio del estudio de su modo de vida, creo que, afortunadamente, ha sido superada en la última década. Son cada vez menos los trabajos que se apoyan en la leyenda negra del niño talentoso malogrado, y con justa razón. Si consideramos el cuidado en cuanto a la unidad temática y la organización interna de su único libro de cuentos publicado en vida, *Asfódelos*, resulta poco probable que dicha armonía y equilibrio en la selección y disposición de los relatos

haya sido la obra de un jovenzuelo únicamente inspirado por el delirio del bromuro y del alcohol.

En lo que respecta a su estancia en Europa, parece que ésta sí tuvo una repercusión notable en su producción artística, sin, no obstante, llegar a ser determinante. Lo mismo se puede afirmar acerca de la influencia de la literatura europea, y en particular del simbolismo y decadentismo francés, tantas veces subrayada por la crítica. Investigaciones más recientes ya han hecho la labor de defender a los modernistas hispanoamericanos contra las injustas acusaciones de la vil imitación estilística y temática. Esto se confirmó a lo largo de las comparaciones entre los cuentos de Couto y los autores europeos que realizamos a lo largo de este trabajo. Vimos que, a pesar de compartir ciertas predilecciones por los temas sórdidos, los personajes hiperestésicos y refinados así como el carácter estático de las narraciones, Couto se distingue de las propuestas literarias europeas por la brevedad, que permea su obra en todos los niveles, como por la actitud mucho más activa de sus personajes, que se apoderan del discurso narrativo y crean una nueva forma de satisfacer sus necesidades estéticas mediante la exploración del instante de la transgresión última, el acto de matar, puro y libre de condena moral.

Es precisamente en este aspecto en el que Couto se aleja también de los demás autores llamados modernistas o decadentistas, en la experimentación con el goce estético redimido de cualquier tipo de desaprobación moral, así como del determinismo social y hereditario. Al entregarse totalmente a la búsqueda de la experiencia y la creación estéticas más allá de todo ligamento tanto a la realidad circundante, ya sea en forma de los objetos o los discursos que la componen, Couto se aparta de una corriente estética determinada. Sin duda alguna,

*Asfódelos* sí representa un trabajo de unidad temática, empero esta obsesión por la muerte no persiste en los textos postasfódelos. De hecho, ni siquiera la forma genérica preferida por Couto hasta este momento se mantiene hasta sus últimas publicaciones; los *Pierrots* ya no son relatos en sentido pleno, sino que constituyen una forma híbrida entre la narrativa y el drama.

¿Cuáles son entonces los hallazgos del presente informe que nos ayudan a dilucidar los móviles, ya no de los personajes, sino del autor mismo?, ¿en qué consiste su motivación estética?, en fin, ¿qué aspectos conforman la poética de Bernardo Couto Castillo?

En primer lugar, vimos que el relato del crimen en los textos de Couto no sólo se centra en el asesino, sino que se construye a partir de la narración del personaje malhechor mismo, por medio de un narrador delegado, que adquiere una voz propia. Este discurso no está censurado o contaminado por la intromisión de un narrador heterodiegético que impone su juicio clínico o moralizante, como lo observamos por ejemplo en “Un crimen raro” de Ciro B. Ceballos.

Asimismo, encontramos que una de las constantes que penetra la obra de Couto en todos los planos constituye la brevedad. Ésta se aprecia desde la forma misma que escogió Couto para los textos de *Asfódelos*: el cuento. Además de ser el género por excelencia de la narrativa corta, los relatos del joven mexicano resultan aún más concisos que los del gran maestro del cuento estadounidense, Edgar Allan Poe, o de los propios escritores europeos que revisamos, en lo que a la extensión se refiere. De igual modo, observamos que esta predilección por la concisión repercute también en el estilo, que se caracteriza por ser mucho más austero y escueto que el lenguaje sobrecargado y profuso de los decadentes tanto euro-

peos como mexicanos. También la descripción de los espacios y la caracterización de los personajes se ven afectados por el precepto de la brevedad, y se limitan los elementos apenas suficientes para lograr la ambientación de la historia sin un anclaje claro en un contexto concreto.

Este enfoque en la brevedad culminó en la exploración del instante, de la experiencia estética única, intransferible e irrepetible. No obstante, no se trata de un momento de goce estético cualquiera; lo que plantea Couto en sus cuentos asesinos es la experimentación con el instante de la transgresión última, el acto de matar. Es desde esta indagación del momento transgresor que Couto plantea el asesinato como una fuente de la experiencia estética. Tal como señalaba Joel Black, para que el homicidio en la literatura se pueda abordar desde un punto de vista meramente artístico, es preciso enfocar la narración en el asesino, no en la víctima, o mejor aún, otorgarle una voz propia al homicida; asimismo, es necesario depurar el acto de matar de la condena moral y de un móvil comprensible. “Blanco y rojo” y “¿Asesino?” cumplen con todas estas premisas para el asesinato como acto gratuito y plenamente artístico, puesto que ni en las descripciones ni en las escasas intervenciones del narrador heterodiegético encontramos huella alguna de un juicio moral, y la única motivación que empuja a los personajes a la transgresión última constituye la persecución de la experiencia o de la creación estéticas.

De este modo, mediante el asesinato, Couto experimenta con las posibilidades estéticas del instante transgresor. Sin embargo, en sus relatos, la transgresión queda tanto impune como inmóvil, no conlleva implicaciones axiológicas. Mientras que los personajes decadentes europeos utilizaban el poder de la transgresión para retar el orden normativo y finalmente

colocarse por encima de él, la violación de la ley y de la moral no suponen una superioridad de las figuras de Couto.<sup>1</sup> Por otro lado, tras sus actos excesivos y transgresores los personajes de los decadentes mexicanos son condenados y sometidos nuevamente al orden positivo de la trivialidad burguesa. Al proponer la exploración del instante transgresor vaciado de implicaciones axiológicas, Couto plantea una poética que se concentra de forma radical en la experiencia del sujeto. A diferencia de los personajes de los decadentes mexicanos que padecen las restricciones de la realidad que los rodea, que se rebelan contra el orden burgués sólo para ser aplastados por él, pero que a pesar de todas las fricciones y los enfrentamientos al fin y al cabo se desenvuelven en el marco de una sociedad, el sujeto coutiano actúa solo y aislado. Con esta concentración radical en el sujeto, la poética de Couto se aleja también del decadentismo literario europeo, ya que éste proponía un individuo hastiado de la vulgaridad del común de las personas, que gracias a su sensibilidad y refinamiento resultaba superior al resto de la sociedad, lo cual, una vez más, denota una relación imprescindible con los congéneres, aunque sea de desprecio.

De esta manera, la poética del asesinato propuesta por Couto se aleja aún más del imperativo mimético del arte, y reivindica del modo más radical el carácter subjetivo de la experiencia estética planteado por Burke y Kant. Reclama el gozo de lo sublime infundido por el horror, la vivencia sumamente personal del momento transgresor, del asesinato puro y artístico. Asimismo, rompe con las barreras entre las diferentes ramas artísticas, las conjuga con el acto de matar en una experiencia del instante único e irrepetible, que incluye diferen-

---

<sup>1</sup> Sólo en el caso de Alfonso Castro notamos la actitud del poeta maldito, incomprendido por sus congéneres, que burla los valores del resto de la sociedad y que siente la necesidad de destacar su singularidad frente al carácter vulgar de los burgueses.

tes percepciones sensoriales y disciplinas artísticas, y deviene una genuina obra de arte total muy en el sentido de Wagner.

Sin embargo, una poética de la experiencia del instante, de la transgresión y de lo efímero está inherentemente condenada a perecer, si no pretende traicionar sus propios principios. Quizá sea por ello que la propuesta estética de la exploración del instante transgresor en forma de relatos acerca de la muerte y del asesinato quede concluida con la publicación de *Asfódelos*. Esta colección de cuentos parece conformar un proyecto poético determinado de Couto, empero no representa una poética literaria única e inamovible, como vemos en los textos posteriores que abordan nuevos temas y formas; mejor ejemplo de este alejamiento del cuento y de la estética del instante transgresor constituyen quizás los *Pierrots*, estos textos extraños entre narrativos y dramáticos, en torno a este protagonista salido de la comedia del arte. Por ende, en lugar de acercarnos a la obra de Bernardo Couto únicamente bajo el supuesto de una poética decadente, habría que comprender y valorar los textos coutianos como proyectos estéticos específicos, entre los cuales destaca, desde mi modo de ver, *Asfódelos* como una unidad temática y formal con su apuesta a la experiencia radicalmente subjetiva de lo sublime y la exploración del instante transgresor por medio del asesinato como creación estética.

## BIBLIOHEMEROGRAFÍA CITADA

### TEXTOS LITERARIOS

- BARBEY D'AURÉVILLY, Jules: "La venganza de una mujer". *Las diabólicas*. Traducción de Angela Selke y Antonio Sánchez Barbudo. Madrid: Sexto Piso, 2008 (Clásico).
- BAUDELAIRE, Charles: "El mal vidriero". En: André Breton: *Antología del humor negro*. Traducción de Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 2007, p. 116.
- BOURGET, Paul: *A Love Crime*. Translated without abridgment from the 17th French edition. 3rd edition. London: Gibbings & Company LTD, 1909 (Representative French Fiction).
- CAMPOS, Rubén M.: *Claudio Oronoz (Novela)*. México: Premiá Editora de Libros / Publicaciones y Bibliotecas CULTURA SEP, 1982 [1906] (La Matraca, 17).
- CEBALLOS, Ciro B.: "Un crimen raro". En: *Croquis y sepias*. México: Eduardo Dublán, Impresor. Callejón de cincuenta y siete núm. 7, 1898, pp. 17-27.
- CONAN DOYLE, Sir Arthur: "The Adventure of the Speckled Band". En: *The New Annotated Sherlock Holmes*. V. 1. Edited with a Foreword and Notes by Leslie S. Klinger. Introduction by John Le Carré. New York: Norton & Company, [1892] 2005, pp. 227-263.
- : "The Boscombe Valley Mystery". En: *The New Annotated Sherlock Holmes*. V. 1. Edited with a Foreword and Notes by Leslie S. Klinger. Introduction by John Le Carré. New York: Norton & Company, [1891] 2005, pp. 101-132.
- : "La banda moteada". En: *Aventuras de Sherlock Holmes*. México: Porrúa, 1979, pp. 210-211.]
- COUTO CASTILLO, Bernardo: *Asfódelos*. Impresión a cargo de Eduardo Dublán. México, 1897.
- : *Cuentos completos*. Editados por Ángel Muñoz Fernández. México: Factoría, 2001 (La serpiente emplumada).

D'ANNUNZIO, Gabriele: *The Triumph of Death*. Translated by Arthur Horblow. Boston: The Page Company, [1894/ Trad. 1896] 1917.

-----: *Triunfo de la muerte*. En: *Obras Completas*. T. 1. Traducción Prefacio y notas por Julio Gómez de la Serna. México: Aguilar, 1959, pp. 777-980.

-----: *The child of pleasure*. Translated by Georgina Harding. Verses translated by Arthur Symons. Introduction by Ernest Boyd. New York: Modern Library, Release Date: December 4, 2006 [E-Book #20015].

-----: *El placer*. En: *Obras Completas*. T. 1. Traducción Prefacio y notas por Julio Gómez de la Serna. México: Aguilar, 1959, pp. 437-630.

DE CAMPO, Ángel: *Ocios y apuntes y La Rumba*. Edición y prólogo de María del Carmen Millán. 18ª ed. México: Porrúa, 2007 (Escritores Mexicanos, 76), pp. 183-341.

DELGADO, Rafael: *Los parientes ricos*. En: *Obras*. T. II. Edición de María Guadalupe García Barragán. México: UNAM, 1993 [1986] (BEU, 106).

DE QUINCEY, Thomas: "On Murder Considered as One of the Fine Arts." En: *On murder*. Edited with an introduction and notes by Robert Morrison. New York: Oxford University Press, 2006 (Oxford's World Classics), pp. 8-34.

-----: *Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes y otros ensayos literarios*. Prólogo, traducción y notas de José Rafael Hernández Arias. Madrid: Valdemar, 2008 (El Club de Diógenes).

DÍAZ DUFOO, Carlos: *Cuentos nerviosos*. México: J. Balleescá y comp.<sup>a</sup>, sucesor. S. Felipe de Jesús, 572, 1901.

DOSTOIEVSKI, Fiódor: *Crimen y castigo*. Edición y traducción de Isabel Vicente. Madrid: Cátedra, 2009 [1996] (Mil Letras).

GAUTIER, Théophile: "Symphonie en blanc majeur". En: *Émaux et Camées*. Ed. présentée, établie et annotée par Claudine Gothot-Mersch. Avec, en appendice: *Albertus*. Paris: Gallimard, [1852] 1981 (Collection Poésie), p. 42-44.

HUYSMANS, Joris-Karl: *Al revés*. Traducción de Rodrigo Escudero. Introducción de Jaime Rest. Buenos Aires: Ediciones Librerías Fausto, 1977.

POE, Edgar Allan: "The Black Cat". En: *Complete Tales & Poems*. New York: Vintage Books, 1975, pp. 223-230.



- : “El gato negro”. En: *El gato negro y otros relatos de terror*. Traducción de Elvio E. Gandolfo. Ilustraciones de Luis Scafati. Barcelona: Libros del Zorro Rojo, 2009, pp. 5-31.
- : “The Tell-Tale Heart”. En: *Complete Tales & Poems*. New York: Vintage Books, 1975, pp. 303-306.
- : “El corazón delator”. En: *Relatos*. Edición de Félix Martín. Traducción de Doris Rolfe y Julio Gómez de la Serna. Madrid: Cátedra, 2001 (Letras Universales), pp. 275-281.
- : “The Philosophy of Composition”. En: Willis, N. P., J. R. Lowell & R. W. Griswold: *The Works of the Late Edgar Allan Poe*. With notices of his life and genius. Vol. II: *Poems and Miscellanies*. New York: J. S. Redfield, Clinton Hall, 1850, pp. 259-270. Última consulta en línea el 19 de julio 2010: <http://www.epoe.org/works/ESSAYS/PHILCOMPB.HTM>.
- : “La filosofía de la composición”. En: *Escritos sobre poesía y poética*. Versión castellana de María Condor. Madrid: Hiperión, 2001 (Dicho y Hecho), pp. 123-142.
- TABLADA, José Juan: “En otro mundo.” En: *El cuento mexicano en el modernismo*. (Antología). Introducción, selección y notas de Ignacio Díaz Ruiz. México: UNAM, 2006 (BEU N° 142), pp. 201-205.

## TEXTOS TEÓRICOS Y CRÍTICOS

- BECKER, Peter: *Verderbnis und Entartung. Eine Geschichte der Kriminologie des 19. Jahrhunderts als Diskurs und Praxis*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2002 (Veröffentlichungen des Max-Planck Instituts für Geschichte, 176).
- BERMAN, Marshall: *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Traducción de Andrea Morales Vidal. México: Siglo XIX, 2008 [1982/1988] (Teoría).
- BLACK, Joel: *The Aesthetics of Murder. A Study in Romantic Literature and Contemporary Culture*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1991.
- BUFFINGTON, Robert M.: *Criminales y ciudadanos en el México moderno*. Traducción de Enrique Mercado. México: Siglo XXI, 2001 (criminología y derecho).

BURKE, Edmund: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Estudio preliminar y traducción de Menene Gras Balaguer. Madrid: Alianza, 2005 (Filosofía).

BUSTOS, Manuel: *Europa. Del viejo al nuevo orden del siglo XV al XIX*. Madrid: Sílex, 1996 (Claves Históricas).

CALINESCU, Matei: *Five Faces of Modernity. Modernism. Avant-Garde. Decadence. Kitsch. Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 2006 [1987].

-----: *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Traducción de María Teresa Beguiristain. Madrid: Tecnos, 1991, p. 54.].

CAMPO, Xorge del: *Los poetas malditos en México (la epidemia baudeleriana)*. México: Luzbel, 1983.

CAMPOS, Rubén M.: “*Asfódelos* de Bernardo Couto Castillo”. En: COUTO CASTILLO, Bernardo: *Asfódelos*. México: INBA/Premià, 1984 (La Matraca, segunda serie, 25), pp. 21-23. (primera publicación en *El Nacional* del 24 de octubre de 1897, p. 2.)

-----: “XXXII. La segunda víctima del bar, Bernardo Couto”. *El bar (La vida literaria de México en 1900)*. Estudio preliminar de Serge I. Zaïtzeff. México: UNAM, 1996 (Al siglo XIX *Ida y Regreso*), pp. 201-204.

CARBALLO, Emmanuel: *Diccionario crítico de las letras mexicanas en el siglo XIX*. Con la colaboración de Jesús Gómez Morán y Norma Elizabeth Salazar Hernández. México: Océano/CONACULTA, 2001 (Intemporales).

CASTRO LEAL, Antonio: “Prólogo” a Rafael DELGADO: *Los parientes ricos*. Edición y prólogo de A. C. Leal. 9ª ed. México: Porrúa, 1993 (Escritores Mexicanos, 6), pp. 3-7.

CEBALLOS, Ciro B.: “Bernardo Couto Castillo”. En *Turania*. Tomado de: COUTO CASTILLO, Bernardo: *Asfódelos*. México: INBA/ Premià, 1984 (La Matraca, Segunda Serie, 25), pp. 9-20.

-----: *Panorama mexicano 1890-1910 (Memorias)*. Estudio introductorio y edición crítica de Luz América Viveros Anaya. México: UNAM, 2006 (Al siglo XIX *Ida y Regreso*).

CHAUVAD, Frédéric: “Le mystique et le conspirateur, ou: l’invention du criminel politique au XIXe siècle.” En: Falk Bretschneider (ed.): *Der Kriminelle. Deutsch-französische*

- Perspektiven. / Le criminel. Perspectives franco-allemandes.* Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2007, pp. 79-104.
- CHAVES, José Ricardo: “Couto, a la sombra de Dios”. *Nueva Gaceta Bibliográfica*, UNAM/Instituto de Investigaciones Bibliográficas, año 4, núm. 15 (julio-septiembre 2001), pp. 7-10.
- CLARK DE LARA, Belem y Ana Laura ZAVALA DÍAZ: “Introducción” a *La construcción del modernismo. (Antología)*. Introducción y rescate de B. Clark de Lara y A. L. Zavala Díaz. México: UNAM, 2002 (BEU N° 137), pp. IX-XLIII.
- DE QUINCEY, Thomas: “On the Knocking at the Gate in Macbeth”. En: *On murder*. Edited with an introduction and notes by Robert Morrison. New York: Oxford University Press, 2006 (Oxford’s World Classics), pp. 3-7.
- DÍAZ RUIZ, Ignacio: “Introducción” a *El cuento mexicano en el modernismo. (Antología)*. Introducción, selección y notas de I. Díaz Ruiz. México: UNAM, 2006 (BEU N° 142), pp. IX-XXXV.
- : “Ciro B. Ceballos”. En: *El cuento mexicano en el modernismo. (Antología)*. Introducción, selección y notas de I. Díaz Ruiz. México: UNAM, 2006 (BEU N° 142), pp. 213-215.
- FOUCAULT, Michel: *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo XXI, 2008 [1975] (Nueva Criminología y Derecho).
- GAMBOA, Federico: *Mi diario (1892-1932)*. Selección, prólogo y notas de José Emilio Pacheco. México, Siglo XXI, 1977 (El Hombre y sus Obras).
- : *Impresiones y recuerdos*. Nota preliminar de José Emilio Pacheco. México: CONACULTA, [1895] 1994 (Memorias Mexicanas).
- GARCÍA RIVAS, Heriberto: *Historia de la literatura mexicana. T. III. Siglo XX. 1901-1950*. México: Porrúa, 1973 (Textos universitarios).
- GARZA, James Alex: *The Imagined Underworld. Sex, Crime and Vice in Porfirian Mexico City*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2007.
- GAUTIER, Théophile: “Charles Baudelaire”. Prefacio a Charles BAUDELAIRE: *Les fleurs du mal*. Edición de 1868. Consultado el 7 de julio 2010 en [http://fr.wikisource.org/wiki/Charles\\_Baudelaire\\_%28Gautier%29](http://fr.wikisource.org/wiki/Charles_Baudelaire_%28Gautier%29).

GRAS BALAGUER, Menene: “Estudio preliminar” a Edmund BURKE: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Estudio preliminar y traducción de Menene Gras Balaguer. Madrid: Alianza, 2005 (Filosofía), pp. 7-23.

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

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

JIMÉNEZ RUEDA, Julio: *Historia de la literatura mexicana*. 5ª edición puesta al día y aumentada con buen número de notas bibliográficas. México: Botas, 1953.

-----: *Las letras mexicanas en el siglo XIX*. México: UNAM, 1989.

KALIFA, Dominique: *Crimen y cultura de masas en Francia, siglos XIX-XX*. México: Instituto Mora, 2008 (Colección Cuadernos de Secuencia).

KANT, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Edición de Wilhelm Weischedel. Frankfurt/Main: Suhrkamp Taschenbuch, 1974 (Wissenschaft).

-----: *Crítica del juicio*. Traducción de José Rovira Armengoi. Edición cuidada por Ansgar Klein. 2ª ed. Buenos Aires: Losada, 1961 (Biblioteca Filosófica).

KURZ, Andreas: “Algunas reflexiones en torno a Bernardo Couto Castillo y la narrativa modernista a finales del siglo XIX.” En: *Decimonoveno Coloquio Internacional de Literatura Mexicana e Hispanoamericana. Memoria*. Sonora, México: Universidad de Sonora, Departamento de Literatura y Lingüística, 2005, pp. 131-141.

-----: *Die Entstehung modernistischer Ästhetik und ihre Umsetzung in die Prosa in Mexiko. Die Verarbeitung der französischen Literatur des fin de siècle*. Amsterdam: Rodopi, 2005 (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, 83).

LEAL, Luis: *Breve historia del cuento mexicano*. Prólogo de John Bruce-Novoa. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala/ Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, Centro de Ciencias del Lenguaje, 1990 (Serie Destino Arbitrario, 2).

-----: *Historia del cuento hispanoamericano*. México: De Andrea, 1971 (Historia Literaria de Hispanoamérica, T. II).

- MARTÍNEZ, José Luis: *La expresión nacional*. México: Oasis, 1984 (Colección Biblioteca de las Decisiones 7).
- MARKIEWICZ, H.: “«Ut pictora poesis»: historia del topos y del problema”. En: *Literatura y pintura*. Introducción, compilación de textos y bibliografía de Antonio Monegal. Madrid: Arco/Libros, 2000, pp. 51-86.
- MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángel: “Bernardo Couto Castillo”. En: Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra: *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Vol. III. Galería de escritores*. México: UNAM, 2005 (Al siglo XIX *Ida y Regreso*), pp. 595-609.
- : *Fichero bio-bibliográfico de la literatura mexicana del siglo XIX*. México: Factoría, 1995.
- NOYOLA, Arturo: “Bernardo Couto Castillo”. *Nueva Gaceta Bibliográfica*, UNAM/ Instituto de Investigaciones Bibliográficas, año 4, núm. 15 (julio-septiembre 2001), pp. 11-19.
- PACHECO, José Emilio: “Introducción”. *Antología del modernismo (1884-1921)*. Tomos I y II en un volumen. Introducción, selección y notas de José Emilio Pacheco. México: UNAM/Era, 1999 (BEU N° 90-91), pp. XI-LIV.
- PADILLA, Antonio: “Pobres y criminales. Beneficencia y reforma penitenciaria en el siglo XIX en México”. *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales: Vagos, pobres y criminales en el siglo XIX*. N° 27, Nueva época, septiembre-diciembre de 1993, México: Instituto Mora, pp. 43-69.
- PAVÓN, Alfredo: “El mundo alucinante de Bernardo Couto Castillo”. *Texto Crítico*, 38, año XIV, núm. 38 (enero-junio 1988), pp. 89-99.
- PHILLIPS, Allen W.: “Bernardo Couto Castillo y la revista moderna”. *Texto Crítico*, VIII, (24-25), enero-diciembre de 1982, pp. 66-96.
- PICCATO, Pablo: “La construcción de una perspectiva científica: miradas porfirianas a la criminalidad”. En: *Historia Mexicana*, 41: 1 (1997), pp. 133-181.
- PRAZ, Mario: *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Traducción de Rubén Mettini. Barcelona: El Acantilado, 1999.
- PRENDES, Manuel: *La novela naturalista hispanoamericana. Evolución y direcciones de un proceso narrativo*. Madrid: Cátedra, 2003 (Crítica y Estudios Literarios).

- QUIRARTE, Vicente: “Cuerpo, fantasma y paraíso artificial”. En: Rafael Olea Franco (ed.): *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. México: El Colegio de México/Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2001 (Cátedra Jaime Torres Bodet), pp. 19-33.
- : *apud* Ignacio DÍAZ RUIZ en su presentación de Bernardo Couto Castillo en *El cuento mexicano en el modernismo. (Antología)*. Introducción, selección y notas de Ignacio Díaz Ruiz. México: UNAM, 2006 (BEU N° 142).
- RUIZ CASTAÑEDA, María del Carmen: “Bernardo Couto Castillo”. *Xilote*, núm. 31, mayo-junio de 1972, p. 9.
- SALADO ÁLVAREZ, Victoriano: “Los modernistas mexicanos. Oro y negro”. En: *La construcción del modernismo. (Antología)*. Introducción y rescate de Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz. México: UNAM, 2002 (BEU N° 137), pp. 203-212.
- SÁNCHEZ AZCONA, Juan: “Necrológica de Bernardo Couto Castillo”. *El Nacional*, 7 de agosto de 1901. Tomado de: *Xilote*, núm. 31, mayo-junio de 1972, p. 11.
- SPECKMAN GUERRA, Elisa: *Crimen y castigo. Legislación penal, interpretaciones de la criminalidad y administración de justicia (Ciudad de México, 1872-1910)*. México: COLMEX/ UNAM (Centro de Estudios Históricos/ Instituto de Investigaciones Históricas), 2007 [2002].
- STEINER, Wendy: “La analogía entre la pintura y la literatura”. En: *Literatura y pintura*. Introducción, compilación de textos y bibliografía de Antonio Monegal. Madrid: Arco/Libros, 2000, pp. 25- 49.
- STEPHAN, Inge: “Kunstepoche. Romantik als Lebens- und Schreibform”. En: *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Metzler, [6ª edición] 2001, pp. 202-209.
- TABLADA, José Juan: “El monstruo (Fantasías estéticas)”. *Revista Moderna*. IV/1899, pp. 100-102.
- TOLA DE HABICH, Fernando: “Los inicios de Bernardo Couto Castillo”. *Museo literario dos*. México: Premià, 1986 (La Red de Jonás: Literatura. Estudios), pp. 53-54.
- TORRI, Julio: *La Revista Moderna de México. Discurso de ingreso en la Academia Mexicana de la Lengua*. México: Editorial Jus, 1954.
- UHL, Karsten: “Die Verbrecherin im humanwissenschaftlichen Diskurs des 19. Jahrhunderts: Geschlecht, moralische Schuld und soziale Gefahr.” En: Falk Bretschneider (ed.): *Der Kriminelle. Deutsch-französische Perspektiven. / Le*

- criminel. Perspectives franco-allemandes*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2007, pp. 45-78.
- VALDÉS, Héctor: *Índice de la Revista Moderna. Arte y Ciencia (1898-1903) y estudio preliminar*. México: UNAM, 1967 (Centro de Estudios Literarios).
- VELÁZQUEZ ALVARADO, Coral: *El rescate del mundo interior. Un análisis de la obra de Bernardo Couto Castillo*. Tesis de licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas. México: UNAM, FFyL, 2007.
- VIDAL, Florentina: “La Revolución Industrial”. En: Josefina Martínez (coord.): *Historia contemporánea*. Valencia: Tirant lo blanch, 2006, pp. 37-49.
- WAGNER, Richard: *La obra de arte del futuro*. Traducción y notas de Joan B. Llinares y Francisco López. Introducción de Joan B. Llinares. *Post scriptum* de Francisco López. Valencia, Universitat de València, 2000 (Col·lecció Estètica & Crítica).
- WILDE, Oscar: “The decay of lying”. En: *De profundis and other writings*. With an introduction by Hesketh Pearson. London: Penguin Books, 1986 (Penguin Classics).
- : *La decadencia de la mentira*. Traducción de María Luisa Balseiro. Madrid: Siruela, 2001 (Biblioteca de ensayo 10).
- : “El renacimiento del arte inglés”. En: *El renacimiento del arte inglés y otros ensayos*. Traducción de León Felipe. México: Finisterre editores, 1974 (Colección Felipe León), pp. 7-58.
- ZAVALA DÍAZ, Ana Laura: “«La blanca lápida de nuestras creencias»: notas sobre el decadentismo mexicano”. En: Rafael Olea Franco (ed.): *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. México: El Colegio de México/Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2001 (Cátedra Jaime Torres Bodet), pp. 47-60.
- : “Lo bello es siempre extraño”: *hacia una revisión del cuento modernista de tendencia decadente (1893-1903)*. Tesis de maestría en Literatura Mexicana. México: UNAM, FFyL, 2003.
- : “Retóricas de la enfermedad en el México porfiriano: el caso modernista”. *DECIRES*. México: UNAM/CEPE, Nueva Época. Vol. 10, núms. 10-11, 2007. pp. 167-180.
- ZEA, Leopoldo: *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002 [1943/1944] (Obras de Filosofía).