



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

El cambio estético de Bernardo Couto Castillo en dos *Pierrot*

Tesis que presenta

Adriana Pérez Tovar

para obtener el título de

Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas

Asesora

Dra. Mariana Ozuna Castañeda



Ciudad Universitaria, 2015.



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.

## Agradecimientos

A mis padres por su apoyo incondicional.

A Gisela por ser mi Virgilio.

A Mariana por escuchar cada una de las ideas sobre esta tesis.

A Mariana Ozuna por creer en mí, por el valioso tiempo dedicado a este trabajo y por su ejemplo, que es la mejor enseñanza.

A mis amigos Mariana, Héctor, Eric, Diana, Ludwig, Yadira y Adriana.

## ÍNDICE

|   |    |
|---|----|
| Introducción  | 6  |
| 1. Bernardo Couto Castillo en el panorama de la literatura                        | 14 |
| 1.1. El lugar de los <i>Pierrot</i> en la obra de Couto Castillo                  | 15 |
| 1.2. La prosa de Bernardo Couto Castillo en la historia de la literatura mexicana | 20 |
| 1.3. La literatura coutiana ante la crítica                                       | 22 |
| 1.3.1. La recepción de <i>Asfódelos</i>   | 23 |
| 1.3.2. La recepción de los <i>Pierrot</i>   | 30 |
| 2. Breve historia de Pierrot en las artes: teatro, ópera y poesía                 | 35 |
| 2.1. Italia   |    |
| 2.1.1. Raíces cómicas: la <i>Commedia dell'arte</i>                               | 35 |
| 2.1.2. La transición a la tragedia: la ópera <i>Rigoletto</i>                     | 38 |
| 2.1.3. La consolidación en el género trágico: <i>Pagliacci</i>                    | 43 |
| 2.2. Francia  |    |
| 2.2.1. El teatro y la pintura   | 46 |
| 2.2.2. Su paso por la estética simbolista   | 47 |
| 2.3. La influencia del <i>clown</i>   | 50 |
| 3. Los <i>Pierrot</i> , el cambio estético en la narrativa coutiana               |    |
| 3.1. “Pierrot enamorado de la Gloria”, la parodia del sabio                       | 53 |

|   |     |
|---|-----|
| 3.1.1. El personaje como elemento estructurador | 55  |
| 3.1.2. Los temas de “Pierrot enamorado”         | 62  |
| 3.2. “Las nupcias de Pierrot”                   | 71  |
| 3.2.1. Algunos antecedentes                     | 72  |
| 3.2.2. Naturaleza-bosque-jardín                 | 74  |
| 3.2.3. El sueño                                 | 78  |
| 3.2.4. El simbolismo de las nupcias             | 88  |
| <br>  |     |
| Conclusión                                      | 94  |
| <br>  |     |
| Anexos  | 102 |
| <br>  |     |
| Bibliografía                                    | 104 |

## INTRODUCCIÓN

Hay autores cuya obra rehúye todo intento de clasificación. Tal es el caso del escritor mexicano Bernardo Couto Castillo (1879-1901). La heterogeneidad es el sello de sus textos. Pese a los esfuerzos por ubicarlo dentro del grupo de “los decadentes mexicanos”, algunos elementos de sus cuentos marcan distancia con la estética decadente. Los estudios recientes dejan en claro la complejidad del universo narrativo de Couto, y el inconveniente de encasillarlo en una sola corriente.

La obra del cuentista mexicano se inserta en el movimiento modernista de fin de siglo, cuya identificación ha sido imprecisa debido a la diversidad de ideas estéticas que confluyen en la literatura mexicana de esta época. Aun así Couto ha sido inscrito en la tendencia decadente del modernismo. Si bien su literatura comparte características con el llamado decadentismo, principalmente el reconocimiento de un eje axiológico opuesto a los valores burgueses, desarrolló sus temas y formas de manera alterna. Incluso en sus cuentos finales el marco de valores se trastoca.

En los primeros acercamientos a la obra de Couto prevalecieron la biografía y el análisis desde la óptica de la estética decadente. Su universo narrativo fue visto como el reflejo de las preocupaciones y la postura crítica del artista bohemio ante la Modernidad. Es indudable que el mexicano fija una posición ética y crítica frente al discurso predominante de la Modernidad. Sin embargo, en una lectura minuciosa, nos daremos cuenta de que en su prosa hay un cambio estético que repercute en el ámbito de los valores. De esta manera la estética se articula con la ética.

La transformación artística es notoria en los cuentos de la serie *Pierrot*. Desde el momento en que elige a un personaje referencial, Pierrot, como protagonista de sus relatos, propone una perspectiva estética diferente y, en consecuencia, ética. Difícilmente afirmaríamos que hay continuidad entre la serie y los textos anteriores o posteriores, en cuanto a las formas, y al mismo tiempo no negaríamos que los temas son constantes. Por ello, suponemos que la serie *Pierrot* representa un quiebre dentro de su obra que aproxima a Couto a una sensibilidad artística propia del siglo XX, y que lo aleja de la estética decadente.

Bajo este presupuesto, el presente trabajo se centra en el análisis de dos cuentos de la serie *Pierrot*: “Pierrot enamorado de la Gloria. Cuento en cuatro escenas” (1897) y “Las nupcias de Pierrot” (1899). En ellos examinaremos los mecanismos narrativos empleados para configurar la diégesis de los relatos, con el objetivo de caracterizar los cauces de representación. Así también revisaremos algunas de las influencias literarias que recibe la narrativa coutiana y veremos de qué manera la afectan. Repasaremos la historia cultural de la construcción de Pierrot, elemento central en la poética coutiana, el fin será evidenciar la metamorfosis que sufre en la prosa del mexicano. Habremos de contrastar los *Pierrot* elegidos con algunos cuentos de *Asfódelos* para valorar el rumbo que toma la poética coutiana.

Los textos fueron seleccionados por tres razones principalmente. La primera, porque los relatos de la serie *Pierrot* son los menos comentados. Hay algunos estudios generales,<sup>1</sup> pero ninguno se ocupa de manera particular de ellos. De los seis cuentos decidimos tomar sólo

---

<sup>1</sup> Vid. María Laura Rafael Cruz, *Los Pierrot de Bernardo Couto Castillo* [tesis de licenciatura]. México, UAM, 2005; Gabriela Arriaga Calzada, *El camino hacia Pierrot: Bernardo Couto Castillo* [tesis de licenciatura], México, UNAM, 2010 y Elvia Sarahí Rosas Flores, *La alegoría en los Pierrot de Bernardo Couto Castillo* [tesis de licenciatura], México, UNAM, 2010.

dos, puesto que cada uno representa un desafío teórico y analítico; dadas las limitaciones del estudio, no sería posible el análisis de cada uno de ellos.

La segunda razón se debe a que existe un hilo conductor entre los cuentos seleccionados: ambos se estructuran sobre algunos presupuestos del pensamiento romántico: la idea del conocimiento, el amor y los sueños. Hemos observado, además, que se establece una relación espacial y temporal entre “Pierrot enamorado” y “Las nupcias de Pierrot”.<sup>2</sup>

La última causa reside en la singularidad de los relatos en cuestión. “Pierrot enamorado” muestra un modelo narrativo novedoso en la literatura coutiana, resultado de la conjunción del drama y la narración, y un carácter humorístico único en la obra del mexicano. El humor surge de la parodia que hace Pierrot al emular al prototipo de “sabio” de finales de siglo, así como del tono discursivo.

En “Las nupcias de Pierrot” las referencias textuales a *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare y a *Fausto* de Goethe nos revelan una interpretación distinta a la de la crítica autorizada. El cuento está plagado de símbolos para los que la relación con los dramas europeos brinda claves de significado. Tanto la hipertextualidad como la experimentación formal reafirman la idea de que Couto se parece más a un artista del siglo XX que a un escritor del XIX.

En general hemos analizado los textos siguiendo la teoría de los géneros,<sup>3</sup> sobre todo para el caso de “Pierrot enamorado de la Gloria”, así podemos apreciar el fenómeno literario desde el ámbito de la recepción, de los modelos literarios y de la poética del autor. De las dos últimas dimensiones ya hemos disertado, ahora pensemos en la recepción, ella nos ayudará a entender los vacíos de información narrativa; en algunos casos, nos permitirá

---

<sup>2</sup> A partir de este momento sintetizaremos los títulos a “Pierrot enamorado” y “Las nupcias”, con el fin de evitar la repetición del sustantivo Pierrot.

<sup>3</sup> Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Tusquets, 2005.

reflexionar sobre el tipo de lector que Couto desea, el cual está en proceso de formación en cada relato.

Asimismo, hemos recurrido a la teoría de la transtextualidad de Gérard Genette con el fin de apreciar los cambios que el mexicano introduce en los modelos que retoma, como es el caso de “Las nupcias”. Insistimos en que las relaciones hipertextuales,<sup>4</sup> e incluso las referencias a la tradición cultural europea, inciden de manera decisiva tanto en el contenido y la estructura como en la recepción. De este modo, se abre la posibilidad de ver los cuentos elegidos como *pastiches*. El término lo entendemos como un género, resultado de las relaciones hipertextuales, que consiste en la imitación burlesca o no del estilo de un texto, de acuerdo a la clasificación propuesta por Genette.<sup>5</sup>

Finalmente recurrimos a la narratología para examinar la estructura de los relatos. Empleamos las categorías de narrador, espacio, modos discursivos, y la de personaje, para apreciar las innovaciones que sufre el esquema cuentístico de *Asfódelos*. Las herramientas narratológicas nos revelarán que el joven escritor modifica y juega con su modelo narrativo. Nos basamos principalmente en el ensayo crítico de Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*.<sup>6</sup>

Paralelamente, cada cuento ha requerido una revisión teórica específica. Para “Pierrot enamorado de la Gloria” ha sido necesario indagar sobre el género dramático. Revisamos los conceptos de “didascalias”, y de “escena”, en el ensayo de José Luis Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, pues percibimos que en ello se halla la innovación del cauce

---

<sup>4</sup> El término “hipertextualidad” se refiere a una clase de relación transtextual que consiste “Entiendo por ello [hipertextualidad] toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es el comentario. [...] texto derivado de otro texto preexistente. Esta derivación puede ser de orden, descriptivo o intelectual...” (Vid. Gérard Genette, *Palimpsestos. Literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989, p. 14).

<sup>5</sup> Vid. *Ibidem*. p.39-38.

<sup>6</sup> Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, UNAM/ Siglo XXI, 2005.

de representación. Con estos instrumentos determinamos la condición narrativa del texto en cuestión. Se realizó una búsqueda general, no exhaustiva, entre las manifestaciones artísticas europeas de la primera mitad del siglo XIX, de aquellas obras que llevaron en el título el nombre de Pierrot, así pudimos constatar que el mexicano no fue el primero en presentar a Pierrot fuera del drama.

En el análisis de “Las nupcias de Pierrot” fue indispensable la consideración de algunos de los motivos del romanticismo, como el sueño y la naturaleza; así como la lectura de las obras a las que se alude en ambos textos, *Fausto* de Goethe y *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare.

La primera parte de este trabajo se centra en la investigación de la crítica acerca de la obra de Couto. La revisión fue necesaria para descartar el aspecto biográfico en el escrutinio de los textos. Mucho se ha dicho que la serie *Pierrot* es autobiográfica, sin embargo, llegamos a la conclusión de que esta afirmación carece de sustento. En una primera fase examinamos los comentarios sobre *Asfódelos*. Nos percatamos de que la mayor parte de las valoraciones sobre la prosa coutiana recae en la descripción casi exclusiva de la poética de este volumen de cuentos, y no de toda su obra. En un segundo apartado comentamos las consideraciones críticas sobre los *Pierrot*. Comprobamos que a pesar de la presencia de un personaje referencial, como lo es Pierrot, los expertos reinciden en el análisis de la serie bajo los mismos criterios y presupuestos teóricos que el libro anterior. Finalmente debemos señalar que cuando iniciamos la investigación, en 2009, encontramos pocos escritos dedicados a la obra de Couto; poco antes de concluir, surgieron ensayos especializados que centraron su atención no en la biografía sino en la descripción de la poética del autor. Paralelo al punto final del presente estudio apareció una nueva edición de los cuentos de Bernardo Couto Castillo a cargo de Coral Velázquez Alvarado,

titulada *Obra reunida*. *Bernardo Couto Castillo*, por obvias razones no se hallará un comentario al respecto.

El segundo capítulo se aboca a la exploración de la construcción artístico-cultural de Pierrot. De la historia del personaje hemos decidido explorar solamente la de dos países pues los propios relatos nos condujeron de esa manera. Las alusiones a los personajes de la *Commedia dell'arte* y las referencias a la cultura francesa nos orillaron a revisar la historia en Italia y Francia. Nos centramos principalmente en las manifestaciones artísticas en las que aparece Pierrot durante el siglo XIX, sobre todo a finales, anteriores a la fecha de publicación de su primer *Pierrot*, 1897. Establecimos dos momentos y dos lugares claves en su configuración: siglos XVI y XIX, Italia y Francia. Del apartado correspondiente al siglo XVI y XIX, en Italia, destacamos la fijación en el género dramático, la comedia especialmente, al que se suscribe el personaje, y del que difícilmente podrá desasirse. El personaje nace en la *Commedia dell'arte*, y de ahí otras expresiones artísticas se apropian de él. Cabe anotar que originalmente Pierrot funcionaba como un “personaje tipo”, es decir, estaba supeditado a la función de bufón. En la época decimonónica, observamos metamorfosis importantes en Pierrot, adquiere protagonismo en la obra, da un giro de la comedia a la tragedia, se presenta, entonces, una escisión en el personaje: sin dejar de cumplir su papel de bufón, muestra un conflicto ontológico, ejemplo de ello son las variantes de Pierrot, Rigoletto y Pagliaccio. Ellos se originan en un cauce de representación distinto a la *Commedia dell'arte*, la ópera. Los personajes operísticos hacen una aportación fundamental: la humanización a partir de la experiencia del dolor. De la sección del siglo XIX, en Francia, importa señalar que se profundiza en su psicología y se agudiza su aislamiento. El Pierrot francés transita hacia el simbolismo, sobre todo en la lírica de Paul Verlaine y Jules Laforgue. En la poesía de este último se transforma en un elemento de su

poética, en la que resalta una actitud de “alelamiento” del personaje. En suma, notamos que Pierrot, en los cuentos del mexicano, es un ente pleno de significado cultural y al mismo tiempo vacío de rasgos sociales, la soledad del personaje es absoluta, es decir, persisten los rasgos que adquirió en las distintas fases por las que atraviesa: algunos los acentúa, otros desaparecen. Se enfatiza la condición de “alelamiento”, el Pierrot mexicano consagra su tiempo a la contemplación de la luna y a sus ensoñaciones, en casi todos los relatos se queda dormido, el paradigma es “Las nupcias de Pierrot”. Couto, por otro lado, elimina el conflicto existencial del personaje de la ópera, y toda huella de vida social en él: difícilmente el lector se reconoce en sus acciones o en su apariencia.

La tercera parte analiza los relatos seleccionados. El estudio se divide en dos apartados cada uno dedicado a un cuento. La parte consagrada a “Pierrot enamorado de la Gloria”, a su vez, se fracciona en dos: en la primera estudiamos dos aspectos de la estructura narrativa en la forma dramática: el discurso de las didascalias, en las que suponemos subyace la voz narrativa, y la organización en escenas. En la segunda sección, nos enfocamos en el tono humorístico del texto, confirmamos que se hace la parodia de la figura del sabio al atribuir a un bufón el comportamiento y el discurso de los “científicos”. A partir de ello intentamos establecer el eje axiológico de este *Pierrot*.

En lo correspondiente a “Las nupcias de Pierrot” el examen se ha seccionado en tres partes, cada una corresponde a un motivo romántico presente en el cuento: la naturaleza, el sueño y las nupcias. Nos interesa subrayar que el mexicano los emplea con fin de explotar su significado para otorgarles un nuevo sentido. Cuando tocamos el motivo del sueño, hacemos un análisis estructural a partir del cual se manifiesta que el relato se presenta como un sueño dentro de otro sueño. Otra cuestión sobre “Las nupcias de Pierrot” es la revisión de la transtextualidad, sobre todo en cuanto a lo onírico, ello nos permite interpretar la obra

coutiana de una manera distinta a como se ha visto. Por último, cabe mencionar que recurrimos constantemente al contraste entre *Asfódelos* y los *Pierrot*, puesto que nos interesa subrayar los cambios que sufre su poética en sus últimos textos.

La presente tesis propone un análisis con miras a describir la poética que se desarrolla en los textos seleccionados, en ella advertimos la ruptura de las estructuras establecidas en los cuentos anteriores a la serie, y, a la vez, el cambio de perspectiva en el tratamiento del tema que obsesionó a nuestro autor, la muerte, elemento central en su prosa. Con ello queremos demostrar que la obra del mexicano se puede ver bajo una óptica diferente a la biográfica o a la estética decadente.

## 1. BERNARDO COUTO CASTILLO EN EL PANORAMA DE LA LITERATURA MEXICANA FINISECULAR

Durante la primera mitad del siglo XX, la obra de Bernardo Couto Castillo (1879-1901)<sup>7</sup> permaneció en el olvido; los pocos trabajos que se le dedicaron destacaban su talento como cuentista, sin embargo, no hubo, sino hasta fechas recientes, un estudio minucioso. La crítica se había interesado más en la biografía que en el análisis de los relatos.<sup>8</sup> Alrededor de la obra se formó una leyenda sobre la vida del escritor— a la que sus compañeros de la *Revista Moderna* (1898-1903) contribuyeron con anécdotas— en la que se subrayó su actitud rebelde, el uso de estupefacientes y el consumo de alcohol, la precocidad en la escritura y su temprana muerte.

No obstante, los datos biográficos son escasos. Bernardo Couto Castillo provenía de una familia adinerada; era nieto de José Bernardo Couto Pérez (1803-1862), diputado, senador y miembro de la Academia Mexicana de la Lengua, quien escribió algunos libros de historia.<sup>9</sup> El hecho de pertenecer a una clase social acomodada permitió a Couto Castillo escribir sin preocupaciones económicas y, de cierta forma, evadir la censura de la época. De sus primeros estudios se sabe que asistió al Colegio de Francia, institución que abandonó para realizar un viaje por Europa en 1894. De ello dejó constancia en una carta

---

<sup>7</sup> Antes de 2001, se fechaba su nacimiento en 1880, Ángel Muñoz Fernández dice haber hallado un documento oficial sobre la muerte de Couto en el que consta que tenía 22 años cuando fallece, con lo que corrige a 1879. (Ángel Muñoz Fernández, “Su muerte” en Bernardo Couto Castillo, *Cuentos completos*, edición de Ángel Muñoz Fernández, México, Factoría, 2001, p. 349).

<sup>8</sup> Sobre todo la crítica de sus contemporáneos, Ciro B. Ceballos, “Bernardo Couto Castillo”, en *En Turania*, México, UNAM, 2010; José Juan Tablada, “Bernardo Couto Castillo”, en *Obras completas V. Crítica literaria*, México, UNAM, 1994. Algunos estudios recientes también dan primacía a la biografía: Ángel Muñoz Fernández, “Bernardo Couto Castillo” en *La República de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, vol. III. *Galería de escritores*, Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (ed.), México, UNAM, 2005; Xorge Campos, *Los poetas malditos en México (la fiebre baudelariana)*, México, Luzbel, 1983.

<sup>9</sup> Entre sus obras se encuentra *Diálogo sobre la historia de la pintura en México* (1860), *Biografía de don Manuel Carpio*. Las *Obras* de José Bernardo Couto fueron publicadas por Victoriano Agüeros en 1898.

que envió a su amigo Alberto Leduc, quien la publicó póstumamente en el diario *El Universal*, en ciertos recuerdos que plasmó en algunos relatos, y por algunos comentarios de sus cofrades, principalmente Ciro B. Ceballos, José Juan Tablada y Rubén M. Campos. La estancia en Europa marcó un parteaguas en su obra, a su regreso cambió su estilo y adquirió conciencia de su profesión como escritor; la prueba es la publicación de un libro de cuentos, y la creación de la *Revista Moderna*. Sus últimos años de vida los compartió con Amparo, con quien se había instalado en el Hotel Moro. Murió el 3 de mayo de 1901, a causa de una neumonía.

La información biográfica que conocemos hasta ahora resulta insuficiente para interpretar la obra de Couto, debido a que la mayor parte de los datos proviene de algunas anécdotas que se han rescatado entre el círculo de amigos del autor, quienes de cierta manera idealizaron los acontecimientos.

### **1.1. El lugar de los *Pierrot* en la obra de Bernardo Couto Castillo**

En 2001, Ángel Muñoz Fernández<sup>10</sup> recopiló la obra de Couto que estaba dispersa en los distintos periódicos y revistas de la época. La edición de Muñoz Fernández cataloga cincuenta y cuatro relatos, cuatro traducciones, una reseña y una nota necrológica. De acuerdo al investigador, el 3 de septiembre de 1893 Couto publicó su primer cuento, “Las dos hermanas”, en la sección “Cuentos del domingo” del periódico *El Partido Liberal*. Recientemente la estudiosa Coral Velázquez Alvarado localizó seis relatos que fueron

---

<sup>10</sup> Bernardo Couto Castillo, *Cuentos completos*, notas y prólogo de Ángel Muñoz Fernández, México, Factoría (La serpiente emplumada), 2001.

publicados el mismo año: “La vida de un artista” (22 de junio), “Los dos colaboradores” (29 de junio), “El último pincel” (6 de julio), “Entre el amor y el arte” (13 de julio), “El final de un bohemio” (27 de julio), “El “Ideal” (3 de agosto), “Eduardo”(10 de agosto) y “¡Patria!” (17 de agosto);<sup>11</sup> así que cronológicamente, “La vida de un artista” es el primer cuento de Couto. Con los últimos hallazgos, la producción literaria de Couto consta de sesenta relatos, hasta ahora.<sup>12</sup>

En el periodo de junio de 1893 a febrero de 1894, escribe aproximadamente veintiún relatos, el dato revela la constancia del joven escritor; de 1894 a 1896 interrumpe las publicaciones por su viaje a Europa; a su vuelta reanuda su labor en la *Revista Azul* (1894-1896); en los periódicos *El Nacional*, *El Mundo*, *El Universal*, y a partir de 1898 solamente publica en la *Revista Moderna*. Los cuentos fueron concebidos y publicados en series que Couto dejaba inconclusas.

Tomando como eje la publicación de *Asfódelos* (1897), Muñoz Fernández clasifica la obra en tres etapas; el criterio es estrictamente cronológico. La primera etapa, “Preasfódelos”, incluye los relatos que publica de 1893 a 1897; la segunda, “Asfódelos”, cuyos cuentos han sido considerados la cumbre de la narrativa coutiana, y la última fase, “Posasfódelos”, comprende los relatos de 1898 hasta el final de su vida, alrededor de

---

<sup>11</sup>Vid. Coral Velázquez Alvarado, *Rescate del mundo interior. Un análisis de la obra de Bernardo Couto Castillo* [tesis de licenciatura], México, UNAM, 2008.

<sup>12</sup> Al mismo tiempo que llegaba a su fin este trabajo de investigación, se publicó una nueva edición de la obra de Bernardo Couto Castillo dirigida por Coral Velázquez Alvarado, en ella muestra 64 relatos, y, en algunos casos, consigna las variantes textuales. (*Obra reunida. Bernardo Couto Castillo*, edición, introducción, estudio preliminar y notas de Coral Velázquez Alvarado, México, UNAM, (Ida y regreso al siglo XIX), 2014.) Además, tenemos noticias de una antología sobre la obra de Couto, publicada en 2011, apoyada por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Según la descripción del sitio de la editorial que publica la antología, pretende ser una “edición crítica”, reúne veinte cuentos, divididos en tres secciones: la primera presenta: “Un retrato” y “Cleopatra”; la segunda, reproduce *Asfódelos*, y la tercera, los seis *Pierrots*; aparece una versión “facsimilar de algunos cuentos ilustrados por Julio Ruelas”, un estudio preliminar, notas críticas y una cronología. (*Asfódelos y otros cuentos de Bernardo Couto Castillo. Antología crítica*, selección y estudio preliminar de María Cervantes, edición y notas de María Guadalupe Correa y Tadeo Pablo Stein, México, Serapis en [www.editorialserapis.com](http://www.editorialserapis.com), (última revisión 31/10/2014).

dieciocho en total. La edición cuenta con un apartado especial en forma de un “librito” para la serie de los *Pierrot*, la razón del aislamiento de estos textos es porque, según Muñoz Fernández, Couto siempre tuvo la intención de publicarlos de manera independiente.

Las notas de Muñoz Fernández sobre la obra de Bernardo Couto, en repetidas ocasiones, se fundamentan en apreciaciones subjetivas o en meras suposiciones. Los textos se acompañan de comentarios que no ayudan a la comprensión del universo literario de Couto. En algunos casos olvida fechar los cuentos, o no advierte las modificaciones en las que incurre. No obstante, el volumen presenta el mayor número de textos reunidos hasta este momento. Pese a las inconsistencias, para este trabajo seguiremos esta edición, pues es la única, hasta el momento, que cuenta con los textos que se analizarán.

Desde “Preasfódelos” está presente el tema de la muerte, éste permanecerá a lo largo de su narrativa. Los primeros textos muestran características similares a los cuentos de Manuel Gutiérrez Nájera, es decir, están apegados a lo que, en ese entonces, representaba el canon del cuento modernista: hay un narrador omnisciente que, en muchas ocasiones, interrumpe la narración para dar su punto de vista; casi siempre, al final hay una especie de moraleja; algunos temas son de tipo social, como la desintegración familiar ocasionada por el vicio; muchos de sus personajes representan clases sociales bajas, y algunos cuentos se ubican en espacios rurales, como el titulado “Contornos negros III”. Aunque, también, aparecen los personajes artistas; por ejemplo, en “Encuentro”, Couto muestra la situación del artista en la modernidad. En la etapa de los “Preasfódelos” hay una marcada tendencia naturalista en la intención de reflejar la realidad en sus aspectos sórdidos; en algunos casos, subyace una visión determinista: los personajes difícilmente pueden escapar a sus condiciones sociales; la diégesis está anclada en un espacio mimético.

A su regreso de Europa, Couto empieza a experimentar con nuevas formas y ahonda en el análisis de la conciencia de sus personajes. Sus relatos se alejan cada vez más de la estética de Manuel Gutiérrez Nájera, se hace más lírico y el estilo de los *Pierrot* se va perfilando. Dentro de esta nueva etapa, encontramos “La canción del ajeno” y “Cleopatra”. Ambos relatos carecen de una trama sólida, la acción es prácticamente nula. En “La canción del ajeno” se fusiona el verso y la prosa de tal manera que la prosa se somete a los criterios del ritmo y la rima. Por su parte, “Cleopatra” más que un cuento semeja un retrato de la fémica. De este relato, cabe destacar que aparece la imagen de la *femme fatal*, que en algunos cuentos posteriores habrá de desarrollar.

En 1897 publica *Asfódelos*, su único libro, constituido por doce cuentos. El título del volumen evoca a las *Flores del mal* de Baudelaire. Los asfódelos crecen en los cementerios, y son venenosos. El nombre del libro cobra sentido si tenemos en cuenta que la muerte es el eje temático y el elemento cohesionador entre los cuentos. Los personajes de *Asfódelos* son seres desquiciados, atormentados por la angustia de la muerte. A diferencia de sus primeras narraciones, estos personajes están puestos en situaciones límite, cuya única salida es el crimen. Éste es un medio para librarse o para conseguir lo que buscan. Ese acto violento define su situación, y por un momento transgreden las normas convencionales, lo cual provoca que el lector se desestabilice emocionalmente, y así cuestione su propia moral.

En *Asfódelos* la presencia del narrador omnisciente se desdibuja; el relato adquiere mayor autonomía. El uso de distintas técnicas narrativas, como la narración enmarcada o la narración en primera persona, involucra al narrador con lo que refiere. Por ejemplo, el cuento “¿Asesino?” apela directamente al lector, y el uso de la primera persona despoja al relato de los comentarios moralizantes del narrador heterodieético.

Los cuentos que prosiguen a la publicación de *Asfódelos* difieren en la manera de narrar, los personajes ya no son necesariamente artistas o criminales, hay un cambio de estilo. Está presente una visión romántica, mas no deja de ser irónica. Hay varios motivos mitológicos, cierto sentimiento de añoranza y melancolía, y al mismo tiempo, burla. La muerte sigue siendo un tema importante en estos relatos, pero ya no ligada al crimen como en las anteriores.

En sus últimos años de vida, Couto escribió una serie de relatos unidos entre sí por la presencia del personaje Pierrot: “Pierrot enamorado de la Gloria. Cuento en cuatro escenas” (1897), “Pierrot y sus gatos” (1898), “Las nupcias de Pierrot” (1899), “El gesto de Pierrot” (1899), “Caprichos de Pierrot” (1900) y “Pierrot sepulturero” (1901). El origen de aquél se remonta a la comedia italiana del siglo XVI, aunque el antecedente directo de Couto es el Pierrot francés del siglo XIX. Éste fue una figura muy importante en el ámbito cultural europeo durante toda la centuria: aparece en la pintura, en el teatro, en la literatura y en la música.

Hasta ahora, de los seis relatos sobre Pierrot no conocemos antecedente en la literatura mexicana, ni en la narrativa coutiana. La serie ostenta estructuras atípicas y un distanciamiento de sus textos anteriores. En ella Couto despliega otra faceta de su poética: con tendencia humorística, y el uso del símbolo. El uso de un personaje de la larga tradición artística afecta la manera de narrar, la estructura y la disposición del material narrativo.

Si en general la obra de Couto ha sido poco estudiada, los *Pierrot* han sido los más olvidados por la crítica. La atracción que ejerce *Asfódelos* ha sido determinante en la comprensión de la obra del mexicano.

## 1.2. La prosa de Bernardo Couto Castillo en la historia de la literatura mexicana

Las historias de la literatura mexicana abordan, del fin del siglo mexicano, la obra de Manuel Gutiérrez Nájera, a quien consideran el precursor del modernismo y su máximo representante.<sup>13</sup> Los estudiosos dividen a los escritores de este período en dos generaciones;<sup>14</sup> la primera encabezada por Gutiérrez Nájera, Salvador Díaz Mirón, José Manuel Othón, Luis G. Urbina, esta generación se reúne alrededor de la *Revista Azul* y se caracteriza por la influencia del romanticismo francés; la segunda generación está representada por Amado Nervo, Jesús E. Valenzuela y los miembros de la *Revista Moderna*, cuyas obras se identifican por el influjo del simbolismo francés, y quienes fueron tildados de “decadentes”.<sup>15</sup> Sin embargo, Carlos González Peña, Julio Jiménez Rueda y José Luis Martínez reconocen que la clasificación de los modernistas no es precisa, debido a que el movimiento fue una combinación de distintas tendencias que se manifestaron de forma diferente en cada escritor; pero dejan claro que los rasgos que definen al grupo modernista es la exaltación de la individualidad, la obsesión de la muerte, la ansiedad de lo nuevo y el escepticismo.<sup>16</sup>

La mayoría de los estudios se ocupa, además, de la poesía modernista, pues ha sido el género más difundido. Algunos críticos, como González Peña, consideran que “Es sin duda,

---

<sup>13</sup> Hace falta considerar la obra de Francisco M. de Olaguíbel, Carlos Díaz Dufío, Balbino Dávalos, Antenor Lezcano, Jesús E. Valenzuela, Ciro B. Ceballos, Rubén M. Campos, incluso la obra de autores más conocidos como Amado Nervo o Efrén Rebolledo carece de estudios recientes.

<sup>14</sup> Vid. Carlos González Peña, *Historia de la literatura mexicana. Desde los orígenes hasta nuestros días*, 10ª ed., México, Porrúa, 1975; Julio Jiménez Rueda, *Letras mexicanas en el siglo XIX*, México, FCE, 1944; José Luis Martínez, *La expresión nacional*, Oaxaca, Oasis, 1984.

<sup>15</sup> Durante 1897 se suscitó una polémica literaria entre el grupo de los “nacionalistas”, liderados por Victoriano Salado Álvarez, y el grupo de los “decadentes”, acusados por su cosmopolitismo, el estilo preciosista y los temas escandalosos. Cabe anotar que Bernardo Couto Castillo se abstuvo de participar en dicha polémica (Vid. *La construcción del modernismo (antología)*, introducción y rescate de Ana Laura Zavala Díaz y Belem Clark de Lara, México, UNAM, 2002).

<sup>16</sup> González Peña, *op. cit.*, p. 186; Jiménez Rueda, *op. cit.*, p. 171; Martínez, *op. cit.*, p.19.

la poesía, la nota más importante de la literatura mexicana en el último tercio del siglo XIX”.<sup>17</sup> El modernismo se identifica casi exclusivamente con la lírica, a pesar de que en la prosa también hubo experimentación formal. Si se hace mención de la prosa modernista, se destaca solamente la de Gutiérrez Nájera, y se omite la vasta y variada producción de otros integrantes de la *Revista Moderna*.

Dentro de la historia literaria, la narrativa coutiana enfrenta dos problemas: el primero es que Couto no pertenece al canon literario, es un autor poco conocido y, algunas veces, menospreciado porque, según la crítica, no logró consolidarse como escritor a causa de su repentina muerte, y, suponemos, porque no escribió poesía; el segundo obstáculo es que su obra no había sido reunida y el único libro que publicó, *Asfódelos*, tuvo una sola edición.

González Peña en su *Historia de la literatura mexicana* hace una exposición detallada de la poesía que va de 1867 a 1910; en la sección de la prosa se detiene en la novelas de Manuel Payno, Ignacio M. Altamirano, Vicente Riva Palacio, José Tomás de Cuellar, Emilio Rabasa, Ángel de Campo, entre otros; en el último apartado hace un inventario de otras tendencias que confluyeron en esa época; en esa parte incluye a Couto, cuyo nombre confunde con el de su abuelo, José Bernardo Couto Castillo; del primero comenta que fue un “malogrado”, y señala la influencia de la literatura francesa en *Asfódelos*.

Por su parte, Julio Jiménez Rueda<sup>18</sup> lo sitúa en el apartado “Positivismo, realismo, naturalismo” dentro de los escritores que no son importantes, pero que tienen un lugar dentro de la literatura mexicana, sin ningún comentario sobre su obra. Al igual que González Peña, Jiménez Rueda confunde el nombre de Bernardo Couto Castillo con el de

---

<sup>17</sup> González Peña, *op. cit.*, p.186.

<sup>18</sup> Jiménez Rueda, *op. cit.*, p. 155.

su abuelo; ambos estudiosos no reconocen a Couto como uno de los fundadores de la *Revista Moderna*.

José Luis Martínez en *La expresión nacional* aborda sólo la obra de Gutiérrez Nájera, y alude a la polémica que hubo entre el grupo de los llamados decadentes y Victoriano Salado Álvarez. Emmanuel Carballo, en la entrada del *Diccionario crítico de las letras mexicanas en el siglo XIX*, habla principalmente de *Asfódelos*, de sus personajes, de los móviles del crimen, según Carballo “el amor adverso”, y apunta que el interés de los cuentos de Couto radica en la manera “morbosa de encarar el mundo”.<sup>19</sup>

En suma, la obra de Couto Castillo ha sido nulificada en las historias de literatura mexicana; no ha tenido otro comentario que el autor fue un “malogrado”; si la obra llega a considerarse, se debe a la influencia de la literatura francesa. Podemos constatar que indudablemente *Asfódelos* es lo más conocido de la prosa de Couto.

### **1.3. La literatura coutiana ante la crítica**

A partir de las dos últimas décadas del siglo XX, la obra del joven escritor fue rescatada y revalorada. La crítica especializada en los textos coutianos se puede dividir en dos vertientes principalmente: una que los estudia bajo un enfoque biográfico, destaca ante todo su participación en el grupo de la *Revista Moderna*, los rasgos de la estética decadente en sus cuentos, y su incursión en la bohemia; la otra vertiente es más reciente e intenta

---

<sup>19</sup> Emmanuel Carballo, *Diccionario crítico de las letras mexicanas en el siglo XIX*, México, Océano/CONACULTA, 2001, p. 54.

establecer los rasgos de su poética. A pesar del esfuerzo de difusión y estudio, su producción literaria sigue confinada en los ámbitos universitarios.

### 1.3.1. La recepción de *Asfódelos*

Los críticos que han visto la obra de Couto a la luz de su biografía, entre ellos sus contemporáneos Ciro B. Ceballos y José Juan Tablada,<sup>20</sup> destacan la angustia y el tedio que se reflejan en ella. Ceballos recalcó el sentimiento malsano que anima a los personajes coutianos, víctimas del hastío y del pesimismo, y señaló la falta de análisis interno de los personajes. Por su parte, Héctor Valdés también destaca el aspecto biográfico de la obra de Couto, además percibe un desencanto en la visión del mundo, producto de un amor desafortunado.<sup>21</sup>

Vicente Quirarte considera la muerte del autor como la confirmación de la prohibición de las manifestaciones del cuerpo, en este sentido, su obra, específicamente *Asfódelos*, resulta un manifiesto en contra de esa postura. Al respecto anota Quirarte: “*Asfódelos* es acaso el manifiesto más importante de los escritores del siglo XIX que hacían del decadentismo su bandera inmediata y que con la exploración del cuerpo hicieron una estruendosa despedida al siglo que los había exaltado y al mismo tiempo condenado.”<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Ceballos, *op. cit.*, pp.155-179; Tablada, *art. cit.* pp. 154-156; Héctor Valdés, “Estudio preliminar” en *Índice de la Revista Moderna*, México, UNAM. 1967.

<sup>21</sup> Vid. Valdés, *art. cit.*, p. 68.

<sup>22</sup> Vicente Quirarte, “Cuerpo, fantasma y paraíso artificial” en *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, Rafael Olea Franco (ed), México, El Colegio de México, 2001, p. 21.

En el ámbito de la historia de México, se ha empezado a estudiar los aportes del llamado “grupo decadente” a la formación de la Modernidad mexicana. El historiador Mariano Leyva<sup>23</sup> analiza las obras del grupo “decadente”, con el fin de demostrar que las ideas contestatarias que expresaban en sus obras se extendían a su vida personal. Leyva considera que la postura radical de algunos de los decadentistas era una diatriba contra el discurso oficial, el positivismo, que ponía como centro el orden y el progreso: “Si el Porfiriato suspiraba por ciudadanos civilizados— confiados en el progreso, en las buenas maneras y costumbres, con fe en la tecnología—, los decadentes estaban ahí para comportarse de manera distinta. Para ser contrarios. Sus frentes se establecían en la conducta, en los textos que producían”.<sup>24</sup> Como ejemplo de esta postura, cita algunos de los cuentos de Couto, como “Encuentro” y “Delirio”, considerados “preasfódelos” por Muñoz Fernández. El historiador se interesa más por las cuestiones biográficas, afirma que el joven escritor fue de los pocos miembros de la *Revista Moderna* que se mantuvo fiel al estilo decadente: “El más tajante de todos, tanto así que se catapultó como un mito, fue Bernardo Couto”.<sup>25</sup>

El otro enfoque, entre ellos Allen W. Phillips, Alfredo Pavón, Ana Laura Zavala y Coral Velázquez,<sup>26</sup> pretende hacer un análisis profundo de la obra de Couto, la estudian como un proceso de madurez de los temas que le obsesionan: la muerte, el vicio y el crimen, la

---

<sup>23</sup> José Mariano Leyva, *Perversos y pesimistas. Los escritores mexicanos en el nacimiento de la modernidad*, México, Tusquets, 2013.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 209.

<sup>26</sup> Allen W. Phillips, “Bernardo Couto Castillo y la Revista Moderna”, *Texto crítico*, año 8, vol. 24-25, (enero-diciembre) 1982; Alfredo Pavón, “El mundo alucinante de Bernardo Couto Castillo”, *Texto Crítico*, año 38, núm.14, (enero-junio) 1988; Ana Laura Zavala Díaz, *Lo bello siempre es extraño: hacia una revisión del cuento modernista de tendencia decadente (1893-1903)*, México, UNAM, 2003. En 2013, Zavala Díaz publicó su trabajo de maestría en un libro titulado *De Asfódelos y otras flores del mal mexicanas*, el texto conserva los presupuestos principales de la tesis y elimina algunas partes sobre la discusión acerca del decadentismo en México, y suprime totalmente al capítulo dedicado a las reflexiones sobre el cuento. (Ana Laura Zavala Díaz, *De Asfódelos y otras flores del mal mexicanas. Reflexiones sobre el cuento modernista de tendencia decadente (1893-1903)*, México, UNAM, 2013); Velázquez, *El rescate del mundo interior...*

situación del artista dentro de la modernidad; preocupaciones presentes desde sus primeros cuentos.

La mayoría de los críticos coincide en que en *Asfódelos* se manifiestan las dos grandes obsesiones de Couto: la muerte y el hastío. Alfredo Pavón anota que la construcción del mundo narrativo de Couto está cimentada en el hastío, por ello se llena de presencias alucinantes y de actos violentos.<sup>27</sup> Reflexiona sobre la relación entre los personajes femeninos y masculinos, aquéllos son el objeto del deseo, por tanto orientan los actos de éstos.

Andreas Kurtz<sup>28</sup> asevera que los protagonistas coutianos son figuras hastiadas, que no encuentran sentido a la existencia. Desde su perspectiva, los personajes se ostentan como herederos de Des Esseintes de *À rebours*,<sup>29</sup> a los que no afecta el entorno mexicano. Considera que la narrativa coutiana es la “expresión más radical y consecuente de la narrativa modernista/decadentista en México”. Finalmente señala que la literatura coutiana orilla a repensar el modernismo “como una versión más del romanticismo”.<sup>30</sup>

José Ricardo Chaves en el artículo “Couto, a la sombra de Dios”<sup>31</sup> remarca el pesimismo y la obsesión por la muerte. Según Chaves, la muerte es monotemática y va más allá de ser algo que acaece a los personajes, ya que está personificada (“La alegría de la muerte”). “El

---

<sup>27</sup> Vid. A. Pavón, *art. cit.*, p. 25.

<sup>28</sup> Andreas Kurtz, “Algunas reflexiones en torno a Bernardo Couto Castillo y la narrativa mexicana modernista a finales del siglo XIX” en [www.google.com.mx/books](http://www.google.com.mx/books) (revisado por última vez 09/10/2013)

<sup>29</sup> *Loc. cit.*

<sup>30</sup> *Loc. cit.*

<sup>31</sup> José Ricardo Chaves, “Couto, a la sombra de Dios”, *Nueva Gaceta Bibliográfica*, año 4, núm.15 (julio-septiembre), 2001. En 2013 este artículo fue incluido en el libro *México heterodoxo* del mismo autor. (José Ricardo Chaves, *México heterodoxo. Diversidad religiosa en las letras del siglo XIX y comienzos del XX*, México, Bonilla Artigas editores, [Publica ensayo], 2013).

papel de Dios en otras literaturas, lo juega la muerte en Couto. Ella no es la contraparte de la vida es su dueña”.<sup>32</sup>

Por otro lado, el trabajo de investigación de Ana Laura Zavala Díaz constituye el primer estudio pormenorizado del cuento “decadente”, con miras a establecer sus principales rasgos. Su análisis se basa, además de otros textos, en los relatos de *Asfódelos*, anota que la obra de Couto fija una postura estética y existencial ante la realidad, una respuesta al orden burgués de aquella época; en ese sentido, creó un “complejo universo textual” con presencias atormentadas, con las que expresó otra manera de aprehender la realidad a través de los enervantes, la locura, el ensueño y la violencia.<sup>33</sup>

En la misma línea de investigación, la tesis de Coral Velázquez Alvarado es la primera revisión minuciosa de la narrativa coutiana, cuyo análisis se basa no sólo en los cuentos de *Asfódelos* sino también en los de años anteriores y posteriores. Enfatiza que el autor pretendía, a través de sus personajes, iniciar al lector en la experiencia estética. Así, plantea tres etapas en el proceso creativo de Couto.<sup>34</sup> Cada etapa responde a las preocupaciones del artista en el mundo modernizado. Un punto importante de este trabajo es la descripción de algunos aspectos de la poética coutiana, a saber “la experiencia estética, la exploración del

---

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>33</sup> Zavala Díaz, *Lo bello siempre es extraño...*, p. 171.

<sup>34</sup> “En una revisión de sus ciclos narrativos puede notarse cómo en un primer momento sus personajes principales son artistas (músicos, dramaturgos, pintores, escultores, poetas, etc.) en la búsqueda de la perfección del arte. En ese arduo camino hacia su iniciación estética, estos héroes viven amenazados por los terribles peligros que representaban el mundo burgués: el dinero y la *femme fatal*. Couto Castillo establece el espacio íntimo como el ideal para impulsar la sensibilidad estética y el instante como el único tiempo en el cual puede surgir la experiencia única, coordinadas que conforman lo que he denominado *cronotopo* interior [...] En la segunda etapa, su cuentística se encuentra más consolidada; el tema de la iniciación en la experiencia estética cobra mayor importancia, y lo que antes era un peligro (véase sobre todo el caso de la mujer) se transforma en un medio para la consecución de lo bello; sus personajes ya no son sólo artistas, ahora también los marginados sociales, los criminales [...] El cronotopo creado por nuestro autor desde sus primeros relatos conquista en esta etapa el orbe externo y da poder a sus protagonistas contra los antiguos temores del héroe melancólico [...] en la tercera etapa mantiene el contenido característico de la poética coutiana, sin embargo el sujeto se adentra cada vez más en el universo íntimo [...] su objetivo es amplificar el espectro de acción del interior hacia el exterior; esto es que no pretende sólo imbuirse en sí mismo, sino contaminar a toda costa aquel mundo que le es ajeno.” (Velázquez, *op. cit.*, pp. 137-138)

espacio íntimo y del instante como medidas del mundo ficcional”.<sup>35</sup> En los anexos de la investigación reproduce tres cuentos desconocidos de Couto, como ya se ha mencionado.

Otro de los trabajos pioneros en el tema es el de Arturo Guzmán Martínez,<sup>36</sup> él explica las características sociales, culturales y estéticas que incidieron en dos de los cuentos de *Asfódelos*, “Blanco y rojo” y “¿Asesino?” Percibe *Asfódelos* como el reflejo de la “crisis existencial que vivían los artistas finiseculares”.<sup>37</sup> Subraya el carácter subjetivo de la configuración del relato coutiano, y la consecuente relativización de los valores.

Partiendo de la idea de que Couto es un escritor decadente, Samuel Arroyo<sup>38</sup> plantea que en *Asfódelos* hay una “mexicanización” del decadentismo. Cuestiona la idealización de la vida de Couto por sus cofrades de la *Revista Moderna*. Si bien el estudio no abunda en el análisis de los textos, y está viciado por lo que el propio Arroyo critica, menciona las coincidencias de la obra del mexicano con la de otros escritores, como Guy de Maupassant y Federico Gamboa, además de la influencia italiana. Resume *Asfódelos* como resultado de un proceso que va del naturalismo, “preasfódelos”, pasando por el prerrafaelismo, hasta llegar al decadentismo, la fase cumbre de la narrativa coutiana.

Como hemos visto en los estudios anteriores persiste la visión de la obra de Couto como “decadente”. En contraste, en los trabajos de Diana Marisol Hernández Suárez, Fernando Barajas y Lena Abraham se cuestiona dicho presupuesto, y se pone en duda la “leyenda negra” en torno a la vida disipada del autor. Además, se enfocan en cuestiones concretas sobre *Asfódelos*.

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 2.

<sup>36</sup> Arturo Guzmán Martínez, *La evolución de la narrativa mexicana en el último tercio del siglo XIX: el modernismo estético en Asfódelos de Bernardo Couto Castillo* [tesis de licenciatura], México, UAM, 2003.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>38</sup> Samuel Arroyo Nava, *La pasión decadentista en Asfódelos de Bernardo Couto Castillo*, [tesis de licenciatura] México, UNAM, 2009.

Hernández Suárez<sup>39</sup> examina la ironía en los doce relatos. Discurre sobre la idea Modernidad y cómo incide en la obra de Couto Castillo; debate el postulado de que *Asfódelos* sea un libro de tendencia decadente: “Los textos no son coherentes con el orden de ideas que manejaba el grupo.”<sup>40</sup> Y se pregunta si en verdad Couto fue un escritor “malogrado”.

En cuanto al análisis de textos, la propuesta principal de la tesis es comprender el libro como un proyecto de “desarticulación” de los principales presupuestos de la Modernidad, a partir de la ironía: “el héroe ante la Modernidad, el arte como acto liberador, la razón, la locura y la muerte.” La ironía corroe toda creencia en los valores de la Modernidad, en consecuencia, el sujeto descubre la nada. Hernández Suárez sugiere el nihilismo como pilar de la narrativa coutiana. De ahí la importancia de la disposición de los cuentos en el libro para el significado global y cíclico de *Asfódelos*. Finalmente marca la distancia con los relatos modernistas-decadentes.

Lena Abraham,<sup>41</sup> por su parte, se centra en el asesinato como creación estética en los cuentos de Couto, “Rojo y blanco” y “¿Asesino?”, lo propone como tema central de su universo literario. En primer lugar indaga sobre su trato en la literatura europea del siglo XIX, repasa brevemente la historia del crimen tanto en Europa como en México. Abraham explica que el origen del asesinato como creación artística reside en que crimen pierde su causa, por tanto se transforma en un acto gratuito.

Filia los personajes del mexicano con los de Edgar Allan Poe, Barbey d’Aurevilly, Charles Baudelaire, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Thomas De Quincey y Arthur

---

<sup>39</sup> Diana Marisol Hernández Suárez, *La ironía en Asfódelos de Bernardo Couto Castillo*, [tesis de licenciatura], México, UNAM, 2010.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>41</sup> Lena Abraham, *Hacia el asesinato como creación estética en los cuentos de Bernardo Couto Castillo*, México, UNAM, 2011.

Conan Doyle. Ve la diferencia en que los asesinos del mexicano son activos, concretan sus fantasías, mientras que los europeos son pasivos, conciben el crimen sólo en la imaginación. Asimismo, señala la influencia de la música y la pintura en los cuentos de Couto. A partir de estos planteamientos pone en duda la pertenencia de los relatos de *Asfódelos* a la estética decadente. El trabajo de Abraham nos propone un panorama más amplio sobre las influencias del cuentista mexicano, y revela cómo la obra del joven escritor no se ciñe al contexto mexicano o la influencia francesa.

La tesis de Fernando Barajas<sup>42</sup> propone lo sagrado como fundamento del “contra discurso” de Couto Castillo en *Asfódelos*. A partir de ello analiza la figura del asesino, e identifica un esquema que la configura: “un estado anterior ‘bajo’ o mediocre, una epifanía de belleza, un estado alterado antes de cometer el asesinato y el castigo o las consecuencias que asume el personaje después de realizar dicho acto”.<sup>43</sup> Por medio de estas fases, los protagonistas alcanzan un estado espiritual superior al de los demás personajes. Observa en cada acto violento la disposición de un rito, cuyo fin es la belleza. Uno de los aportes del trabajo de Barajas es que intuye en la poética coutiana su cercanía con las vanguardias europeas: “La poética que se desplaza en esta serie de cuentos anticipa las vanguardias y se coloca cerca de cierta posmodernidad en la medida en que renuncia a los valores modernos que sostienen el discurso moderno en nuestro país.”<sup>44</sup>

Estos últimos estudios han allanado el camino para nuevas interpretaciones, y exponen un autor más complejo de lo que había querido ver la crítica. El problema radica en que la mayoría ha postulado “Blanco y rojo” y “¿Asesino?” como paradigma de la poética coutiana, por lo que los juicios al respecto se extienden a los demás relatos.

---

<sup>42</sup> Fernando Barajas, *Lo sagrado en Asfódelos*, [tesis de licenciatura], México, UNAM, 2010.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 7.

Por otro lado, si bien reparan en las influencias literarias de Couto, principalmente de la lírica y la narrativa, no se menciona las referencias a los dramaturgos europeos, Goethe, Shakespeare, Molière, Corneille y Racine; el inglés incluso presente en textos como “Una obsesión”. Los dos primeros habrán de tener serias repercusiones en los *Pierrot*.

### 1.3.2. La recepción de los *Pierrot*

Los artículos que se han dedicado a los *Pierrot* han resaltado su parte autobiográfica, y la originalidad de los textos, así como los consideran lo mejor de la prosa coutiana. Los críticos han visto la serie como la parte experimental, en la cual se expresa las inquietudes artísticas y existenciales con mayor madurez intelectual que en sus primeros cuentos. Coinciden en la genialidad de los *Pierrot*, pero hay pocos trabajos especializados en ellos, y sólo algunos comentarios referidos al aspecto biográfico.

De sus contemporáneos, Tablada comentó algunos aspectos de los *Pierrot*: los relacionó con el viaje del escritor a Europa, anotó que en ellos el autor refleja su estado anímico: “esos *Pierrot* tan amados por él y a quienes animó con las virtualidades de su propia alma exquisita, comunicándoles sus ensueños, sus tedios, sus amores y sus lirismos todos.”<sup>45</sup> Sospechamos que de las reflexiones de Tablada provienen algunas ideas recurrentes sobre los *Pierrot*; por ejemplo, el que Couto deseara publicarlos como libro (Muñoz Fernández), o el trasfondo biográfico (Noyola, Arriaga Calzada).

El artículo de Allen W. Phillips es el primero en analizar, aunque escuetamente, cuatro de los *Pierrot* de Couto: “*Pierrot* enamorado de la gloria”, “Las nupcias de *Pierrot*”,

---

<sup>45</sup> Tablada, *art. cit.* p. 156.

“Caprichos de Pierrot” y “Pierrot sepulturero”. Remarca las influencias francesas, Jules Laforgue y Paul Verlaine. De “Pierrot enamorado de la gloria” afirma que es un “*juguete cómico*, a veces intencionadamente *grotesco*, aunque tenga la novedad de una *forma dramática*”.<sup>46</sup> Afirma que en los *Pierrot* Couto intelectualiza su visión de mundo, por esa razón opina que son lo mejor logrado de la obra de Couto.

Phillips percibe una tendencia romántica en los *Pierrot*, “herencia posible de Gutiérrez Nájera, frente a una tendencia más objetiva”,<sup>47</sup> aunque no explica dicha afirmación. Concluye que Couto fue un escritor menor pero promisorio.

En un artículo sobre los *Pierrot*, Arturo Noyola<sup>48</sup> analiza los antecedentes del personaje y presta atención a las ilustraciones de Julio Ruelas para los cuentos. De acuerdo a Noyola, Pierrot es el aspecto “más benigno de la personalidad literaria de Bernardo Couto Castillo”, pues, a pesar de que es modelado por un autor dado a los temas escabrosos, en el caso de Pierrot Couto se sumerge en la tradición del personaje. Otro rasgo que observa Noyola es que Couto conoció el espíritu de Pierrot a partir de su estancia en París y “sus previos viajes por Europa”.<sup>49</sup> Persiste en el estudio de los *Pierrot* a través de la óptica de la estética decadente.

La primera tesis sobre los *Pierrot* es la de María Laura Rafael Cruz,<sup>50</sup> ella examina detalladamente el personaje, revisa su paso por la *Commedia dell’arte*, su aparición en los textos de los poetas simbolistas, y lo relaciona con las ilustraciones de Julio Ruelas; el análisis se fundamenta en la teoría de la hipertextualidad de Genette. De esta forma,

---

<sup>46</sup> Phillips, *art. cit.*, p. 91. Las cursivas son nuestras.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>48</sup> Arturo Noyola, “Bernardo Couto Castillo”, *Nueva Gaceta Bibliográfica*, año 4, núm.15 (julio-septiembre), 2001, p. 13.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 12. Es importante anotar que Arturo Noyola es el único que habla de viajes previos por Europa, lo cual es desconocido por los demás estudiosos.

<sup>50</sup> María Laura Rafael Cruz, *Los Pierrot de Bernardo Couto Castillo* [Tesis de licenciatura]. México, UAM, 2005.

describe los elementos que el personaje conserva y transforma en los cuentos de Couto, por ejemplo, uno de los principales rasgos del Pierrot mexicano es la movilidad, según la autora.

Rafael Cruz, asimismo, considera estos textos como una forma de “rastrear la evolución de los temas y las formas de la obra de este autor”.<sup>51</sup> Otro aspecto que nota es la doble naturaleza de los Pierrot, “la irónica de su gesto, que tiende hacia el juego, la travesura, y la sublime que tiende hacia la ensoñación, la poesía y el conocimiento...”<sup>52</sup> Si bien suscribe comentarios perspicaces, su trabajo se centra en la evolución del personaje. La visión decadente sobre los *Pierrot* pervive en el estudio de Rafael Cruz.

En otra investigación que aborda los *Pierrot* desde la óptica de la biografía y la estética decadente, Gabriela Arriaga Calzada<sup>53</sup> supone que los cuentos de la serie corresponden a un “portafolio de impresiones” del autor: “Couto era un ‘fotógrafo literario’ que capturaba impresiones para después verterlas en sus cuentos...”<sup>54</sup> La hipótesis no se puede demostrar porque no hay suficiente información biográfica. Habla sobre las fallas de los cuentos, que, a su juicio, se deben a su “excesiva juventud”. Concluye con la identificación entre el personaje Pierrot y el autor.

En el más reciente análisis dedicado a los *Pierrot*, Elvia Rosas Flores<sup>55</sup> reflexiona sobre el uso y el significado de la alegoría en los cuentos del mexicano. Asegura que el recurso alegórico se emplea para reafirmar las ideas de la estética decadente y fijar la postura del autor ante el discurso del positivismo, en consecuencia, Pierrot representa la figura del

---

<sup>51</sup> *Ibidem*, p.6.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 55

<sup>53</sup> Gabriela Arriaga Calzada, *El camino hacia Pierrot: Bernardo Couto Castillo* [tesis de licenciatura], México, UNAM, 2010.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>55</sup> Elvia Sarahí Rosas Flores, *La alegoría en los Pierrot de Bernardo Couto Castillo* [tesis de licenciatura], México, UNAM, 2010.

artista decimonónico; en torno a este presupuesto analiza los seis textos. Indica que son textos “singulares” e “innovadores”, pero no fundamenta su afirmación.

Los estudios sobre la serie proyectan algunas de las características de los relatos, y señalan los influjos literarios en el personaje del mexicano; sin embargo, las apreciaciones son generales, pues abordan, en todos los casos, los seis cuentos, tan parecidos y diferentes al mismo tiempo. Aunque noten que el estilo es distinto, y que son “diferentes” formalmente, la opinión de que Couto Castillo es un escritor decadente impide ver la diversidad estética de los *Pierrot*.

Innegablemente, la mayoría de los expertos centra su opinión en *Asfódelos*, por lo cual poseemos una visión incompleta de la poética de Couto. *Asfódelos* comprende sólo doce de los sesenta relatos, esto significa que no se ha estudiado más de la mitad su obra. De los cuentos, “Blanco y rojo” y “¿Asesino?” han suscitado mayor interés, mientras que los demás prácticamente no han recibido comentarios. Se ha sobrevalorado el primero pues se estima como el manifiesto de la estética decadente. Aunado a ello, el “mito” sobre la vida del escritor ha nublado el análisis de la obra. En otras palabras, los juicios críticos se basan en el examen de una porción mínima, por tal motivo resultan parciales e imposibilitan una mejor apreciación de su narrativa. Pese a los esfuerzos actuales por liberar el universo literario de Couto de la visión decadentista, subsiste ese acercamiento a la obra.

Por otro lado, cabe anotar que prácticamente ningún crítico considera los *Pierrot* como parte de la obra cuentística. Uno de los retos de los *Pierrot* es su condición genérica, aunque tienen elementos del cuento, no se ajustan a sus parámetros, pues conjugan distintas modalidades. Sumado a la complejidad genérica, las relaciones transtextuales que se establecen con otros autores europeos los aleja del esquema mostrado en *Asfódelos*.

El presente trabajo propone una aproximación a los *Pierrot* a partir de algunas herramientas de análisis narratológico, como la noción de narrador, perspectiva narrativa, entre otras. Así también se recurrirá al contraste entre *Asfódelos* y los *Pierrot* con el fin de revelar las diferencias y semejanzas tanto formales como temáticas entre ellos, y valorar los matices de la narrativa coutiana, para dejar de percibirla uniformemente. El estudio no pretende ser exhaustivo, ni agotar otras posibles interpretaciones, pero sí pretende aportar perspectivas que propicien una reflexión más amplia al respecto, y que contribuya a la comprensión de la obra más allá de la estética decadente.

## 2. BREVE HISTORIA DE PIERROT EN LAS ARTES: TEATRO, ÓPERA Y POESÍA

En este capítulo consideraremos el desarrollo del personaje Pierrot a lo largo de tres siglos (XVI-XIX) con el objetivo de caracterizarlo a partir de los rasgos que conservó y de los que se modificaron en el Pierrot de los cuentos de Couto. En esta resumida historia nos centraremos en tres aspectos principalmente: el primero de ellos es el cauce de representación en el que surge el personaje; el segundo, la caracterización del personaje y, finalmente la manera como afectan los orígenes del personaje a su uso posterior.

De las transformaciones sufridas por el personaje hay dos momentos importantes: el siglo XVI en Italia y el XIX en Francia. Desde finales del siglo XVIII la figura de Pierrot se popularizó en gran parte de Europa, no sólo apareció en el drama, sino también en la música, en la pintura y en la literatura.

### 2.1. Italia

#### 2.1.1. Raíces cómicas: la *Commedia dell'arte*

El nacimiento de Pierrot se remonta a mediados del siglo XVI en la *Commedia dell'arte*.<sup>56</sup>

Los críticos<sup>57</sup> coinciden en que el personaje surge a finales de este siglo en las comedias de

---

<sup>56</sup> La *Commedia dell'Arte* surge en Venecia, centro cultural y comercial de Italia, durante el siglo XVI. Se deriva de la “comedia dialectal”, cuyo surgimiento fue una protesta contra los grupos de escritores cultos. En ella se conjugaron formas populares, como el espectáculo de los comerciantes, los saltimbanquis y el carnaval. En general, el conflicto se reducía a la superación de una serie de obstáculos y enredos a los que se enfrentaba una pareja de enamorados para poder amarse libremente. A finales del siglo XVI la *Commedia dell'arte* se extendió por toda Europa. (Vid. María del Rocío Echeverría Román, *La Commedia dell'arte: una aproximación a su historia y a su presencia en nuestros días* [tesis de licenciatura], México, UNAM, 1998).

<sup>57</sup> Vid. Allardyce Nicoll, *El mundo del Arlequín. Estudio crítico de la Commedia dell'arte*. Barcelona, Barral Editores, 1977; Rosa Sarabia, “Darío y Lugones: dos visiones modernistas de Pierrot”, *Latin American Theatre Review*, año1, núm. 21, 1987, pp. 75-85; Echeverría, *op. cit.*

Flaminio Scala<sup>58</sup> en las que se llamaba Pedrolino. La técnica utilizada por la *Commedia*, que consistía en presentar personajes con nombres y trajes diferentes que expresan el mismo sentimiento en distintas circunstancias, pero creaba la ilusión de que eran personalidades en desarrollo, generó personajes con rasgos más o menos determinados, con personalidad y vestuario fijos.

Los personajes se dividían en dos tipos: los *magnifici* y los *zanni*, ambos representaban el contraste entre la riqueza y la pobreza respectivamente. Los criados generalmente tenían un defecto físico (una joroba, una pierna más corta) para acentuar las diferencias entre clases. Pedrolino pertenecía al grupo de los *zanni* (criados), quienes desempeñaban la función de ayudante de los enamorados o de los antagonistas, según el caso. Pedrolino tenía un papel secundario en la obra; funcionaba, al mismo tiempo, como ayudante y como cómico; creaba engaños por diversión y concebía intrigas para facilitar las cosas a su amo. Sin embargo, era un sirviente torpe, víctima de sus propios enredos, aunque siempre actuaba sin malicia. Los líos en los que se metía se debían más a su intención de arreglar las cosas que de empeorarlas, en esto radicaba su comicidad.

Un aspecto que distinguía a Pedrolino de los demás criados era su eterno enamoramiento. Actuaba siempre como pretendiente de Franceschina, quien se aprovechaba de él sin corresponderle verdaderamente. Tal condición lo hacía un personaje distraído e incluso solitario.

Su vestuario fue variable durante esta época, aunque ya se perfilaba como definitiva la camisa blanca y los pantalones holgados. Además Pedrolino se diferenciaba por el uso de una máscara: “El oficio de Pedrolino es el de panadero, por eso lleva la cara enharinada: en

---

<sup>58</sup> Famoso autor y actor nacido en Roma. Flaminio Scala dirigió una de las compañías más prestigiadas *I Gelosi* (Los celosos), cuyo nombre hace referencia al celo profesional y no al vicio de los celos. Actualmente uno de los teatros más importantes en Italia lleva su nombre, el Teatro Scala.

realidad no lleva máscara sino maquillaje blanco que simula la harina y le cubre toda la cara”.<sup>59</sup>

A partir de esta caracterización, podemos afirmar que Pedrolino funcionaba como un personaje de “carácter fijo”,<sup>60</sup> es decir, determinado por rasgos particulares que lo caracterizan y que marcan una manera preestablecida de actuar frente a las acciones de la obra. El espectador sabía de antemano el comportamiento de estos personajes.

Tres aspectos interesan destacar de la historia de Pedrolino en la *Commedia dell'arte*. El primero, Pedrolino no es un personaje protagónico sino secundario, cuyo papel consiste en ayudar a que los enamorados superen las dificultades para estar juntos. El segundo es la caracterización tanto física como psicológica del personaje dentro de la *Commedia*: adquiere el traje distintivo, pantalón holgado y camisa blanca, y la máscara que lo habrán de definir. Pedrolino es un personaje cómico, tonto, y al mismo tiempo, presenta cualidades positivas: su fiel enamoramiento y su idealismo; elementos que conservará en su adaptación francesa a Pierrot, así como encumbrará el apego a la soledad. El tercero, el cauce de presentación, el drama en la modalidad de la comedia, que marca el comportamiento de Pedrolino, y que lo convierte en un personaje limitado en sus acciones.

Bernardo Couto Castillo habrá de reactivar en sus relatos sobre Pierrot dos de los rasgos del personaje de la *Commedia dell'arte* en los que nos hemos centrado: el cauce de representación, el drama, y el carácter humorístico, un poco lúdico, de Pedrolino.

---

<sup>59</sup> Vid. Echeverría Román, *op. cit.* p. 68. Para García Barrientos, el “carácter fijo” se refiere a un personaje cuya caracterización no varía. (García Barrientos, *op. cit.* p. 201).

<sup>60</sup> Según la clasificación de José Luis Alonso de Santos. (J.L. Alonso de Santos, *Manual de teoría y práctica teatral*, Madrid, Castalia, 2007, p. 130.).

A principios del siglo XVII la *Commedia dell'arte* llegó a Inglaterra, en donde se mezcló con el naciente teatro nacional y las “pantomimas cortesanas de los *mask*”.<sup>61</sup> La influencia de la *Commedia* se extendió por gran parte de Europa, sus personajes dieron origen a otros en Alemania, Francia e Inglaterra: “En las tierras alemanas, Hanswurst es un tipo indígena nacido de la inspiración italiana; Francia creó el patético Pierrot, a partir de Pedrolino y refinó la tosca Colombina primitiva en la exquisita Colombine; en Inglaterra, Pulcinella se convirtió en Punch, y el *clown* de las pantomimas inglesas se originó de los *zanni* italianos.”<sup>62</sup>

Durante los siglos XVII y XVIII la *Commedia dell'arte* continuará su desarrollo fuera de Italia, principalmente en Francia, país en donde la nobleza la adoptó como parte de sus diversiones, por tal motivo tuvo mayor auge que en otros lugares. En 1660 una compañía de cómicos italianos se estableció en París y utilizó ya no la lengua italiana, sino la francesa en sus representaciones. Francia fue considerada la segunda patria de la *Commedia dell'arte*.

### **2.1.2. La transición a la tragedia: la ópera *Rigoletto***

Durante el siglo XVIII el teatro trágico tuvo un descenso en el gusto del público, ya no era capaz de conmover al auditorio debido a la austeridad de las representaciones. En contraste, la ópera entusiasmó a los espectadores por la fastuosidad de las escenas y la música de orquesta que las acompañaba: “Su apreciación no requería ni esfuerzo intelectual ni el

---

<sup>61</sup> Silvio D'Amico, *Historia del teatro universal II. Europa desde el Renacimiento hasta el Romanticismo*, trad de J.R. Wilcock, Buenos Aires, Losada, 1954, p. 197.

<sup>62</sup> A. Nicoll, *Historia del teatro universal*, p. 158.

ejercicio de la pasión; sus bellezas escénicas agradaban a la vista y sus cantos líricos al oído.”<sup>63</sup> La aceptación de la ópera por parte de las clases privilegiadas estimuló la construcción de salas de ópera en algunas partes de Europa.

En Francia el esplendor teatral había quedado atrás; en Inglaterra, el teatro shakespeariano seguía prevaleciendo; en España, estaba arruinado; en Alemania empezaba a surgir conciencia de él; mientras que en Italia tuvo mayor arraigo, debido a que se había perfeccionado las tecnologías para la puesta en escena.<sup>64</sup>

Una ópera importante para este estudio es *Rigoletto* de Giuseppe Verdi (1813-1901). Se estrenó en 1851 en Italia<sup>65</sup> el libreto estuvo a cargo de Francesco Maria Piave (1810-1876). Esta ópera formó parte de una serie de tres obras que Verdi compuso después del fracaso de la revolución francesa de 1848: *Rigoletto*, *La Traviata* e *Il Trovatore*.<sup>66</sup> El texto de la primera se basó en la obra teatral de Victor Hugo (1802-1885), *Le Roi s'amuse*.<sup>67</sup>

El personaje principal de la ópera de Verdi es un bufón, quien, al principio, desempeña el papel de cómico, está al servicio del Conde, a quien divierte con sus agudezas intelectuales y lo ayuda a conquistar mujeres; sin embargo, a lo largo de la trama va adquiriendo el protagonismo por su carácter trágico.

---

<sup>63</sup> *Ibidem*, p.324.

<sup>64</sup> Vid. *Ibidem*, p. 159.

<sup>65</sup> La ópera se estrenó en México el 7 de noviembre de 1856 en el Teatro Nacional, dos años antes se había presentado solamente el I y II actos. A partir de esta fecha *Rigoletto* se representa diecisiete veces en el período de 1857 a 1897, en el mismo lugar. (José Octavio Sosa M. y Mónica Escobedo F., *Dos siglos de ópera en México I*, México, Secretaría de Educación Pública, 1986.).

<sup>66</sup> *Rigoletto* formó parte de una serie de óperas, cuyo centro gira alrededor de personajes marginados socialmente: “un bufón jorobado (*Rigoletto*), una prostituta (*La Traviata*) y la gitana Azucena *Il Trovatore* [...] Verdi encuentra una nueva expresión revolucionaria y provoca la más profunda compasión de sus contemporáneos y de las generaciones venideras.” (*Rigoletto. Libreto (italiano-español)*, Giuseppe Verdi, presentación y comentarios de Kart Pahlen, Buenos Aires, Vergara, 1991, p. 19. )

<sup>67</sup> La obra se estrenó en noviembre de 1832 en París; los personajes principales son el rey de Francisco I y su bufón Triboulet, por tal motivo durante mucho tiempo estuvo censurada, pues representaba a un rey libertino. *Le Roi s'amuse* tenía un tema revolucionario, su principal finalidad era “denigrar la arbitrariedad y el absolutismo, para poner al desnudo la impiedad humana, para mostrar que la criatura más abominable puede albergar en su seno una fuerza sobre humana que la lleve a concebir ideas e intentar actos de los que nadie lo hubiera considerado capaz.” (*Ibidem*, p. 148)

Rigoletto<sup>68</sup> se sitúa en el nivel más bajo de una sociedad jerarquizada. En la corte del Duque de Mantua, él es el encargado de hacer reír a su amo. En este grupo social, ser bufón implicaba dos cuestiones, en primer lugar, que tenía un defecto físico, en este caso, el cuerpo deformado por una joroba; en segundo, la deformación le ayudaba a sobrevivir, condicionaba su función dentro de la sociedad y su manera de subsistir. Los bufones fueron apreciados por los nobles, pues servían de término de comparación con ellos: representaban el contraste entre la belleza y la fealdad, además la conjunción entre lo ridículo de la apariencia de los bufones y su sentido crítico de la realidad causaban admiración en la corte. A pesar de ello, su función se limitaba a divertir a los nobles, a hacerlos reír, otro tipo de comportamiento estaba vedado para ellos.

No obstante, Rigoletto sufre por su destino. Su conflicto radica en la contradicción entre el “yo” que muestra y el “yo” que oculta. Ante la corte se muestra alegre, burlón e incluso vil, pero en la soledad se lamenta. Estructuralmente la ópera refleja esa contrariedad. En las arias Rigoletto canta su dolor, se revela como un ser sensible; mientras que en los actos en los que aparece acompañado se presenta cruel e irónico.

Pareciera que la figura del bufón Rigoletto fue moldeada con base en los presupuestos de la estética romántica, que empezó a gestarse desde finales del siglo XVIII: la unión entre lo bello y lo horrible, esa mezcla produce un sentimiento de fascinación y repulsión en el espectador. Un aspecto que destaca Mario Praz<sup>69</sup> del concepto de “belleza horripilante” es la imperfección física. Los románticos exaltan los defectos para contrastarlos con la intensidad de los sentimientos. Generalmente los héroes románticos son seres marginados,

---

<sup>68</sup> El nombre de Rigoletto deriva de la palabra *Tribouletto*, italianización del *Triboulet* francés. Éste era el nombre del bufón de Francisco I de Francia. (*Ibidem*, 147)

<sup>69</sup> Según Mario Praz, para los románticos, la belleza toma relieve precisamente por obra de aquellas cosas que parecen contradecirla: lo horrendo “cuanto más triste y dolorosa es, más la saborean.” (Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, trad de Rubén Mettin, Barcelona, Alcantilado, 1999, p. 68)

ya sea por un defecto corporal o por sus conductas anormales, aunque esconden sentimientos truculentos, cuando éstos emergen los transforman en seres bellos, sin que dejen de producir horror; la mezcla entre la fealdad del aspecto exterior y la exacerbación de los sentimientos conmueve al espectador.

En este sentido, Rigoletto está predestinado, es consciente de su destino y sabe que no puede modificarlo. Su amargura la expresa ante la sociedad por medio de la burla, en la soledad, por el llanto. En el fragmento del aria observamos cómo el personaje adquiere tintes trágicos.

**Rigoletto:** ¡Oh hombres!  
¡Oh, naturaleza!  
¡Me habéis hecho un vil malvado!  
¡Qué rabia!; ¡ser deforme!  
¡qué rabia!, ¡ser bufón!  
¡No deber, no poder  
hacer otra cosa que reír!  
Me está vedado el patrimonio de cualquier hombre...  
¡el llanto!<sup>70</sup>

El conflicto del personaje está determinado por su aspecto físico y la imposibilidad de actuar como un hombre. El obstáculo que enfrenta Rigoletto lo hace crecer de tal manera que se convierte en el personaje principal del drama. Este hecho contrasta con el papel secundario que representaba en su etapa en la *Commedia dell'arte* un personaje cómico como Pedrolino.

Por añadidura, Rigoletto es maldecido por uno de los cortesanos, a quien el Duque deshonoró en complicidad con el bufón. Él también es padre y lo vuelve vulnerable a ser burlado por el Duque. Por una serie de enredos, los papeles se invierten y Rigoletto sufre el escarnio del Duque. Frente a la ignominia, Rigoletto anhela vengarse. La venganza

---

<sup>70</sup> Giuseppe Verdi, *Rigoletto*, Acto II, Escena II, traducción, estudio y comentario de Elena Posa, Barcelona, Daimon.

transforma al personaje operístico en un ser activo, capaz de rebelarse a su destino. Empero su condición bufonesca le impide hacer justicia por su propia mano. Al final la maldición se cumple y la venganza recae sobre él mismo.

El sufrimiento convierte a un ser deforme, vil e incapaz de grandes acciones en casi un héroe que intenta hacer justicia, sin embargo, su función dentro de esa sociedad malogra todo intento de rebeldía ante su destino. El conflicto de Rigoletto le da una dimensión trágica al personaje cómico de la *Commedia dell'arte*.

En suma, tres elementos destacan del papel de Rigoletto. En primer lugar, cabe anotar que hay un desplazamiento genérico del personaje, es decir, Pedrolino proviene de la comedia, lo cual supone que no tiene un conflicto profundo, mientras que en la ópera se presenta ya inmerso y en transición hacia la tragedia. Rigoletto da una perspectiva trágica al personaje cómico de Pedrolino. En segundo lugar, el personaje transita del papel secundario en la *Commedia* al protagonista en la ópera. En tercer lugar, subyace la idea de la belleza horripilante en la composición de Rigoletto, la cual se desarrollará ampliamente en el siglo XIX en Pierrot.

### 2.1.3. La consolidación en el género trágico: *Pagliacci*

En la misma línea operística de *Rigoletto*,<sup>71</sup> se encuentra *Pagliacci*, ópera escrita en dos actos compuesta por Ruggiero Leoncavallo (1858-1919), se estrenó en Milán, Italia, en 1892.<sup>72</sup> El libreto se basó en un hecho real: un actor asesinó por infiel a su esposa en escena. El tema de la ópera es el conflicto del bufón entre lo que tiene que representar y lo que siente en realidad. En *Pagliacci*, el bufón se desdobra en dos personajes, Canio y Tonio. Este último comparte algunas características con *Rigoletto*, es un histrión deforme, jorobado, cuyos sentimientos causan hilaridad en la mujer amada. En este caso no es el personaje principal, aunque influye de manera decisiva en el desenlace del drama.

La acción tiene lugar en las afueras de Montanto di Calabria, en 1875. Este dato es importante porque marca una diferencia con *Rigoletto* y *Pedrolino*. En *Pagliacci* ya no aparece el mundo jerarquizado, ni la sociedad estratificada de la *Commedia dell'arte*, por el contrario, *Pagliaccio* es un hombre libre, en el sentido de que ya no depende de su amo, ni sirve a ningún noble, como los otros personajes. La función de cómico ya no se percibe como destino, como ocurre en *Rigoletto*, más bien es un oficio que le permite sobrevivir.

El personaje emplea dos nombres, Canio, el del hombre común, y *Pagliaccio*, el que utiliza en su oficio. Este uso simboliza el conflicto interno del personaje entre lo que aparenta y lo que es verdaderamente. En la ópera el yo interno se manifiesta mediante las arias que el personaje interpreta, en las que se muestra sensible frente a las burlas, cuyo

---

<sup>71</sup> Verdi inició con *Rigoletto*, *La Traviata* e *Il Trovatore* una corriente en la ópera a la que se le llamó “verismo”. Una característica de vertiente fue que la música era un reflejo de los intensos sentimientos de los personajes. (*Pagliacci*. Libreto con texto italiano de Ruggero Leoncavallo, traducción, estudio y comentarios de Roger Alier, Madrid, Daimon/Manuel Tamayo, 1985. p. 13)

<sup>72</sup> *Pagliacci* se estrenó un año más tarde en México, el 18 de octubre de 1893 en el Teatro Principal. Después de esta fecha se representó durante cuatro años consecutivos (1894, 1897, 1898 y 1899) antes de la muerte de Bernardo Couto Castillo (1901) [Sosa y Escobedo, *op. cit.*, p.126]. Es muy probable que Couto haya asistido alguna vez a presenciar la representación. (Sosa y Escobedo, *op. cit.*, p.126)

aspecto provoca. Canio es consciente del conflicto del bufón. Hay una escena significativa en la ópera, cuando Canio se pone el traje de bufón, el espejo le devuelve la imagen de su tragedia: un ser fragmentado entre el cómico y el hombre agonizante por el dolor de la traición. El siguiente fragmento ejemplifica el drama interno que vive el personaje:

**CANIO:** ¡Recitar! ¡Mientras preso del delirio  
no sé ya qué digo ni qué hago!  
Y, sin embargo... es necesario...  
que te esfuerces!  
¡Bah! ¿Eres o no un hombre?  
¡Eres un payaso!<sup>73</sup> [I, 64]

El conocimiento que adquiere Pagliaccio de no ser un hombre completo surge de verse deshonrado y saberse incapaz de vengarse. Aquí hay un elemento en común entre Rigoletto y Pagliaccio, ambos son deshonrados, imposibilitados para vengarse, cuyos sentimientos son susceptibles de escarnio. Rigoletto es deshonrado como padre, mientras que Pagliaccio, burlado como amante.

**CANIO:** La gente paga y quiere reírse aquí  
y, si Arlequín te levanta a Colombina,  
¡ríe, Payaso, y todos aplaudirán!  
Cambias en chanzas el dolor y el llanto;  
en burlas los sollozos...  
¡Ríe, Payaso, de tu amor destrozado!  
¡Ríe del dolor  
que envenena tu corazón! [I, 64]

La única manera que encuentra Canio para obtener venganza es mediante el crimen, ese acto lo define. Asimismo, la violencia representa la restitución de su honra, aunque termina transformándolo en un monstruo, y exhibiendo su dolor. En este sentido, es esclarecedora la

---

<sup>73</sup> Leoncavallo, *op. cit.*, p.64. Todas las citas estarán tomadas de esta edición; en lo consecutivo, citaré en el texto, entre corchetes el número de acto y la página respectivamente.

última escena, cuando el maquillaje con el llanto se le descorre a Pagliaccio y deja al descubierto a Canio, en ese momento se fusionan sus dos personalidades, se muestra su entero y grotesco ser. El maquillaje es su apariencia, la risa, mientras que el llanto expresa sus sentimientos, al mezclarse en su rostro muestran la parte de Pagliaccio y de Canio en el rostro de un ser doliente, tal situación produce una sensación de horror; esto nos remite al concepto de lo grotesco en la configuración del personaje.

Pagliaccio aporta varios elementos interesantes para el análisis del Pierrot de Couto. En el caso de la ópera *Pagliacci* es indudable el papel protagónico del bufón, no hay un ascenso de un papel secundario al protagónico, como en el caso del personaje de la ópera de Verdi. A Pagliaccio, la traición y la deshonra lo transforman en un criminal, con lo que se acentúa su dimensión trágica. El crimen es un factor determinante en ambas óperas, coloca a los personajes en situaciones en las que deben tomar decisiones que cambian sus destinos. La doble identidad muestra la escisión entre el hombre y el cómico, elementos que habrán de mezclarse al final con motivo del homicidio que han cometido. Esta característica no aparece en el Pierrot coutiano, él se presenta con un solo nombre, y en su aspecto lo tragicómico se encuentra fundido, sin el conflicto que causaba a Rigoletto o a Pagliaccio. Además el Pierrot coutiano siempre viste el traje de bufón, parece estar fundido con su ser.

Como hemos visto, a lo largo de estos casi tres siglos de historia del personaje en Italia, se consolidaron sus principales rasgos. La transformación sustancial radica en la paulatina humanización del personaje: deja de ser un “carácter fijo” para apropiarse de comportamientos semejantes a los del género humano. Pedrolino en la *Commedia dell’arte* carecía de rasgos humanos: su comportamiento no variaba, ni manifestaba distintos estados anímicos. En cambio, los personajes de las óperas se humanizan porque experimentan el

dolor, el momento preciso del cambio sucede cuando lloran. Que los personajes simulen los actos de los humanos permite la identificación del espectador con ellos, la catarsis.

Si bien, algunos rasgos permanecieron y otros se modificaron, en los cuentos de Bernardo Couto Castillo se pueden reconocer los aspectos esenciales del personaje de la *Commedia dell'arte*, y de las óperas, a saber, el carácter tragicómico, la permanencia en el género dramático. En Francia el personaje adquiere las características que conforman definitivamente al personaje de los *Pierrot* de Couto.

## **2.2. Francia**

### **2.2.1. El teatro y la pintura**

En Francia el Pedrolino italiano se convirtió en Pierrot. Las compañías de cómicos italianos se establecieron rápidamente en este lugar; en 1530 llegó la primera compañía. La comedia tomó un nuevo aspecto, los enamorados pasaron a segundo plano y los sirvientes aparecieron en los papeles protagónicos. Asimismo, el teatro de Molière y Miravaux transformó el esquema de la improvisación de la *Commedia* al de la literatura, es decir, la cedió a las convenciones de la escritura. Pierrot, entonces, surgió como un personaje literario.

En 1665 Molière incluyó en el reparto de *Dom Juan ou Le Festin de pierre* a Pierrot. La simpleza del personaje del dramaturgo francés le permite ver más allá de las apariencias, esta cualidad poco a poco lo aísla y lo singulariza. Según María de la Luz Uribe, Molière da un giro a la *Commedia dell'arte*, agrega un estudio psicológico de los personajes: “Molière

deja entrever lo que sus máscaras y vestidos han tratado de ocultar: su drama íntimo.”<sup>74</sup> En el drama de Molière Pierrot tiene una función secundaria.

Por otro lado, en las artes plásticas, en el siglo XVIII, Jean Antoine Watteau lo plasma en su cuadro *Pierrot, dit autrefois Gilles* (1718-1719) [Anexo, Fig. 1]. Pierrot, con el rostro humanizado, aparece en primer plano; mientras que otros cómicos se sitúan en segundo plano, lo cual hace hincapié en la soledad del personaje. La pintura resulta significativa porque muestra el aislamiento y el alejamiento de Pierrot; la mirada parece cuestionar al espectador. La blancura del traje constituye el centro del cuadro, los colores tenues que lo rodean crean una atmósfera en armonía con la tristeza del personaje. En este sentido, Marina Gasparini afirma que el Pierrot de Watteau deja de ser un personaje para transformarse en un “estado del alma”.<sup>75</sup>

### **2.2.2. Su tránsito por la estética simbolista**

Los poetas franceses Paul Verlaine y Jules Laforgue dedicaron una serie de poemas a la figura de Pierrot. Es importante destacar que ambos pertenecen a movimientos que surgieron a finales del siglo XIX, el primero al parnasianismo y el segundo al simbolismo. Verlaine en *Jadis et Naguère*<sup>76</sup> incluye tres poemas sobre Pierrot; utiliza a este personaje para burlarse de sus preocupaciones existenciales y de sus ideas estéticas, lo cual podría interpretarse como una ruptura consigo mismo:

---

<sup>74</sup> María de la Luz Uribe, *La comedia del arte*, Santiago de Chile, El espejo de papel, 1936, p. 105.

<sup>75</sup> Marina Gasparini, “Cuando Pierrot deja caer la máscara del alma” en *www.eud.com*, (revisado por última vez 06/07/10).

<sup>76</sup> Paul Verlaine, *Oeuvres poétiques complètes*, Dijon, Gallimard, 1962.

*Ce n'est plus le rêveur lunaire du vieil air  
Qui riait aux aïeux dans les dessus de porte;  
Sa gaîté, comme sa chandelle, hélas! est morte,  
Et son spectre aujourd'hui nous hante, mince et clair.*<sup>77</sup>

En los versos anteriores, Verlaine emplea la figura de Pierrot con un sentido crítico, aparece asociado a la idea de muerte. Aquí hallamos un nexo con las narraciones de Couto, quien también liga a Pierrot la idea de la muerte. El personaje de Verlaine expresa un sentimiento de desilusión, el cual también estará presente en los *Pierrot* del mexicano.

Por otra parte, Laforgue en *L'imitation de Notre-Dame la Lune, selon Jules Laforgue*<sup>78</sup> recurre a Pierrot para burlarse de sí mismo y de sus ideas estéticas, en esto coincide con Verlaine. Pierrot, en la poesía de ambos, tiene un sentido crítico e irónico. Sin embargo, el Pierrot de Laforgue no es sólo un elemento más de su poesía sino que constituye una poética:

Junto a Hamlet, Fausto y Don Juan, mitos teatrales de la modernidad renacentista que forman parte del mundo poético laforguiano desde sus orígenes, el Pierrot italiano sirve para encarnar una poética antiburguesa: la melancolía y el alelamiento son las características que el personaje recibe de la tradición; Huysmans le añade el toque escéptico y Laforgue lo convierte en estandarte de un personaje basado en la máscara como defensa contra un universo hostil, un mundo de intereses económicos y mezquinos y de rituales vacíos de significado.<sup>79</sup>

El Pierrot laforguiano ya no se despoja del traje, parece, al igual que el Pierrot de Couto, estar fundido con él; sus principales características son la ironía y el escepticismo:

Ah, Tout le long du coeur  
Un vieil ennui m'effleure...  
M'est avis qu'il est l'heure

---

<sup>77</sup> “Ya no es el soñador lunar de la vieja canción, que reía/ de los antepasados pintados en lo alto de las puertas; / su alegría, como su candela, ¡ay!, está muerta/ y su espectro hoy se nos aparece, delgado y claro.” (P. Verlaine, “Pierrot” en *Obra completa en poesía. Edición bilingüe. Tomo I*, trad. Ramón Hervás, prólogo Federico Revilla, Barcelona, Ediciones 29, 1980, p.29.) El subrayado es mío.

<sup>78</sup> Alfredo Rodríguez López-Vázquez, “Prólogo” en Jules Laforgue, *Imitación de Nuestra Señora la Luna. Concilio feérico. Últimos versos*, traducción y prólogo Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Hiperión, 1996.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 11.

De renaître moqueur

Eh bien? Je t'ai blesée?  
Ai-je eu le sanglot faux,  
Que tu prends cet air sot  
De La Cruche cassée?<sup>80</sup>

Un rasgo más que interesa destacar de la poesía de Laforgue es la estructura que siguen muchos de sus poemas. Algunos están estructurados en forma de diálogo, como en el género dramático. En este caso el origen dramático de Pierrot se impone en la estructura de la lírica. El poema “Pierrots (scène courte mais typique)” es un ejemplo, en él no habla el yo lírico sino Pierrot, e incluso hay una voz que se puede identificar con la de la amante. Otro punto que hay que destacar de la poesía de Laforgue es el hecho de que habla en plural de Pierrot, como si tratara, en ocasiones, de describir un estado anímico; en otras, parece ser una actitud existencial: “Ils sont de la secte du Blême/ Ils n’ont rien à voir avec Dieu/ et sifflent: “Tout est pour le mieux/ dans le meilleur des mi-carêrème!”<sup>81</sup>

En *L’imitation...* Laforgue intenta liberar el discurso poético de las limitaciones del “yo” lírico, tomar distancia por medio de la forma dialogada para que el discurso poético fluya y así constituir una autocrítica.

Finalmente, importa destacar los elementos que la tradición francesa heredó al Pierrot de Couto. El primero es la profundidad psicológica que adquiere en el teatro de Molière y el paso del esquema del espectáculo, de la improvisación a una estructura literaria. El segundo aspecto es la melancolía que adquiere en la pintura de Watteau, rasgo que no tenía en sus orígenes; de la poesía de Verlaine y de Laforgue, Pierrot adquiere la ironía y la parodia,

---

<sup>80</sup> ¡Ah! Por todo el corazón/ Me roza un viejo hastío.../ Que ya es hora, me dice, / De ponerme burlón.../ ¿Y qué? ¿Te hice daño?/ ¿Me dio la lloriquera/ para que pongas esa cara tonta/ Del cuento de la lechera? (“Locutions des Pierrots”, en *Ibidem*, p. 75.)

<sup>81</sup> “La secta de lo Lívido es su fe, / La palabra de Dios les es ajena,/ Y silbando te dicen que/ “Todo va mejor desde la última cena”.

pues ambos poetas se burlan de sí mismos a través de este personaje; además en ambas obras Pierrot se asocia con el sentido de la muerte. El color de la vestimenta, que en Watteau representaba la soledad, en Laforgue simboliza la falta de ideales y el desengaño.

### 2.3. La influencia del *clown*

En el México decimonónico Pierrot también estuvo presente, en la variante del *clown*. Durante la última década del siglo XIX, el circo vivió una etapa dorada;<sup>82</sup> el espectáculo circense tuvo cabida en el Teatro Orrin, el más importante de la época. En este recinto se presentaban obras en las que los actores principales eran los *clowns*. El inglés Ricardo Bell fue uno de los más reconocidos e influyentes en la sociedad mexicana:

Bajo los hábitos ridículos y la cara pintarrajeada del payaso, se oculta el observador, el crítico de las costumbres políticas. En cuántas ocasiones fue un enviado de don Porfirio Díaz a recomendarle que no tratara en la pista el acontecimiento que dicho por él adquiriría sensacionalismo increíble.<sup>83</sup>

El circo representado en el Teatro Orrin estaba destinado a las élites, esta razón nos lleva a pensar que probablemente Couto tuvo acercamientos a él. En México, entonces, Pierrot aparece en el ambiente del que surgió, de la comedia, y más apegado a la tradición oral.

El Pierrot de Couto nace bajo esta tradición, se ve afectado sobre todo por las concepciones estéticas del romanticismo y del simbolismo. El personaje coutiano constituye un símbolo que se debe descifrar con base en la tradición y en el contexto sociocultural del autor.

---

<sup>82</sup> Julio Revollo Cárdenas, *El Siglo de Oro del circo en México*, México, Más difícil todavía, 2010.

<sup>83</sup> *Ibidem*, p.226.

El Pierrot coutiano conserva de sus orígenes italianos la forma dramática, este rasgo ha sido constante en casi todas las adaptaciones del personaje, es su sello característico. En el primer cuento sobre Pierrot, “Pierrot enamorado de la Gloria” se entremezcla la narrativa y la forma dramática de tal manera que el autor lo subtitula “Cuento en cuatro escenas”. El resto de los cuentos ya no está estructurado a manera de drama; pero sí podemos apreciar otros elementos que hemos revisado a lo largo de este capítulo, como las huellas de comedia, las referencias al triángulo amoroso que formaban Pierrot, Colombina y Arlequín, además de la tendencia a desaparecer el narrador en tercera persona. El cuento “El gesto de Pierrot” está narrado casi como un monólogo, la voz narrativa tiene menor intervención; “Caprichos de Pierrot” y “Pierrot sepulturero” se configuran como diálogos, en los que la participación del narrador es mínima; ambos relatos comparten un rasgo que no hay en ninguno de sus cuentos anteriores, la ficcionalización del autor, esto implica que la narración tiene un narratario explícito. “Las nupcias de Pierrot” es un caso distinto, si bien no remite a la condición cómica del personaje, sí hay un diálogo declarado con el género dramático.

En cuanto al conflicto del personaje durante la primera mitad del siglo diecinueve, podemos decir que el Pierrot de los cuentos de Couto está matizado por el escepticismo y la ironía. Si en Rigoletto y en Pagliaccio el drama interior los transformaba, en Pierrot parece ya asimilado, es decir, no es el motor de acción del personaje, ni mucho menos es el factor de cambio. Al Pierrot de Couto parece animarlo el juego, la burla, es más lúdico y menos trágico. Incluso en “Pierrot enamorado de la Gloria” existe cierto tono que recuerda al espectáculo circense, propio del *clown*.

Los cuentos sobre Pierrot en la obra de Couto dan un giro a lo que había hecho hasta entonces el mexicano. Desde sus primeros cuentos, la narrativa coutiana experimenta un

proceso de interiorización, con los *Pierrot* definitivamente demuestra que sus preocupaciones estéticas van más allá de su realidad inmediata. Cada *Pierrot* exhibe cierto grado de abstracción tanto en los temas como en el estilo.

En suma, la tradición artística de *Pierrot* reactiva en los relatos de Couto significados y estructuras que afectan la construcción del relato e imponen determinada manera de narrar. Sin embargo, resulta paradójico que el *Pierrot* que llega a Couto sea un personaje pleno de significados sociales y culturales, pero que, al mismo tiempo, el joven escritor lo despoje paulatinamente de ellos. Observamos que en cada cuento hay un proceso de abstracción, es decir, va transformando al personaje con rasgos similares a los de los humanos en una “estructura vacía”. Recuérdese que los personajes operísticos viven en el seno de una sociedad, tienen amigos, un oficio, lloran, sufren como cualquier ser humano; en cambio, el *Pierrot* coutiano generalmente aparece aislado, rodeado de presencias alegóricas, en contextos no fácilmente reconocibles para el lector.

El procedimiento que lleva a cabo el mexicano en *Pierrot* es opuesto al de la tradición, mientras ésta “humaniza” al personaje, Couto pretende “deshumanizarlo”. *Pierrot* deviene una “estructura” maleable en los cuentos del mexicano. Esto otorga libertad para que el personaje adopte nuevos significados, afines a las intenciones estéticas de Couto.

### 3. LOS *PIERROT*, EL CAMBIO ESTÉTICO EN LA NARRATIVA COUTIANA

#### 3.1. “Pierrot enamorado de la Gloria”, la parodia del sabio

En este apartado nos aproximaremos al texto “Pierrot enamorado de la gloria. Cuento en cuatro escenas” bajo la teoría de los géneros literarios, ésta permite un primer acercamiento a la obra. La noción de “género”, además, nos brinda una visión más completa del fenómeno literario, porque abarca no sólo la dimensión productiva (autor), sino también la receptiva (lector), así como la dimensión crítica (modelo).

Partimos de la idea de que Pierrot cumple no sólo el papel de personaje, sino que se convierte en el elemento principal que ordena y da forma al material literario. Los textos de la serie *Pierrot* convergen y divergen, al mismo tiempo, con las obras anteriores de Couto. En *Asfódelos* el autor delinea un esquema cuentístico, de él se puede mencionar algunos rasgos constantes que permiten identificar dicha estructura. Por ejemplo, el uso de la narración enmarcada, que da paso a un narrador protagonista; las largas secuencias descriptivas que prácticamente anulan la acción y retardan el tempo narrativo, y la elaboración de imágenes sensoriales son algunas de las características notables de estos relatos (piénsese en cuentos, como “Una obsesión”, “¿Asesino?” y “Blanco y rojo”).

No se puede dejar de mencionar el hecho de que los personajes en *Asfódelos* se construyen a partir de un “acto definitorio”<sup>84</sup> con el que por un momento triunfa el mundo interior del héroe sobre el mundo exterior; en la mayoría de los casos el asesinato es la vía

---

<sup>84</sup> De acuerdo a Ana Laura Zavala Díaz: “[...] los personajes coutianos pasivamente ven derrumbarse cualquier ilusión por los embates de una realidad hostil, ahora, conscientes de la imposibilidad de preservar un antimundo interno, llevan a cabo un acto definitorio, brutal, con el cual instauran, aunque sea por un instante revelador, su sistema de valores.” (Ana Laura Zavala Díaz, *De Asfódelos y otras flores del mal mexicanas*, p. 132).

para lograrlo. En la serie de los *Pierrot* crea estructuras que resultan ajenas al esquema que hasta entonces había mostrado.

En lo que se refiere a la convergencia entre *Asfódelos* y los *Pierrot*, el tema de la muerte está presente en ambos. En el primero, se convierte en una presencia totalizadora que atormenta y, al mismo tiempo, libera a los personajes; se instala en su imaginación, se materializa, como en “Lo que dijo el mendigo”, o bien, se manifiesta a través de la locura, como en “Rayo de luna”. Por el contrario, en los *Pierrot*, el tema de la muerte se aprecia desde una perspectiva lúdica, ya no perturba al héroe, sino que se reconcilia con él. En *Asfódelos* los personajes se someten a ella, mientras que en los *Pierrot* se liberan de ella.

Cabe anotar que en el cuento “La alegría de la muerte”, primer texto de *Asfódelos*, aparece por primera vez en la narrativa coutiana la figura del *clown*. La muerte se enfurece porque el *clown* se burla de ella con su vestimenta, en venganza le arrebató a “Bebé”:

Vino a interrumpirla en su amenazante monólogo la aparición de un payaso blanco como ella; hacía gestos irónicos parodiando el dolor de una pasión no correspondida; en su ancho traje de seda ostentaba, delicadamente bordadas, inmensas calaveras llorando por sus órbitas vacías. “¡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 fue derecho a la casa del *clown*.<sup>85</sup>

De este fragmento es importante destacar el símil entre la máscara del *clown* y la muerte, esta figura se convertirá en un tema recurrente en la poética de los *Pierrot*. Al identificar la muerte con el *clown*, Couto la desacraliza. Otro aspecto interesante es el

---

<sup>85</sup> Cito una anécdota para destacar la importancia del *clown* en la sociedad mexicana de finales de siglo: “Antes de abandonar el circo, permitidme mis buenos lectores os diga que Bell [el *clown* más famoso de esta época], el favorito de la sociedad mexicana, acaba de encontrarse en una circunstancia terrible, pero bastante común en la vida del artista: ha tenido a Ricardito entre la vida y la muerte, atacado de tifo. Por fortuna, la enfermedad hizo crisis ayer, y después de pasar el día y la noche a la cabecera del enfermo, con el corazón oprimido por la ansiedad, le llegaba su turno y enjugando sus lágrimas y ahogando la voz de sus sentimientos, salía a hacer reír al público que lo aclamaba cuál de costumbre, sin saber los esfuerzos de voluntad que habían costado a aquél padre [sic] sus ingeniosos chascarrillos”. La nota proviene del periódico *El Nacional*, del 11 de febrero de 1896. (*Apud* Revollo Cárdenas, *op. cit.*, p. 223). A pesar de que la fecha de este suceso no coincide con la fecha de publicación del cuento “La alegría de la muerte”, resulta interesante observar los paralelismo entre la realidad y la ficción.

énfasis que hace en dos sentimientos relacionados con el *clown*: la risa y el dolor. En ellos reconocemos indicios de las inquietudes intelectuales del autor.

En el cuento que cierra el libro de *Asfódelos*, “Lo que dijo el mendigo”, la muerte cobra una dimensión física, el mendigo es el reflejo de ella, él logra vencerla y regresa para dar prueba de ello: “Yo— ¡ah!— yo me he escapado. ¡Yo la he vencido a la muerte!”<sup>86</sup> (233). Los *Pierrot* parecen dar continuidad a estas líneas, en especial “Pierrot sepulturero”, en el que se relata desde la comunión con la muerte. Estos cuentos de *Asfódelos* son significativos porque evidencian la relación entre ambas series, y se vislumbra el rumbo que tomará la narrativa coutiana. En este sentido, el año de 1897 es fundamental en la obra de Couto, en esta fecha publica *Asfódelos* y su primer *Pierrot*, “Pierrot enamorado de la Gloria”; pareciera que con el primero clausurara una etapa creativa, mientras que con el segundo inaugurara otra.

### 3.1.1. Pierrot como elemento estructurador

Con los *Pierrot* Couto inicia otra etapa de su producción literaria— que dejará inconclusa—, cuyo eje externo e interno es Pierrot. El título es el elemento cohesionador, que relaciona a los textos por el contenido; en *Asfódelos*, las flores aluden al tema central de la serie: la muerte; en los *Pierrot*, el nombre funciona como referente a una tradición narrativa y cultural para el lector.

El nombre del personaje sugiere la tradición literaria de la que es heredero. Desde esta perspectiva, Pierrot es un “personaje referencial”, como anota Luz Aurora Pimentel,

---

<sup>86</sup>B. Couto Castillo, “Lo que dijo el mendigo”, *Cuentos completos...*, p. 233. Todas las referencias de los cuentos de Bernardo Couto Castillo estarán tomadas de la edición de Ángel Muñoz Fernández. En las siguientes citas nos limitaremos a consignar el número de página entre paréntesis, en el texto.

“remite a una clase de personaje que, por distintas razones, ha sido codificada por la tradición. Algunos personajes, entonces, se caracterizan a partir de códigos fijados por la convención, social y/o literaria.”<sup>87</sup> El escritor es consciente del proceso de recepción al elegir este personaje, así que en el primer *Pierrot*, “Pierrot enamorado de la Gloria”, no necesita describirlo ampliamente, basta con los detalles mínimos que proporciona: “Entra Pierrot en su traje de inmaculada blancura. En su enharinado rostro se lee cómica gravedad. Sus manos reposan inmóviles en los bolsillos del holgado pantalón.”(5). El autor confía en la memoria del lector: crea una estructura narrativa que suscita su participación para llenar los vacíos de información que deja el narrador. Añade Pimentel: “Con los nombres referenciales la ‘historia’ ya está contada, y gran parte de la actividad de lectura consistirá en seguir las transformaciones, adecuaciones o rupturas que el nuevo relato opera en el despliegue conocido.”<sup>88</sup>

Pierrot como personaje referencial está asociado a un cauce de representación: el drama. El lector que conoce la historia del protagonista espera encontrar las convenciones de dicho modelo; Couto lo sabe, y no intenta decepcionarlo. Por esta razón, el subtítulo es revelador, “Pierrot enamorado de la gloria. *Cuento en cuatro escenas*” (el subrayado es nuestro); no quiere romper totalmente el horizonte de expectativas, aunque evidentemente ésta es su intención.

En la prosa del cuentista mexicano, Pierrot se somete a las transformaciones que el nuevo modelo le impone. Si vemos los relatos en conjunto, podemos percibirlos como un ciclo de variaciones sobre un mismo tema, Pierrot. Couto muestra al protagonista interpretando distintos papeles, y en diferentes estados de ánimo.

---

<sup>87</sup> Pimentel, *op. cit.*, p. 64.

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 65.

Ahora bien, los cambios que Couto realiza en el personaje son dos principalmente: en primer lugar, lo despoja de los rasgos trágicos que el siglo XIX le había agregado: el Pierrot de Couto ya no es Rigoletto o Pagliaccio que sufren igual que cualquier humano, no exterioriza ese conflicto entre el ser y lo que aparenta ser; desaparece el acto violento que manifiesta su verdadera naturaleza. La máscara se convierte en su rostro, asimila el llanto y la risa en su personalidad. El Pierrot coutiano regresa a sus orígenes cómicos (siglo XVI, la *Commedia dell'arte*), aunque evidentemente presenta una versión distinta a las que lo preceden. Si tomamos en cuenta la descripción que hemos hecho en el segundo capítulo de este trabajo,<sup>89</sup> el personaje de Couto comienza a vaciarse de los rasgos que lo humanizan: no experimenta las emociones intensas de los personajes operísticos, ni realiza actos violentos que modifican su destino, ni interactúa con otros personajes. Su mundo está deshabitado, sólo deambulan presencias alegóricas. En ese sentido, el entorno de Pierrot se aleja de la mimesis de la realidad.

En segundo lugar, la apropiación de este personaje permite a Couto aventurarse en otros modelos literarios, como el dramático. La figura de Pierrot precisa para el lector una manera particular de narrar. Couto superpone la estructura dramática a la narrativa, sin embargo, esta última predomina. Analicemos qué consecuencias tiene para la narración la yuxtaposición de modelos, y sobre todo, qué transformaciones causa en el personaje.<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> Vid. *Supra*, p. 35.

<sup>90</sup> Debemos anotar que Couto no es el primero en introducir a Pierrot en otro género literario, durante el siglo XIX hay muchos casos que ejemplifican esta situación. A continuación se presenta una muestra de algunas obras artísticas del siglo XIX que llevan en el título el nombre de Pierrot. Los textos no han sido revisados a profundidad, debido a los límites del estudio. Música y danza: Léon Vercken, *Pierrot fantôme* (1875), y Pietro Lanciani, *Pierrot macabre* (1890); teatro: Léon Hennique y Joris-Karl Huysmans, *Pierrot sceptique* (1881); Jaques Madeleine, *Pierrot divin* (1887); Mario Costa Pasquale, *Histoire d'un Pierrot* (1893); Alphonse Scheler, *Le costume de Pierrot (histoire vraie)* (1895), y Ernest Christopher Dowson, *The Pierrot of the minute: a dramatic phantasy in one act* (1897); literatura: Alfred Assollant, *Histoire fantastique du célèbre Pierrot* (1860); Henri Laurente Rivière, *Pierrot-Caïn-L'evouement* (1883); Félicien Champsaur, *Pierrot et sa conscience* (1896); Henry Hubert Alexander, *Pierrot amoureux* (1891); J. Geoffroy, *Grammaire*

Si bien desde *Asfódelos* podemos observar un proceso paulatino de dramatización en la narración,<sup>91</sup> es hasta la aparición de su primer *Pierrot* que se consolida. En otras palabras, en su obra se percibe una tendencia a “desaparecer” la voz del narrador para crear la sensación de que la acción se presenta sola.

El drama fue una de las inquietudes constantes de Couto; durante su estancia en Francia, se dedicó principalmente a estudiar a los dramaturgos “clásicos franceses”: Molière, Corneille y Racine; de ello dejó constancia en la carta que envió a Alberto Leduc, quien la publicó de manera póstuma:

Moliere [sic] es para mí perfecto, sus piezas me llenan de una admiración no sentida hasta ahora y al mismo tiempo de tristeza.

Sí, para mí Moliere [sic] es un gran triste, su risa es risa que llora, la risa del que ya ha llorado mucho, es profundamente humano, detrás de cada una de sus carcajadas hay un gran dolor. [...]

Corneille es magistral, pero algunas veces demasiado severo, demasiado duro como diría un pintor. Racine sí que es sublime, dulce, poeta en todo... hasta en sus asuntos.<sup>92</sup>

De esta afirmación destacamos una cuestión interesante para los fines de este estudio, a Couto le interesan dos emociones que se expresan en las comedias de Molière: la risa y el llanto como condición de lo humano, son estos los sentimientos que analiza en sus cuentos. Por esa razón, su *Pierrot* ya no se despoja de la máscara, en él se funden ambas emociones; pero, al mismo tiempo, en tanto ser totalmente ficticio y de condición bufonesca, es incapaz de conmover al lector.

---

*du Pierrot* (1893). Estos títulos fueron consultados en la base de datos *www.archive.org* (revisado por última vez 19/10/2013).

<sup>91</sup> Por ejemplo, “Lo inevitable”, “¿Asesino?”, “Blanco y rojo”, en estos cuentos la participación del narrador es mínima, prácticamente la acción es nula, ésta la constituye el monólogo de los personajes.

<sup>92</sup> “Un malogrado” en Muñoz Fernández, *op. cit.*, p. 69.

El relato que abre la serie es significativo porque en él se conjugan los orígenes cómicos de Pierrot, y Couto se beneficia de la referencialidad del personaje para insertar el género dramático en el narrativo.

El triángulo que formaban en la *Comedia dell'arte* Pierrot-Colombina-Arlequín tiene cabida en la acción de “Pierrot enamorado”; en los siguientes *Pierrot* ya no aparece; en el tercero, “Las nupcias de Pierrot”, Colombina participa en menor medida, y en los siguientes textos Couto se deshace de ellos. “Pierrot enamorado” es el más cercano a los orígenes dramático-cómicos del personaje.

Una de las transformaciones evidentes que sufre el género narrativo en el proceso de adecuación al género dramático es que la acción aparezca en primer plano, sin la aparente mediación del narrador; sin embargo, ¿realmente desaparece la voz narrativa en “Pierrot enamorado”? Couto emplea el modelo estructural del drama, pero eso no significa que el texto sea plenamente dramático. El narrador “transparenta” su conciencia para que el lector pueda observar directamente la acción, es decir, crea la “ilusión” de que los hechos ocurren ante los ojos del lector sin la intervención de la voz narrativa. En “Pierrot enamorado”, el narrador se revela discretamente. Podemos identificar algunas huellas de su presencia en las didascalias. Obsérvese los siguientes fragmentos:

#### **Escena segunda**

Colombina medita un momento, suspira, y cuando sus *juguetones* ojos comienzan a nublarse, aparece *resplandeciente* y envuelto en múltiples colores Arlequín. (8)

#### **Escena tercera**

Entra Pierrot seguido de varios mozos llevando paquetes; frascos, un brasero de los usados en los gabinetes químicos, retortas de varias dimensiones y un alambique. Después que han dejado los objetos, Pierrot los despide con *señorial* ademán. Desenrolla inmenso pizarrón y colocándose *bizarramente* ante él, traza guarismos al tiempo que habla. (9. Las cursivas son nuestras.)

En las acotaciones de la “escena segunda”, los adjetivos en cursivas muestran una marca sutil de la voz narrativa, pues denotan una valoración subjetiva, contraria al discurso objetivo que debería de predominar en las didascalias. Al describir a Colombina el narrador enfoca el estado anímico del personaje, este punto es importante, porque denota el interés del cuentista en el análisis de la risa. En este relato aparecen algunas expresiones que se refieren a ella, como “Reirás y amarás mientras rías, Colombina” (8); “va ahí hacia el río y sus risas resuenan tristes a pesar de que las siento alegres. ¡Ha reído tanto a mi lado!” (12); “con el amor, sólo con el amor seré joven y seré alegre” (13). La emoción de la risa se asocia a Colombina, quien funciona como contrapunto de Pierrot.

En lo que respecta a las acotaciones de la “escena tercera”, prevalece el tono narrativo, más que indicaciones técnicas sobre la puesta en escena, brindan información sobre la diégesis. Asimismo, en el lenguaje predomina la función poética. Ambos rasgos hacen que las didascalias no cumplan su función pragmática, según José Luis García Barrientos:

[...] el lenguaje de la acotación excluye los usos interlocutivos (propios del diálogo), lo mismo que los narrativos. [...] Además de las diferencias modales, y formales, hay que argüir que el narrativo es, como el diálogo, verdadero discurso (proferido, vocal, procedente de una voz) y se opone por eso a la acotación como no-discurso o pura escritura “indecible”.<sup>93</sup>

En consecuencia, las acotaciones de “Pierrot enamorado” sólo adquieren sentido en la lectura misma, no fuera de ella.<sup>94</sup> El discurso de las didascalias pierde su propósito pragmático.

---

<sup>93</sup> José Luis Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, México, Toma/ Paso de gato, 2012, p. 46.

<sup>94</sup> Cabe anotar que, durante el siglo XIX, según Patrice Pavis, floreció el género del “teatro para leer”, éste se define como “Texto dramático que no está destinado, al menos en su concepción original, a ser representado, sino a ser leído. [...] Las obras son únicamente leídas por un grupo o individualmente, lo cual debe permitir una atención más constante sobre las bellezas literarias de este ‘poema dramático’. [...] es sobre todo en el siglo XIX cuando florece este género: el *Espectáculo en un sillón*, de MUSSET (1832); las obras de SHELLEY: *Los Cenci* (1819), *Prometeo liberado* (1820); de BYRON: *Manfred*. Numerosos dramas románticos son demasiado imponentes para ser llevados a la escena (TIECK, HUGO, MUSSET).” (Patrice

A pesar de que “Pierrot enamorado” adapta el modo dramático, el narrativo se mantiene dentro de él. La voz mediadora entre la acción y el lector, principal diferencia entre la narración y el drama, está presente en el texto. De acuerdo a Luz Aurora Pimentel, concluimos que el texto es esencialmente narrativo:

En un relato el lector va conociendo ese universo de acción humana gracias a la intermediación de un enunciador que lo construye en el acto mismo de narrarlo, aun cuando su “voz” sea tan discreta que pueda crearse la ilusión —pero siempre una ilusión— de que nadie narra [...] la mediación verbal es la *conditio sine qua non* del modo narrativo, y la distingue de otras formas de discurso.<sup>95</sup>

Con todo, al mismo tiempo que se modifica el modelo dramático, el narrativo, indudablemente, también sufre alteraciones, por ejemplo, el hecho de que la acción se organice en escenas. Ahora veamos si la división en escenas que hace Couto de la acción constituye verdaderas escenas, en el sentido dramático.<sup>96</sup> Desde esta perspectiva, de acuerdo a los principios que rigen el modelo, la acción debe estar encadenada por una relación de causalidad. En “Pierrot enamorado” la acción, por el contrario, se rige por una relación temporal, propia de la narración.

En este primer relato, Couto no destruye las expectativas que el nombre del personaje ha creado en el lector, más bien dosifica el efecto que quiere producir en el destinatario, de tal manera que de acuerdo al orden de aparición de los *Pierrot*, el mexicano los va alejando más de su contexto original, de las convenciones genéricas; los narrativiza.

Obsérvese que en líneas anteriores se hablaba de un proceso inverso en *Asfódelos*; pero no tendría caso hacer lo mismo con *Pierrot*, porque su tradición dramática ya era

---

Pavis, *Diccionario del teatro, dramaturgia, estética, semiología*, Buenos Aires, Paidós, 1984, p. 488). Esto indica que “Pierrot enamorado de la Gloria” está emparentado con esa tradición europea.

<sup>95</sup> Pimentel, *op. cit.*, p. 134.

<sup>96</sup> De acuerdo a García Barrientos, “la *escena* es, en sentido estricto, la unidad de ‘configuración’, es decir, la secuencia dramática definida por la presencia de los mismos personajes, de forma que la salida o entrada de cualquiera de ellos supone un cambio de escena.” (García Barrientos, *op. cit.*, p. 90).

ampliamente conocida durante la época, lo relativamente innovador era presentar la versión narrativa, cabría cuestionarse qué virtudes tiene este modelo, qué aspectos se podrían examinar de un personaje bien conocido. En la estética coutiana Pierrot actúa como el comodín del juego de naipes que puede sustituir cualquiera de las cartas, en cualquier momento.

Couto aprovecha la movilidad y las ventajas narrativas que proporciona el personaje, por ejemplo, la economía en las descripciones. El cuentista mexicano apela al conocimiento del lector para complementar la historia. En este sentido, Couto está formando a su público lector, a quien exige mayor participación en la lectura. Esta característica no es propia de la narrativa coutiana, el crítico Mario Martín señala que es una constante en el cuento modernista: “En general, el narrador modernista rompe todas las fronteras convencionales con el lector cliché de la literatura mimética.”<sup>97</sup>

### **3.1.2. Los temas de “Pierrot enamorado de la gloria”**

Una vez que hemos establecido que los *Pierrot* son sustancialmente textos narrativos, conviene estudiar la temática de los relatos, ello nos dará luz sobre la configuración estética y ética de éstos. En los *Pierrot* Couto retoma algunos de los temas de la estética romántica, de los puntos medulares del pensamiento romántico, principalmente de su vertiente trágica. Esto no quiere decir que los relatos coutianos correspondan plenamente a dicha estética, por el contrario, se trata de una lectura crítica cuyo fin es asimilar y cancelar sus postulados.

---

<sup>97</sup> Mario Martín, “El cuento modernista: fundación epistemológica y anticipación narratológica de la vanguardia”, en Sara Poot Herrera (ed.), *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*, México, UNAM, 1996, p. 106.

Un rasgo importante que aleja a los *Pierrot* de la estética romántica es la pérdida del sentimiento trágico. El pensamiento romántico se constituye a partir del deseo de la Unidad, y de la imposibilidad de dicha unión. El héroe busca unirse al Todo con la naturaleza, pertenecer a una armonía universal que presupone, mas su condición mortal lo limita; de esta imposibilidad surge el sentimiento trágico en la poesía romántica. Rafael Argullol<sup>98</sup> resume la esencia de lo trágico de la siguiente manera: “El proceder trágico requiere una alta conciencia de la propia soledad e individualidad en la exigencia ávida de plenitud y en el heroico reconocimiento de la limitada posibilidad humana.” Pierrot no aspira realmente a la Unidad, porque ésta es alcanzada a través del amor.

En el primer *Pierrot* Couto revisa un tema caro al Romanticismo: el concepto del conocimiento científico durante la centuria. El pensamiento ilustrado concebía el conocimiento científico como poder que daría felicidad a los hombres. Los románticos rechazaron tal idea, y equipararon el conocimiento con la sabiduría. De acuerdo con Isaiah Berlin, los hombres del siglo XVIII pensaban en el conocimiento como aquello que los llevaría al progreso y, en consecuencia, a la felicidad:

Pero lo que es común a todos estos pensadores [filósofos del XVIII] es la noción de que la virtud reside, en definitiva, en el conocimiento de que si sabemos lo que somos y lo que necesitamos, y sabemos dónde obtenerlo, y lo hacemos por los mejores medios a nuestro disposición, podemos llevar una vida feliz, virtuosa, justa, libre y satisfactoria.<sup>99</sup>

Ante esta concepción, los románticos suponían que el conocimiento científico había separado al hombre de la naturaleza. El conocimiento para el romántico, por el contrario, debía ser el medio para alcanzar el Absoluto, la sabiduría les permitiría fundirse con la Unidad: “La mente romántica percibe y denuncia el sojuzgamiento intelectual de la

---

<sup>98</sup> Rafael Argullol, *El Héroe y el Único*, Barcelona, Acantilado, 2008, p. 259.

<sup>99</sup> Isaiah Berlin, *Las raíces del romanticismo*, Madrid, Taurus, 2000, p. 48.

naturaleza y el funesto espejismo del hombre moderno que cuando más cree aumentar su poder más acrecienta su impotencia y su escisión.”<sup>100</sup>

Es bien sabido que durante el Porfiriato, la idea de que el conocimiento científico daría felicidad al hombre fue ampliamente aceptada por la clase dominante.<sup>101</sup> Recuérdese que la política del régimen de Díaz se basaba en dos ejes el “orden” y el “progreso”. El primero se refería a la estabilidad política y económica del país; el segundo significaba que, a través del impulso de los avances científicos, se alcanzaría un mejor nivel de vida.

En este contexto, “Pierrot enamorado” cobra un tono burlón. Éste nace de la ridiculización de un valor predominante en la sociedad decimonónica finisecular: el conocimiento científico.

El carácter humorístico de este texto no surge de la burla simple. No es gratuito que la única descripción física de Pierrot enfatice los aspectos ridículos de su vestimenta: el pantalón holgado y el rostro enharinado. Con esto el narrador evidencia el carácter antiolemne del bufón que finge ser un “científico”, lo cual contrasta con el prototipo del sabio del siglo XIX.

En la primera escena Pierrot declara su deseo de ser “sabio”, emplea un tono solemne que contrasta con lo baladí de su vestido. La función del bufón consiste en expresar trivialidades en un tono serio, y en otro burlesco los asuntos importantes. Además, Pierrot

---

<sup>100</sup> Argullol, *op. cit.* p. 359.

<sup>101</sup> Alrededor de la figura de Porfirio Díaz (1876- 1880; 1884-1910) se conformó un grupo conocido como los “Científicos”, se integraba principalmente por tecnócratas, financieros e intelectuales, cuyo principal rasgo fue su orientación pro europea, y apostaba por la aplicación de la ciencia para resolver los problemas económicos y sociales. “En 1891 algunos de los principales partidarios de la clase alta e intelectuales trataron de cimentar el régimen porfirista apelando a la formación de un partido liberal basado en los principios ‘científicos’ del positivismo. (Como resultado estos hombres llegaron a ser conocidos en México como los *científicos*.)” (Friedrich Katz, “La República restaurada y el Porfiriato” en *Ensayos mexicanos*, México, Alianza Editorial, 1994, p. 199.) A este grupo pertenecían principalmente José Yves Limantour, Justo Sierra, Emilio Rabasa, entre otros.

tiene la extravagante idea de inventar un elixir de inmortalidad que en labios de un payaso se vuelve intrascendente:

¡Bravo, Pierrot!, indudablemente tú has nacido para algo grave y grande. Con esa juventud, con ese ingenio, con esa seriedad y ese filosófico desdén que por cuanto es fútil que el cielo te ha dado, con tantas raras prendas ¿dejarás perderse [sic] tu nombre? ¡No! Y decidí ser sabio, inventar algo, no sé qué, un elixir de vida que me haga inmortal! (p.7).

En este parlamento es notorio el juego entre lo serio y lo cómico, en él el significado de estos términos se trastoca. Otra observación es cómo se entiende la sabiduría, Couto asimila el conocimiento científico a la sabiduría, no la percibe a la manera de los románticos. Sin embargo, sí hay algunos elementos que lo ligan al pensamiento romántico, por ejemplo, la idea de la inmortalidad. El héroe trágico reniega de su finitud; como vemos no es poca cosa lo que desea Pierrot, la inmortalidad es una característica divina. No obstante, deviene en un asunto insignificante, porque el deseo de Pierrot no es resultado de la conciencia de la mortalidad, como en el romántico, sino de una situación cómica.

En este sentido, Colombina funciona de contrapunto cómico a sus deseos, y anula toda posibilidad de heroísmo en Pierrot al recordarle que no es más que un alelado: “¡Sabio! ¿Sabio tú, Pierrot? ¿Tú a quién conocí vagando por los bosques, mirando el rostro de la Luna?” (6) Cabe anotar que la estructura del diálogo tiene algo del espectáculo de *clown*, en el que se establece un juego entre la torpeza y la sabiduría: generalmente aparece un payaso que representa la impericia y otro la “sabiduría”, el primero es el que transgrede, el segundo perpetúa el orden establecido. En este caso, Colombina posee el sentido común, mientras que Pierrot juega a ser el ingenuo, el torpe, como lo hacía en la *Commedia dell’arte*.

La tercera escena es el clímax de la acción, y en la que se percibe con mayor nitidez la crítica a las ideas positivistas sobre el progreso y la felicidad. Toda la escena es un

monólogo. En el primer cuadro aparece Pierrot caracterizado como un científico,<sup>102</sup> esta imagen alude a Fausto de Goethe.<sup>103</sup> Él es el paradigma del “sabio”, en cuyo afán de inmortalidad, intercambia su alma por el conocimiento absoluto que le ofrece Mefistófeles. Pierrot evoca la necesidad fáustica de conocimiento para mofarse de ella. Al personaje mexicano también lo atormentan sus culpas, pero a diferencia de Fausto, él opta por la embriaguez para olvidarlas. Cuando Pierrot tiene dificultades desiste fácilmente de su proyecto, abandona la teoría y va a la práctica, en ambas fracasa.

*(Colocado ante el brasero, lo hace flamear, aviva el fuego con un fuelle y tomando los frascos comienza a verterlos en la retorta). Ahora (mezclando sustancias), resultará lo que deseo. ¿Los mayores inventos no se deben acaso a la casualidad? ¡Ah! cómo va el mundo a repetir mi nombre! [...] (Acercándose receloso al brasero): Y sin embargo, ¿debo volver a hacer experimentos? Esperemos. Buscaré un preparador, poca cosa, algún pobre diablo que ejecute mis órdenes. (10)*

Del fracaso del Pierrot científico resulta la parodia de quienes afirmaban que la Ciencia daría felicidad al hombre. Al utilizar a un bufón para que imite el comportamiento de los científicos, en esa aparentemente ingenua situación, el escritor hace una crítica mordaz. Asimismo el acento que el narrador pone en los gestos y los movimientos torpes del personaje da la impresión de estar frente a un acto de pantomima, en que se cuenta una historia con movimientos gestuales, aunque esto no significa que tenga la estructura de este

---

<sup>102</sup> En este punto nos parece pertinente aclarar que en la edición de Ángel Muñoz Fernández, el “Pierrot enamorado de la Gloria” aparece acompañado de la imagen de un cuadro de Ruelas, *Pierrot Doctor*; sin embargo, si consideramos a María Laura Rafael Cruz y a Luz América Viveros Anaya, este primer relato no aparece ilustrado por Ruelas: “Excepto el primero [“Pierrot enamorado de la Gloria”] —publicado en *El Nacional*— y el último [“Pierrot sepulturero”], —en la *Revista Moderna*— fueron ilustrados *ex profeso*, en maravillosa simbiosis estética, por Julio Ruelas.” (Luz América Viveros Anaya, “La muerte de Pierrot” en [www.geocities.ws/decadentismomexico/pierrot.htm](http://www.geocities.ws/decadentismomexico/pierrot.htm), revisado por última vez 26/04/2014).

<sup>103</sup> No es la única coincidencia entre “Pierrot enamorado” y *Fausto* de Goethe. Señalamos una clara alusión: las didascalias de la primera escena del cuento indican que Pierrot está en su buhardilla; recordemos que el personaje del dram alemán, en la primera escena, aparece en su habitación: “Una estancia gótica, estrecha y de elevada bóveda”. La parodia del espacio de Fausto radica en que Pierrot se halla en un lugar achatado, estrecho. (Johann Wolfgang von Goethe, *Fausto*, ed. y trad. de Manuel José González y Miguel Ángel Vega, Madrid, Cátedra, 2009, p. 121).

género dramático, porque en este cuadro hay diálogo. Con este toque circense<sup>104</sup> que añade, Couto remarca el talante humorístico de la situación.

Pierrot interpreta al bufón lúcido, porque revela lo que otros no pueden decir, aprovecha su condición para matizar la diatriba y ocultarla tras la risa. Dentro de la tradición literaria y operística, el tema del “bufón sabio”<sup>105</sup> ha sido hartamente explotado, recuérdese a Rigoletto, tema tratado en el capítulo anterior. Insistimos en que el Pierrot de Couto ya no se parece a Rigoletto, aquél ha perdido el conflicto de la escisión entre el hombre y el cómico que atormentaba al bufón italiano.

Otro eje de la sátira de este *Pierrot* es la idea de “gloria”, la cual se muestra como una consecuencia natural de la apropiación del conocimiento científico. La Gloria, para Pierrot, se manifiesta en tres vertientes principalmente: la primera está asociada con la belleza; la segunda, con la virtud, y la tercera, con el reconocimiento social. Hay varios fragmentos que ilustran esta concepción:

[...] Su amor, su sagrado amor sólo lo dio a los dioses. Es intangible, es etérea, es inmensamente joven e inmensamente bella; atrae, fascina y sólo los escogidos logran tocar su mano. (7)

No. Nunca pensé trabajar por el lucro, quédese eso para los infelices cuya grandeza de alma es nula. [...] Y ganará [la ciencia] por mí (*con énfasis*), por Pierrot, el gran Pierrot, como dirán mañana las multitudes asombradas. (8)

De esto interpretamos que la gloria es el punto más alto de la escala de valores en la diégesis, la mayor aspiración del hombre, es un don de los dioses que, una vez recibido, proporciona la inmortalidad al escogido. La virtud es entendida como la posesión de la sabiduría absoluta, hasta aquí la gloria se presenta como una extensión del pensamiento

---

<sup>104</sup> Como ya hemos mencionado en el “Capítulo II” de este trabajo, es muy posible que Bernardo Couto Castillo estuviera en contacto con los espectáculos circenses, dado que a finales del XIX tienen un fuerte impacto en la sociedad porfiriana, sobre todo en la clase dominante, el circo se convirtió en uno de sus principales entretenimientos. (Vid. Revollo Cárdenas, *op. cit.*)

<sup>105</sup> Vid. Elisabeth Frenzel, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, trad. de Manuel Albella, Madrid, Gredos, 1980.

romántico. Pierrot añade otro rasgo, el éxito, el vínculo entre lo etéreo y lo terrenal. Si bien, según los románticos, la gloria no tiene cabida en este mundo, para el Pierrot sabio el prestigio social es una vertiente de ella. Desde la perspectiva del personaje, el conocimiento, entonces, sólo es el camino para alcanzar la gloria.

Estos presupuestos se derrumban por sí solos. Por un lado, hemos visto cómo desprestigia el conocimiento científico desde el momento en que un payaso imita el comportamiento de un científico; por otro, Pierrot no llega a ser virtuoso porque el objeto de su deseo carece en sí mismo de valor. Para los románticos, “la grandeza espiritual”, la mayor virtud, era inherente al artista ya fuera por lo noble de sus ideales, por su renuncia a vivir de manera común, o porque ostentaba su individualidad. Pierrot actúa como romántico al ser consciente de su singularidad, pero, después de su fracaso, él no está dispuesto a aceptar las vicisitudes para ser elegido por la Gloria: “¡Cuánto trabajo, cuánta pena para ser gran hombre, abandonar todo, recibir golpes, sufrir en silencio!”(11). La reflexión se transforma en mofa en tanto que la emite un bufón ebrio. Después del desengaño de su proyecto científico, se inserta un cuadro en el que Pierrot es atormentado por la pesadilla del burgués al que asesinó; se refugia en la embriaguez para mitigar sus culpas, y, al final, reconoce que le hace falta Colombina.

El momento culminante de la degradación de la gloria es cuando reaparece Colombina y le revela a Pierrot que para ella la única manera de alcanzar la gloria no es la ciencia, sino el amor: “[...] con el amor, sólo con el amor seré joven y seré alegre. ¡Vamos! Toma mi brazo, enlaza mi talle y sin cuidado partamos. [...] Pierrot, toma mi brazo y habrás alcanzado la gloria.” (13).

El enamoramiento es fundamental para este texto. En el título se remarca el estado anímico de Pierrot, ¿cómo debemos entender este sentimiento? El amor para el

pensamiento romántico es producto de la pasión, de acuerdo a Argullol, “La pasión es un acto de suprema reafirmación de la voluntad y de la identidad, un puente tendido entre el *Héroe* y el *Único*.”<sup>106</sup> La desmesura y la insaciabilidad del amor son el impulso de la acción. Aunque el amor romántico es más conceptual que real, el héroe ama la idea que proyecta en su amada. En *Pierrot* el amor de ninguna manera es idealizado, es un sentimiento más humano, lo que plantea un alejamiento de la estética romántica. Ahora pensemos que *Pierrot* está enamorado de la gloria, por ella abandona a Colombina. Cuando su intento de conquistar la gloria se frustra, a *Pierrot* no le importa que Colombina se haya marchado con Arlequín, y después regrese con él. Si recordamos la trama de *Pagliacci*, la infidelidad es la causa de que Canio cometa el crimen; en el “*Pierrot enamorado*” no causa ningún conflicto. Por ello afirmamos que el significado del amor está más apegado a lo concreto, a lo humano.

Es evidente que Couto no es ajeno al pensamiento romántico, sus *Pierrot* se cimientan en él: lo evocan, lo asimilan, lo parodian, y finalmente lo transforman. El centro de dicha transformación es el humor, no sólo porque trata los temas en un género cómico, sino porque despoja de toda solemnidad al discurso romántico trágico. Al hacer que *Pierrot* actúe como un personaje romántico quita toda seriedad al tema, origina un distanciamiento con el lector, porque no se reconoce en el personaje. La risa que provoca protege al receptor del caos que se instaura en el orden diegético. La risa puede ser de complicidad o de superioridad: “El público se siente protegido por un sentimiento de superioridad ante los mecanismos de exageración, contraste o sorpresa.”<sup>107</sup> En “*Pierrot enamorado*” la risa surge de la superioridad, nos mantiene a salvo de la degradación de los valores. “De hecho, si el

---

<sup>106</sup> Argullol, *op. cit.* p. 408.

<sup>107</sup> José Luis Ferrera Esteban, *Glosario ilustrado de las artes estéticas*. Volumen 1: a-k, Guadalajara, 427.

orden y los valores de la sociedad son amenazados por el desorden cómico del héroe, la conclusión se encarga de llamarlo al orden, a veces con amargura, y de reintegrarlo a la norma social dominante.”<sup>108</sup> En el caso de “Pierrot enamorado”, creemos que la conclusión modifica el orden y los valores predominantes en el mundo narrativo, o en última instancia los resignifica. El aparente fracaso del Pierrot científico en su intento de ser amado por la gloria permite que se trastoque el esquema de valores propuesto en el texto, de tal manera que el amor y la felicidad cotidiana desplazan a la sabiduría y a la gloria respectivamente.

En este punto tenemos que hacer una comparación con *Asfódelos*. Los héroes de esos textos imponen su orden interno, basado en valores estéticos, a través de un acto violento; en los *Pierrot*, el medio para, no digamos imponer sino modificar el orden establecido, es el juego, más velado pero no menos transgresor. *Asfódelos* cuestiona abiertamente la moral del lector con las situaciones que presenta, son cuentos más radicales, arremeten contra el héroe y contra el lector; principalmente, en la confrontación entre el mundo interno del protagonista y el mundo externo. Por el contrario, en este *Pierrot* el juego que se implanta logra transgredir, de manera casi imperceptible, los valores comunes, el humor dispone un nuevo orden. Si en *Asfódelos* el sujeto se degrada por la persecución del ideal, en los *Pierrot* el ideal es el desvalorizado: sea la ciencia, la sabiduría, la gloria, la inmortalidad, el amor.

En suma, una de las principales virtudes de este texto radica en que parece que los elementos están organizados de manera fortuita, aparentemente es un texto inofensivo; proponemos aquí las claves que nos conducen a la sátira y su consecuente transgresión. “Pierrot enamorado” exige mayor participación en la lectura.

---

<sup>108</sup> *Loc. cit.*

Con este relato, Couto muestra la versatilidad de su pluma al conjugar distintos géneros, el drama y la narración, por un lado, la tragedia y la comedia, por el otro; asimismo se enfrenta a temas relativamente nuevos en su obra. El resultado más interesante de la parodia realizada en “Pierrot enamorado” es la incorporación de lo lúdico en su poética.

### 3.2. “Las nupcias de Pierrot”

En los *Pierrot* abundan las referencias textuales, a veces de manera explícita. Lo interesante de la intertextualidad en la obra de Couto es que la emplea para hacer tanto una crítica velada al pensamiento trágico del romanticismo, como para burlarse de sí mismo. La “transtextualidad”<sup>109</sup> es una propiedad casi inherente a la creación literaria; en los *Pierrot* la relación hipertextual<sup>110</sup> es importante porque sin ella no se entendería su carácter transgresor.

No es arbitrario que para tal propósito Couto haya elegido al *clown*, éste puede ejercer la función de cualquier otro personaje; Pierrot puede imitar al científico, al sabio, al enamorado, al loco, al poeta, etc.

En este tercer texto de los *Pierrot*, “Las nupcias de Pierrot”, nos proponemos revisar algunos de los motivos románticos presentes en la obra del autor mexicano: la naturaleza, el sueño, y las nupcias; con el fin de apreciar la forma en que Couto los integra a su poética.

---

<sup>109</sup> Gerard Genette “Hoy yo diría, en un sentido más amplio, que ese objeto [de la poética] es la transtextualidad o transcendencia textual del texto, que entonces definía, burdamente, como «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos». La *transtextualidad* sobrepasa ahora e incluye la architextualidad y algunos tipos más de relaciones transtextuales...” (Genette, *op. cit.*, p. 10)

<sup>110</sup> En la tesis *Los Pierrot de Bernardo Couto Castillo*, Rafael Cruz dedica un capítulo al estudio de las relaciones hipertextuales entre los *Pierrot* y la *Commedia dell’arte*. (Vid. Rafael Cruz, *op. cit.*).

Además importa, para este trabajo, las soluciones que plantea para algunos de los conflictos del pensamiento trágico romántico.

### 3.2.1. Algunos antecedentes

Es interesante observar los vasos comunicantes entre los textos de Couto. Entre su primer *Pierrot* y el tercero resulta evidente que aquél anticipa el escenario de éste, *Pierrot* va de un espacio cerrado, como la “buhardilla”, a un espacio abierto, como el bosque. En el cuadro final de “*Pierrot enamorado*”, Colombina exhorta a su amado para que se dirijan hacia el bosque, en medio de la noche. La acción de “*Las nupcias*” se sitúa en ese espacio, al atardecer. La cohesión que hay entre los *Pierrot*, entonces, está dada no sólo por el personaje sino también por las relaciones espaciales que se establecen.

Aunque lo que une a los *Pierrot*, también los separa. “*Las nupcias*”, por ejemplo, formalmente es diferente al “*Pierrot enamorado*”. La primera disimilitud se evidencia en la cuestión genérica, en este cuento *Pierrot* se asienta completamente en el género narrativo, hay menos experimentación formal.

La segunda semejanza se encuentra en el estilo. En “*Pierrot enamorado*” prevalece un discurso burlesco, mientras que en “*Las nupcias*” el tono es lírico, abundan las imágenes e incluso su prosa cobra un ritmo poético. Este estilo rememora el de otro de sus textos, “*La canción del ajenjo*” (1896), incluido en la serie *Poemas locos*.

Las similitudes entre estos relatos se manifiestan, asimismo, en la forma y en la función del lenguaje. “*La canción del ajenjo*” se presenta como si fuera un delirio, ese artificio justifica el lenguaje poético de la narración: “¡Yo, perla de ópalo, caigo gota a gota, gota a gota con triste ritmo —algo del ritmo de una campana tocando funerales— y al hundirme

en el fondo del vaso formo vapores azulados, nubes azuladas de donde surgen las quimeras que la vida —duro fardo— jamás pudo darte!” (71). Por su parte, “Las nupcias” simula ser un sueño. En ambos relatos el lenguaje adquiere una función casi profética.

“Las nupcias” resulta un relato un tanto tradicional, en el sentido de que comparte algunas características del cuento mexicano de fines de siglo, cuyo principal rasgo es la conexión entre prosa y poesía. Ignacio Díaz ve en este nexo la fuente de los cambios que experimentó el cuento durante este periodo:

La narrativa breve se orienta hacia lo que se ha denominado una escritura artística; la cual, en el horizonte modernista, se sustenta e inspira en fuertes vínculos con la poesía. La conciencia de trabajar y atender los sentidos y matices del lenguaje, primordiales en estas expresiones del fin de siglo alcanza a cuestionar, modificar y replantear las formas genéricas tradicionales.

[...] Con frecuencia, la fábula o historia se ve disminuida por la densidad e intención del lenguaje poético; de manera asidua, la secuencia o encadenamiento de las acciones del relato aparece subordinada a los recursos y procedimientos de la poesía.<sup>111</sup>

En el tercer relato de la serie, el personaje sufre una modificación más; si en “Pierrot enamorado” el discurso y las acciones del personaje se basan en el humor y el juego, en “Las nupcias” se halla un tipo menos sarcástico y más melancólico, pero no así trágico; diríamos que más cercano al Pierrot decimonónico. Recupera dos rasgos que lo hicieran famoso entre los poetas simbolistas: el alelamiento y el lirismo. En *L'imitation...* de Laforgue la actividad de Pierrot se centra en la contemplación de la luna, desde el punto de vista del lector, esto es, más bien, una “inactividad”: “Sólo soy un vividor lunar/ Que hace ondas por los estanques, / Y ello sin otro fin, / Que hacerme legendario.”<sup>112</sup> Se observa una oposición entre la rapidez con la que se vive y se experimentan los cambios a finales del XIX y la actividad poética de Pierrot. El alelamiento, luego, surge de esa “inactividad”. Por

---

<sup>111</sup> Ignacio Díaz Ruiz, “Introducción” en *El cuento mexicano en el modernismo (antología)*, introducción, selección y notas de Ignacio Díaz Ruiz, México, UNAM, 2006, p. XXI.

<sup>112</sup> “Je ne suis pas qu’un viveur lunaire./ Que fait des ronds dans les bassins./ Et cela, sans autre dessein./ Que devenir un légendaire.”( Laforgue, “Locutions des Pierrots”, en *op. cit.* p. 59)

otro lado, en Verlaine y en Laforgue Pierrot representa al poeta marginado, sarcástico y melancólico. Ambos poetas remarcan la soledad del personaje.

El Pierrot de “Las nupcias” es un poeta, un contemplador de la luna: “Dejaba la parte que de Pierrot tenía para conservar engrandecida la de poeta.”(23). En consonancia con ese carácter del personaje, el texto hace referencia a tres motivos de la estética romántica: la naturaleza, el sueño y el simbolismo de las nupcias.

### **3.3.1. Naturaleza-bosque-jardín**

El relato inicia con la descripción del bosque en donde se desarrolla la acción. El espacio se presenta como una atmósfera onírica. Cabe anotar que la descripción espacial es muy pictórica, tal pareciera que Couto piensa en Julio Ruelas, a quien dedica el texto, cuando escribe el relato. Sobresalen las imágenes relacionadas con el color y la forma.

El primer enunciado resulta esencial para la comprensión del texto: “En el bosque aquel”. El uso del deíctico “aquel” supone un conocimiento previo del lugar al que se refiere, por tanto, este vacío de información debe llenarse con la experiencia del lector; en las siguientes líneas aclara a qué tipo de bosque se refiere, al “jardín de Oberón y Titania”. La mención de los personajes de la comedia shakespeariana, *Sueño de una noche de verano*, condiciona, de cierta manera, la recepción del cuento. Nótese que desde el principio el narrador emplea ambos términos, bosque-jardín, como sinónimos. Si bien, tanto “bosque” como “jardín” pertenecen al mismo campo semántico, poseen un matiz diferente. A partir de la distinción, podremos identificar claramente dos partes en la

construcción narrativa del espacio: la primera se enfoca en el bosque, y la segunda, en el jardín.

El bosque concentra una muestra significativa de la naturaleza. Así, podemos asociarlo con la idea de la Unidad del pensamiento romántico, a lo sagrado y lo misterioso.<sup>113</sup> Los románticos creían que en la Naturaleza encontrarían las claves para descifrar los misterios del universo, la concebían como un ser viviente, el *anima mundi*. Este concepto proviene del Renacimiento y pasa al Romanticismo, en el que se agrega el elemento trágico, de suerte que se presenta a la naturaleza tanto acogedora como aterradora: “Lo que caracteriza la recepción romántica del «*Anima Mundi*» es su paulatina mitologización, primero buscando en la «madre» naturaleza el aliado más fervoroso; luego, como en el último Leopardi, viendo en ella el más funesto enemigo”.<sup>114</sup>

En la tradición occidental, el bosque representa el centro de vida, al mismo tiempo, que simboliza la posibilidad de la regeneración.<sup>115</sup> Que Pierrot aparezca en un ambiente natural sugiere que está a punto de ser sujeto de una revelación, de una renovación.

Otro componente del escenario es lo cromático; con una sinestesia el narrador define la tonalidad del paisaje: “filtrábase una luz que flotaba y envolvía, tiñendo el ambiente, envolviéndolo de un polvillo azulado que hacía pensar en molidos trozos de cielo.” (21).

---

<sup>113</sup> El paisaje jugó un papel muy importante en la pintura romántica, porque para los románticos contenía los símbolos que le permitirían descifrar el mundo. En su estudio sobre el paisaje romántico, Argullol explica: “Frente a la escisión entre hombre y Naturaleza, la nueva sensibilidad romántica se propone a la búsqueda poética de aquella Naturaleza ideal, saturnina, que su objetividad representa como imagen de una Edad de Oro en la que la razón y la libertad humana se unifican. Es obvio que la pintura del paisaje ideal —o más bien, de la nostalgia de este paisaje— ocupa, consecuentemente, una función de primer orden en el arte romántico.” (Argullol, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona, Acantilado, 2006, p. 44).

<sup>114</sup> Argullol, *El Héroe y el Único*, p. 41

<sup>115</sup> Según Jean Chevalier: “[El bosque] También es un símbolo maternal. Es la fuente de una regeneración. Interviene a menudo en este sentido en los sueños, descubriendo un deseo de seguridad y renovación. Es una expresión fortísima de lo inconsciente. [...] Todo ello confirma el simbolismo de una inmensa e inagotable reserva de vida y un conocimiento misterioso.” (J. Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silver y Arturo Rodríguez, 2ª ed., Barcelona, Herder, 1986, pp. 195-196)

Destaca el color “azul”, en el imaginario colectivo éste se asocia a lo celeste, a lo mágico, a lo misterioso. El bosque, luego, adquiere una dimensión fantástica.

Aunado a ello aparece el símbolo de la luna. Pierrot y ella son indisociables, se complementan. La luna<sup>116</sup> posee una fuerte carga simbólica en el arte; representa el eterno ciclo de la vida, el nacimiento y la muerte, también es insignia del sueño y el inconsciente. Chevalier explica su simbolismo: “lo inconsciente y el sueño forman parte de la vida nocturna. El complejo simbólico lunar e inconsciente asocia a la noche los elementos agua y tierra, con las cualidades de frío y de humedad [...] La vida nocturna, el sueño, lo inconsciente y la luna son términos que se emparentan con el dominio misterioso de lo doble.”<sup>117</sup> La luna y la naturaleza tienen un papel iniciático en el acto revelador que tendrá lugar al final de la historia; incluso podríamos afirmar que el escenario casi se transforma en un personaje; su descripción concentra gran parte de la narración y sus sentidos. El color de la luna corresponde con la blancura del maquillaje y la vestimenta de Pierrot. Esto subraya la soledad del personaje, su única compañera es la luna.

Mientras que la descripción se centra en el bosque, la perspectiva narrativa se sitúa en el aspecto exterior de Pierrot; el narrador conserva la distancia respecto al personaje, lo cual da objetividad al relato: “De cuando en cuando sus labios balbuceaban algo que no se oía...” (22).

En la segunda parte, el narrador se concentra en la descripción del jardín, menos minuciosa que la del bosque. Pierrot transita de un espacio natural a uno artificial. El jardín es artificial en tanto que la vegetación es ordenada por la razón. Cuando la luz de la luna

---

<sup>116</sup>Cfr. Rafael Cruz advierte la importancia del simbolismo de la luna en la serie: “Nada ni nadie es más importante para Pierrot que la luna, ni siquiera Colombina [...] La Luna es utilizada como símbolo del sentimiento desolador que habita el alma de Pierrot” (Rafael, *op. cit.* p. 63).

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 662.

empieza a esclarecer, el narrador se percata del resto del lugar “Veíase por extraño fenómeno en ese bosque, o más bien, en un jardín semejante en algo, pero más ordenado, más simétrico, más cerca del arte que de la naturaleza; había estatuas de diosas y de musas, de reinas y patricias; había tritones y sirenas que arrojaban chorros de agua azulada por sus bocas de mármol...”<sup>118</sup> (23) El ambiente se torna enigmático, la iluminación cambia, ya no es el bosque envuelto en “molidos trozos de cielo”, sino un jardín sombrío, apenas alumbrado por la luna. El ambiente se condensa: “el polvillo azulado que bien hubiera podido ser molidos de cielo, iba oscureciéndose, haciéndose más denso.” (22) Notemos que cuando Pierrot se ubica en el bosque permanece dormido, en el jardín despierta.

Un último comentario sobre el espacio se asienta en la aparición de Colombina y Arlequín. Ella cuida el sueño de Pierrot en el bosque, pero lo hace para aprovechar y huir con Arlequín. Pierrot la idealiza en su sueño: “la soñaba distinta, transformada casi, no quedando de ella sino la belleza...” (23) La voz narrativa se mofa de la ingenuidad de Pierrot: “Soñaba — ¡inocente!— con esa misma Colombina que huía...” De ella conserva lo abstracto de su belleza. Al despertar Pierrot en el jardín nota su abandono y desea llamar a su amada, pero un sentimiento de apatía lo detiene: “Se sentía sin deseos de nada, desecho, lleno de apatía y atolondramiento.” (24) Una emoción muy similar a la del Pierrot laforguiano.

El análisis de la dimensión espacial del relato nos permite observar la disposición de dos planos en la diégesis: el bosque, luminoso y mágico, y el jardín, espectral y enigmático. El segundo espacio es menos mimético, los recursos que emplea para describirlo no producen

---

<sup>118</sup> El jardín descrito es semejante a un “jardín inglés” del siglo XIX. La arquitectura de este espacio se basaba en la recreación de la cultura grecolatina. Entre los elementos principales destaca el estanque o un lago artificial, estatuas que rememoraban la cultura grecolatina, puentes, grutas o ruinas, estos convivían con espacios de vegetación aparentemente no organizada. La función de los jardines consistía en estimular la reflexión y toda actividad artística.

un “efecto de realidad”. Según Pimentel,<sup>119</sup> los “connotadores de la mimesis” se encargan de referir la realidad, de preservar la ilusión de lo real; en la descripción del jardín, el narrador gradualmente vacía su discurso de términos referentes a la realidad del lector; las formas empiezan a desdibujarse.

### 3.3.2. El sueño

El espacio de “Las nupcias” y sus elementos se conectan íntimamente con los sueños.<sup>120</sup> Poco a poco el narrador cierra la visión del plano general, hay un acercamiento focal al personaje. El lector accede a la conciencia del personaje. Desde el momento en que Pierrot abre los ojos, la perspectiva narrativa se instala en su conciencia, o más bien se adentra, porque toda la narración transcurre en ella. La identificación de los dos planos narrativos nos permite reconocer que cada uno corresponde a una “realidad” distinta, o mejor dicho, a un sueño.

En el primer plano, la perspectiva se enfoca en el exterior del personaje, lo vemos durmiendo; surge del centro del bosque, como si emanara de él. En el sueño Pierrot forma

---

<sup>119</sup>Pimentel define los “connotadores de la mimesis” como términos cuya función es preservar el efecto de realidad. (Pimentel, *op. cit.* p. 30)

<sup>120</sup> Béguin concibe a los elementos: noche, inconsciente, sueño, cuya aparición identificamos en el relato en cuestión, como los mitos que crea el romanticismo: “Y resucitará [el romanticismo] algunos grandes mitos: el de la Unidad universal, el del Alma del mundo, el del Número soberano; y creará otros: la Noche, guardiana de los tesoros, el Inconsciente, santuario de nuestro diálogo sagrado con la realidad suprema, el Sueño, en que se transfigura todo espectáculo y en que toda imagen se convierte en símbolo y en lenguaje místico.” (Béguin, *op. cit.*, p. 77)

parte del Uno con la naturaleza, en una descripción poética sintetiza la idea de la unión en el *locus amoenus*<sup>121</sup> que había creado:

Y mientras la rama y la hoja, la flor y el fruto bebían la frescura y escuchaban la canción del arroyo, el arroyo se regocijaba y quería ir hacia el perfume; y todos, flor, perfume, frescura, arroyo, parecían unirse para gozar y ayudar al bienestar, a la dulce tibieza que *todo el bosque, condensado en una sola vida*, emanaba; mientras, la tarde descendía lentamente para disfrutar también de su parte en el encanto. (22. Las cursivas son nuestras).<sup>122</sup>

Las figuras poéticas que emplea en el fragmento citado refuerzan la idea de la unión. La diseminación-recolección de los elementos “flor, perfume, frescura, arroyo” da la sensación de que se borran los límites, los elementos se confunden “en una sola vida”. Tanto el sentido como la estructura de este pasaje crean la ilusión del Uno. En el fragmento, además, se refleja claramente la concepción romántica sobre la realidad: “La realidad es concebida, según un arquetipo caro al Romanticismo, como un árbol en el que todas las cosas confluyen a través de las ramas, formando una solidaridad orgánica que es, al mismo tiempo, unidad estética.”<sup>123</sup>

Entre la sensación de la Unidad y el sueño hay una conexión indudable. El sueño, para los románticos, era considerado como una especie de fuga del mundo racional.<sup>124</sup> En el sueño la imaginación es quien dicta las normas, invierte el sentido de los valores y, sobre

---

<sup>121</sup> Cfr. Para Rosas Flores la descripción del espacio está relacionada con la estética decadente: “el *locus amoenus* de Pierrot no es el tradicional de la literatura, sino el paraíso artificial de Baudelaire.” (Rosas Flores, *op. cit.*, p. 73)

<sup>122</sup> No podemos dejar de anotar la similitud entre esta parte en que Pierrot emerge del *locus amoenus* y las acotaciones del primer acto de la segunda parte de *Fausto* de Goethe: “Acto Primero. Lugar ameno. Fausto echado sobre el césped florido; fatigado, inquieto y tratando de conciliar el sueño. Crepúsculo.” (Goethe, *op. cit.*, p. 243). La diferencia entre ellos radica en que Pierrot ya está dormido, mientras que Fausto trata de conciliar el sueño.

<sup>123</sup> Argullol, *El Héroe.*, p. 39.

<sup>124</sup> Vid. “Presagio, visión, sueño premonitor” en Frenzel, *op. cit.*, pp. 246-259.

todo, está lleno de posibilidades; a través de los sueños se vislumbra el misterio de la vida,<sup>125</sup> se retorna al Único.

En este tercer *Pierrot*, “Las nupcias”, el sueño conserva el sentido romántico, se emplea para crear el espejismo de que Pierrot ha alcanzado la Unidad, ha sufrido una transformación, pues ha sido objeto de una revelación; en el mundo onírico aflora el poeta que Pierrot esconde tras la máscara:

En su sueño, Pierrot se humanizaba, entraba en sí mismo, se despojaba de su máscara irónica y se sentía lírico, sensible, enternecido. Surgían en medio de sus sueños las ideas de grandeza y de hermosura de las que su gesto se había burlado. Sentía deseos de amar y de ser amado; recordaba pasiones llevadas hasta el dolor y hasta la muerte a fuerza de ser intensas. Dejaba la parte que de Pierrot tenía para conservar engrandecida la de poeta. (23)

Pierrot se concibe como un poeta romántico: en la descripción está presente la persecución del ideal, las pasiones intensas, la muerte. En esta caracterización el *clown* se asemeja a los personajes de la ópera, Rigoletto y Pagliacci, pero sin el conflicto trágico de la identidad. En el sueño de Pierrot, el poeta romántico, aunque sea por un momento, se funde con la Naturaleza.

Con base en estos planteamientos, podemos afirmar que la concreción de la Unidad entre el poeta romántico y la Naturaleza ocurre cuando Pierrot está soñando en medio del bosque; asumimos que éste es el primer sueño de Pierrot, cuyo propósito es despojar del sentido trágico a la Naturaleza; finalmente se muestra acogedora. En medio del éxtasis, Pierrot se despierta, es decir, dentro de la realidad onírica Pierrot sueña que abre los ojos; el narrador da un indicio de esta interpretación: “Un momento llegó en el que Pierrot creyó que *de nuevo soñaba* aunque muy abiertos estuvieran sus ojos...” (24. El énfasis es

---

<sup>125</sup> Según Berlin uno de los principales logros del movimiento romántico fue precisamente la transformación profunda de los valores de la época: “El romanticismo socavó la noción de que existen criterios objetivos relativos a cuestiones de valor, de política, de moral, de estética, de que existen criterios objetivos que operan entre los hombres de modo tal que si alguien no hace uso de ellos es simplemente un mentiroso o un demente...” (Berlin, *op. cit.*, p.185)

nuestro). El despertar es figurado, porque desde la perspectiva del lector Pierrot sigue dormido.

En este punto cobra importancia el segundo plano de la narración. Cuando Pierrot despierta se traslada al plano diegético del jardín; allí la perspectiva narrativa se centra en el inconsciente del personaje. De ahí que sea un ambiente un tanto claroscuro: el sol, a punto de declinar, “el polvillo azulado que bien hubiera podido ser molidos trozos de cielo, iba oscureciéndose, haciéndose más cerrado, más denso”, la oscuridad se instala en el bosque, apenas iluminado por la luna, como si el ambiente fuese el preludio de la muerte.

Precisamente otro sentido romántico del sueño es concebirlo como una prefiguración de la muerte. La correspondencia entre sueño y muerte concede al poeta romántico fundirse con el universo: “Si en el sueño el alma se encuentra más cerca del Alma del mundo [...] el sueño es una prefiguración de la muerte [...] la muerte no puede ser otra cosa que la disolución final de la individualidad, el cumplimiento de nuestra aspiración a reincorporarnos en el Todo, y los sueños son un primer anticipo de esa reincorporación.”<sup>126</sup> Durante el sueño el cuerpo reposa aparentemente; mientras Pierrot duerme su rostro refleja placidez, cuando abre los ojos su faz, ya blanca, se torna lívida, es decir, tiene el semblante de un muerto, porque Pierrot despertó al sueño de la muerte: “Un momento llegó en el que Pierrot creyó que de nuevo soñaba aunque muy abiertos estuvieran sus ojos y muy marcado el estupor en *su lívido rostro*.” (24-25. Las cursivas son nuestras). Deducimos que el segundo sueño de Pierrot es el de la muerte; en sentido místico despierta a la verdadera vida.

Para fines de este análisis establecimos los límites entre ambos sueños; sin embargo aquellos son difusos: el uso indistinto de los términos que se refieren al lugar, el paso casi

---

<sup>126</sup>A. Béguin, *op. cit.* p. 113.

imperceptible de la luz a la sombra, vocablos que connotan “tiempo”, la relativa desaparición de los “connotadores miméticos”, crean la sensación de que las categorías de espacio, tiempo y realidad se diluyen. La voz narrativa proporciona detalles que refuerzan esta tesis: “En ese jardín había un inmenso reposo; las horas jamás se determinaban midiéndose, pasaban lentas, perezosas, como si el tiempo temiera introducirse en medio de tanta dicha temeroso de retardarse.” (24) De la misma forma que en los sueños, el tiempo parece no transcurrir en esta parte de la narración.

Si aceptamos que el relato de “Las nupcias” se plantea como un sueño dentro de otro sueño, entonces la voz narrativa cobra relevancia, ya que es el narrador quien se encarga de preservar el efecto de verosimilitud. En “Pierrot enamorado” la voz narrativa está focalizada en el protagonista, él cumple las funciones narrativa y actoral; es un narrador homodiegético, esto implica que hay restricción del punto de vista, porque es la ficcionalización de la perspectiva humana.

El narrador de “Las nupcias”, por el contrario, tiene una visión ilimitada, por eso es capaz de escudriñar el inconsciente de Pierrot, a partir de ese filtro construye el mundo ficticio. Si no se empleara un narrador heterodiegético, la diégesis de “Las nupcias” carecería de verosimilitud; sería imposible que el propio personaje refiriera con tal exactitud lo vivido en sueños, pues de ellos sólo se recuerdan segmentos aislados. La lógica del relato exige un narrador omnisciente, aquél que trasciende los límites de la perspectiva humana, para dejar una impresión más o menos coherente del mundo onírico: “De su sueño no le quedaba sino el perfume y la vista de alguno que otro resto del paisaje” (24).

Cuando el mundo narrado se inclina hacia la fantasía, entra en clara confrontación con el mundo del lector. La narración en tercera persona gramatical protege al lector de la tensión que se establece entre su propia realidad y la del mundo narrado, aunque el encuentro es

inevitable, el narrador lo atenúa recordando al lector que lo que observa es producto de la imaginación.

En consecuencia, la omnisciencia y la mediación del narrador garantizan el pacto de verosimilitud entre el lector y el mundo narrado. La voz narrativa de “Las nupcias” siempre proporciona señales de que lo referido es un sueño: “Pierrot continuaba durmiendo.” (23), “Porque lo que veía sólo podía ser, *en efecto*, visión de un sueño.” (25, Las cursivas son nuestras).

El narrador juega con la distancia focal, en algunos casos conserva la distancia entre él y el personaje: “sus labios balbuceaban algo que no se oía” (22); en otros la aproximación es tal que revela los pensamientos de Pierrot: “—Qué loco soy— pensó— sin duda mi cerebro no anda bien. ¡Haber visto el más tormentoso mar donde sólo hay el más apacible lago!” (25); se desplaza libremente en la consciencia de Pierrot, e incluso se permite hacer comentarios sarcásticos sobre él: “¡inocente!”

Dado que el terreno del sueño es el inconsciente, y en él prevalecen el caos y las asociaciones deliberadas, requiere de la organización de los sucesos para que signifiquen. El narrador es quien cumple estos propósitos, ordena, selecciona y jerarquiza las vivencias oníricas de Pierrot. No obstante, quedan rastros del desconcierto: primero está en un bosque, luego despierta en un jardín, de la nada aparecen ante él dos mujeres extrañas, y finalmente se casa con una de ellas. Todo sucede rápidamente y sin ninguna relación lógica; a pesar de ello Pierrot no se asombra: “En medio de un suave resplandor de oro había dos mujeres; las dos mujeres más extrañas que los poco asombradizos ojos de Pierrot hubieran visto jamás.” (25)

Otra función del narrador es la de establecer la relación hipertextual entre “Las nupcias” y *Sueño de una noche de verano* (1594), la referencia es explícita, y cobra sentido si

tenemos en cuenta que en la obra del dramaturgo inglés se van a celebrar las nupcias entre Teseo e Hipólita. La acción ocurre durante la noche en el bosque, donde los personajes caen bajo el efecto del sueño provocado por el travieso Puck, a quien el narrador mexicano menciona de manera específica, quizá porque es el agente del desorden que se produce en la obra.<sup>127</sup> La similitud entre “Las nupcias” y la comedia de Shakespeare reside en que el sueño trastoca el orden establecido, lo reformula por medio de la fantasía; en ambas aparece el personaje con la función del payaso, Bottom;<sup>128</sup> en el mundo del sueño conviven en armonía la realidad y la fantasía, esta última representada por las hadas y los duendes.

A diferencia de la comedia del inglés, en el cuento del mexicano el protagonista se encuentra solo. En *Sueño de una noche de verano*, el bosque está poblado por un número significativo de personajes: las hadas, los cómicos, los enamorados; en “Las nupcias” la soledad del personaje es completa, de tal manera que se establece una correspondencia entre el aislamiento del personaje y la del ambiente: “enviaban algunos resplandores al bosque solitario.” (24) Un contraste más entre estos textos se encuentra en el final: mientras que en *Sueño* no se llevan a cabo las bodas, en “Las nupcias” la unión sí se concreta.

A decir de Gennette la transtextualidad es “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”<sup>129</sup>; en el caso de “Las nupcias”, el texto adquiere

---

<sup>127</sup> William Shakespeare, *Sueño de una noche de verano*, trad de Luis Astrana Marín, Madrid, Alianza, 2011. La obra de Shakespeare es interesante porque es una comedia atípica dentro de su obra, Harold Bloom opina de ella: “Nunca antes había alcanzado Shakespeare en la poesía esta extraordinaria calidad; encuentra aquí una de sus muchas voces auténticas, el peán del lamento natural. La fuerza del *Sueño* es mágica más que políticas...” (Harold Bloom, *Shakespeare. La invención de los humanos*, trad de Tomás Segovia, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 196). Durante el siglo XIX hubo otras obras cuyo referente fue la obra de Shakespeare: en la música, el compositor alemán Félix Mendelssohn compuso en 1826 la música incidental para *Ein Sommernachtstraum*; en la pintura, “Estudio para la disputa entre Oberón y Titania” (1849) del pintor escocés Joseph Noel Paton.

<sup>128</sup> “Bottom es el «*Everyman*» de Shakespeare, un verdadero original, un payaso más que un bufón o un saltibamqui. Es un payaso sabio, aunque niega con una sonrisa su palpable sabiduría, como si su inocente vanidad no llegara a semejante pretensión.” (Bloom, *op. cit.*, 190)

<sup>129</sup> Gennette, *op. cit.*

otros sentidos al incluir en su lectura *Sueño de una noche de verano*; aunque no depende totalmente de la comedia, como ya hemos visto.

Retomemos el enunciado inicial de “Las nupcias”, “En el bosque aquel”, la deixis del enunciado nos remite al jardín de la comedia inglesa: “Oberón. [...] Sé de un lindero donde crece el to-/ millo silvestre, donde se balancean las violetas y las/ primuláceas, doselado completamente por olorosas/ madresevas, por fragantes rosas de amizcle y lindos/ escaramujos...”<sup>130</sup> Es evidente que Couto toma como modelo el bosque de la comedia inglesa para crear el suyo. Ahora, deberíamos preguntarnos ¿cómo llega Pierrot a ese bosque?, y ¿por qué se queda dormido? Tal vez ni el propio narrador lo sepa; cuando descubre ahí a Pierrot, se asombra, y plantea una explicación: “era [aquella figura blanca] ¡oh asombro! La del mundano Pierrot, que escapado *sin duda* de alguna orgía, había ido al bosque y se embriagaba con su perfume” (22. El énfasis es nuestro). La suposición no es muy convincente, porque el narrador está relatando dentro del primer sueño de Pierrot: “Veíase por extraña razón en ese bosque”, este enunciado indica el vacío en la narración. Nos hace falta también información para responder por qué se ha dormido.

El relato de “Las nupcias”, en consecuencia, comienza *in media res*; la información narrativa es insuficiente para que el lector reconstruya lógicamente la trama. Podríamos aventurar, entonces, que la referencia a Shakespeare no es sólo de orden hipertextual, sino que forma parte de la trama, quizá funcione como planteamiento. No es fortuito que de los personajes de *Sueño de una noche de verano* mencione solamente los feéricos, y en especial al “travieso Puck”, justo es él el encargado de adormecer a los demás, ni la reina de la hadas, Titania, escapó al hechizo; quizá Pierrot también fue víctima de los artilugios del duendecillo. El último parlamento de Puck podría aclarar la cuestión: “Si nosotros,

---

<sup>130</sup> Shakespeare, *op. cit.* pp. 51-52.

vanas sombras, os hemos ofendido, / pensad sólo esto, y todo está arreglado: / que os habéis quedado aquí durmiendo/ mientras han aparecido esas visiones. / Y esta débil y humilde ficción/ no tendrá sino la inconsistencia de un sueño...”<sup>131</sup> De la obra de Shakespeare podríamos inferir datos sobre “Las nupcias”.

Empero el cuento del mexicano da un vuelco a la comedia del dramaturgo inglés. *Sueño de una noche de verano* plantea la boda entre Teseo e Hipólita, pero no se llevan a cabo, finaliza con la promesa de tres bodas. En cambio “Las nupcias” termina con una boda simbólica. Tomando en cuenta el giro, el mexicano concluye, a su manera, lo que el inglés propone. Este mecanismo ha sugerido en la interpretación de *Asfódelos*, el estudio de Lena Abraham revela la manera en que los personajes cotidianos llevan hasta sus últimas consecuencias lo que los europeos sólo imaginan, respecto al asesinato como creación artística.<sup>132</sup>

Una última reflexión que se deriva de la alusión a Shakespeare es que podríamos disentir de la opinión de que Couto es un autor decadente. Mucho se ha escrito acerca de sus lecturas de los principales autores decadentes y de la influencia en su obra. Shakespeare, por el contrario, poco tiene que ver con el decadentismo; su obra recibió especial atención entre los románticos, a quienes sedujeron las tragedias del inglés, prueba de ello es que hay numerosas obras artísticas de la época que interpretan la obra de Shakespeare, por mencionar algunas, la pintura *Macbeth y la brujas*, de Joseph Anton Koch (1835), *Hamlet et Horatio au cimetière* de Eugène Delacroix (1839); la ópera *Roméo et Juliette* de Charles Gounod (1867), etc. Esto constata que la obra de Couto no sólo se vio

---

<sup>131</sup> *Ibidem*, p. 138.

<sup>132</sup> Vid. Abraham, *op. cit.*

influida por la corriente decadente, sino también por el romanticismo europeo, y en los *Pierrot* especialmente por el género dramático.

En suma, la construcción narrativa del motivo del sueño romántico posibilita el cuestionamiento de tres categorías pertenecientes al mundo del lector: la “realidad”, “tiempo” y “espacio”,<sup>133</sup> pues se enfrentan a los significados que éstas reciben dentro del mundo diegético; al provocar un distanciamiento con la realidad del receptor se ve obligado a reformular sus nociones.

El sueño, en “Las nupcias”, tiene dos sentidos propios de la filosofía romántica: la unión entre el ser y la naturaleza, y entre el ser y la muerte. Para los románticos, el sueño representaba la posibilidad de la unión, pero el despertar era trágico porque sólo quedaba la nostalgia y el deseo de ella; en “Las nupcias”, en el primer sueño de *Pierrot* el poeta romántico logra la Unidad, en el segundo sueño el despertar ya no es trágico porque se despierta a la verdadera vida. El giro que presenta Couto en este motivo se advierte en la prolongación del efecto del sueño en la muerte simbólica del personaje. Así supera la dialéctica entre el ser limitado y la muerte.

En la construcción textual del sueño, el narrador tiene especial relevancia por ser el garante del pacto de verosimilitud entre el lector y el mundo propuesto por la ficción. El narrador también es quien dispone la materia narrativa; sin embargo, a pesar que de las imágenes oníricas están organizadas, el discurso narrativo conserva algo de la estructura caótica de la memoria, semejante a la manera como se cuenta un sueño.

---

<sup>133</sup> Para Mario Martín la desarticulación de estas categorías fue una de las principales aportaciones del cuento modernista a la narración de la vanguardia: “El cuento modernista avanzó no sólo al desarticular las convenciones del realismo canónico sino al desarmar e invalidar minuciosamente las categorías fundamentales de la “realidad”, tiempo, sujeto, historia y espacio, en cuanto a su origen, su naturaleza y su finalidad.” (Martín, *art. cit.*, p. 104).

### 3.3.3. El simbolismo de las nupcias

En lo que respecta al motivo de las nupcias, el vocablo aparece en el título, procedimiento usado en sus cuentos anteriores, lo cual da pie al tema del relato. El nombre “Las nupcias de Pierrot” evoca el tema de las bodas en el arte, nos interesa destacar la ópera de Mozart *Las bodas de Figaro* (1786).<sup>134</sup> En esta ópera cómica los enamorados enfrentan varios enredos para lograr su unión, con la que se restablece el orden.

La función social de la boda es la trascendencia de la vida, el ritual que da paso a la unión de los contrarios. “Simboliza el origen divino de la vida, cuyas uniones de varón y mujer no son más que receptáculos, instrumentos y canales transitorios. Forma parte de los ritos de sacralización de la vida.”<sup>135</sup> De la definición debemos destacar la vinculación de las nupcias con la transmisión de vida. En este sentido, cabe preguntarnos ¿con quién se unirá Pierrot? ¿Realmente se desposa con el Ideal? ¿Cuál es la trascendencia de las nupcias de Pierrot?

Cuando Pierrot despierta no da crédito a lo que ve, cree que es producto de su imaginación; en el ambiente sombrío matizado por la luz de la luna aparecen dos mujeres fantasmagóricas. La visión se justifica si tenemos en cuenta que Pierrot ha despertado a la muerte: “Porque lo que veía sólo podía ser, en efecto, visión de un sueño” (25). Ese estado le permite ver y comprender lo que está vedado para los demás, es un ser iniciado, y está a punto de revelarse un misterio; para Pierrot lo irracional se torna racional, el sueño es su realidad, y la realidad es sueño.

---

<sup>134</sup> Wolfgang Amadeus Mozart, *Las bodas de Figaro*. Esta ópera es ampliamente conocida durante el siglo que nos ocupa. Existe una obra musical de Franz Liszt basada en ella, *Fantasia sobre dos motivos de “Las bodas de Figaro” de Mozart*, también conocida como la *Fantasia Figaro* (1843).

<sup>135</sup> Chevalier, *op. cit.*, p. 700.

Ante Pierrot se presentan dos mujeres enigmáticas —el ambiente también se ha tornado misterioso—, las alegorías de la Locura y el Ideal, con quien contraerá nupcias.<sup>136</sup> La fraternidad entre la Locura y el Ideal nos permite vincularlas con otro personaje de la historia, la Muerte. Detengámonos en la descripción de las dos hermanas:

La una [la Locura] llevaba un traje excepcionalmente extraño, abigarrado, de una forma que era la negación de la forma [...] su aspecto era enfermizo, pero sonreía y sus enigmáticos ojos parecían contentos de mirar y vivir; no hablaba y en su frente había la obsesión de una idea fija. La otra [el Ideal] parecía ser su hermana, una hermana más bella; en lo que la revestía, muy extraño también, había todos los colores, pero perfectamente armonizados; en su gran cabellera luminosa, sin que se supiera si por ella misma o por el oro que flotaba, había flores como las de aroma venenoso y estrambótica forma que Pierrot viera en su jardín soñado; en los ojos de esa mujer había todos los caprichos, todas las promesas, todos los ensueños y las quimeras; cuando miró a Pierrot, Pierrot sintió vértigo, creyó perderse, hundirse en algo desconocido, la muerte acaso. (25)

Hay varios elementos que nos interesan de este largo fragmento. Primero, la conexión entre las hermanas y la muerte es clara: el aspecto enfermizo de la Locura, la más cercana a ella, el aroma venenoso y el vértigo que provoca el Ideal en Pierrot, se relacionan con el campo semántico de la muerte. Segundo, Pierrot había vislumbrado en sus sueños a las hermanas, de tal forma que la descripción se parece mucho a un delirio, como en “La canción del ajenjo”. El primer sueño fue iniciático para Pierrot. Tercero, el Ideal y la Locura, en consecuencia, son aristas de una misma cara, la Muerte. Pierrot se desposa con el rostro bello de la muerte, el Ideal.<sup>137</sup> Tal parece que Julio Ruelas, en la ilustración del

---

<sup>136</sup> Un paralelismo más entre *Fausto* y “Las nupcias” se encuentran en la muerte simbólica de ambos personajes. Antes de morir, a Fausto lo visitan cuatro presencias alegóricas: Escasez, Deuda, Inquietud y Miseria. La Inquietud es la única que logra entrar a la habitación, ella enceguece a Fausto: “LA INQUIETUD — Experimentálo [el poder de la Inquietud] ahora que, maldiciéndote, me alejo de ti. Los hombres son ciegos durante toda la vida. Al presente, ¡oh Fausto!, sólo tú al fin. (*Le sopla en el rostro y desaparece.*)” (Goethe, *op. cit.* p.417). A diferencia del personaje del drama alemán, a Pierrot se le presentan dos mujeres, y casa con el Ideal, lo cual también se puede interpretar como una muerte simbólica.

<sup>137</sup> Cfr. Rosas Flores ve la conclusión de “Las nupcias” como el “manifiesto del artista decadente, donde éste se casa con un idea estético, de perfecta belleza y de originalidad, ésta es su aspiración.” (Rosas Flores, *op. cit.*, p. 74)

cuento, comparte la interpretación de que la verdadera unión de Pierrot es con la Muerte. Ruelas, por medio de un cordón, une a Pierrot con la figura de la muerte [Anexo, Fig.2].

Además de lo dicho sobre el sueño de la muerte, hay que agregar que las imágenes y el lenguaje se vuelven más complejos y abstractos, la caracterización de los personajes alegóricos más que definirlos los desdibuja: “de una forma que era la negación de la forma”, “había todos los colores, pero perfectamente armonizados”. A la muerte sólo la describe como una “figura oscura”, queda relegada, porque no es necesario que dé más rasgos sobre ella, puesto que ya nos ha presentado sus otros rostros. Consideremos que conforme avanza la narración el ambiente se hace denso, la luz se disipa, los objetos y personajes pierden su forma.

El episodio de las nupcias es el más simbólico de todo el relato. En el rito, la Locura es la encargada de unir a Pierrot con el Ideal, luego pronuncia un breve pero muy significativo discurso ante los esposos:

Pierrot dijo luego— muchas veces he estado a punto de besar tu frente con mis labios que abrasan y queman, pero que a veces suelen ser dulces— ¡el dolor y la dicha caminan a veces tan de cerca! [...] Conozco todas tus secretas amarguras y tus deseos más secretos aún, porque he penetrado al fondo de tu alma lírica y hermosa. He traído para ti, por eso, una esposa que va a darte tranquilidad y la dicha que hasta hoy no has conocido ni un momento. (26)

En la disertación, la Locura declara que conoce perfectamente el alma de Pierrot, señal de un posible desvarío en el protagonista, cuyo remedio temporal es el Ideal. La Locura la ofrece como esposa a Pierrot, solamente ella podía juntar a los consortes. Ahora bien, nótese que el discurso del Ideal es nulo, la Locura se encarga de expresarse en su lugar; reafirmamos que el Ideal encubre tanto a la muerte como a su hermana la Locura.

En la paradoja que enuncia la Locura “¡el dolor y la dicha caminan a veces tan de cerca!” encontramos reminiscencias de la concepción romántica sobre el amor. Para los románticos

el amor-pasión mantenía una secreta conexión con la muerte. Couto lo percibe así en la caracterización de Pierrot como poeta. En el pensamiento romántico la búsqueda incansable de la Unidad presentaba varios caminos, uno de ellos era el amor, que recobra un sentido místico, cuyo origen se remonta al amor cortés del siglo XII, a decir de Denis de Rougemont: “el romanticismo va a intentar llegar a una mística primitiva que ignora, pero cuya virtud sagrada y mortal vuelve a descubrir.”<sup>138</sup> De ahí que la Locura remarque los lazos entre la dicha y el dolor.

La relación amor pasión-deseo de la muerte en la filosofía romántica representaba un serio peligro para la estabilidad de la sociedad burguesa, en tanto que negaba la trascendencia de la vida que el matrimonio, cerco de la pasión, exaltaba: “El siglo XIX burgués vio extenderse en la conciencia profana el ‘instinto de la muerte’ por largo tiempo rechazado a lo inconsciente o canalizado desde su fuente por un arte aristocrático. [...] Toda la literatura moderna entonó el himno de la ‘liberación.’”<sup>139</sup> La respuesta burguesa fue condenar las expresiones exaltadas del amor y reforzar los valores del matrimonio.

El amor romántico sólo podía ser pleno en la muerte, en la disolución de los amantes. Las bodas de la literatura romántica, por consiguiente, finalizaban en tragedia, o significaban un impedimento que ensalzaba la pasión de los amantes. Si comparamos el sentido romántico de las nupcias con el del cuento del escritor mexicano, nos damos cuenta que en “Las nupcias de Pierrot” se agota el signo trágico del motivo. ’

En primer lugar, la relación entre Pierrot y el Ideal carece de pasión, no los une el sentimiento amoroso sino la demencia. A Pierrot y Colombina, en contra parte, los juntaba el amor. Pierrot, empero, se libera de esa emoción en su primer sueño cuando abstrae de su

---

<sup>138</sup> Denis de Rougemont, *Amor y Occidente*, trad de Ramón Xirau, México, Conaculta, 1993, p. 210.

<sup>139</sup> *Ibidem*, p. 236.

amada la idea de belleza: “la soñaba distinta, transformada casi, no quedando de ella sino la belleza” (23) Así Colombina se transforma en la entelequia que es el Ideal: “Siguió a su nueva esposa a quien sentía haber amado desde hacía mucho tiempo...” (26) Por eso entendemos que no le importe a Pierrot la huida de Colombina con Arlequín: “él nada sintió al verlos. Parecía otro hombre o que jamás los había conocido...” (26)

Una vez hecha la conversión de la amada a una idea, ahora sí puede concluir la unión. No hay muerte porque el rito se lleva a cabo en el sueño de la misma, en la absoluta soledad del personaje. Esto último contraviene un rasgo más del motivo, seguimos a De Rougemont en la explicación: “se habían olvidado los misterios originales, pero los ritos tenían por efecto socializar el acto del matrimonio, integrado en la existencia comunal.”<sup>140</sup> Las bodas de Pierrot no sólo no forman parte de la vida colectiva, sino que tampoco cumplen el propósito de garantizar su supervivencia. Desde la óptica del lector, el maridaje de Pierrot y el Ideal es infructuoso. En cambio, desde la perspectiva del mundo diegético, las bodas de Pierrot sí buscan la trascendencia, y aquí contradice al pensamiento romántico; la única posible trascendencia para el poeta, parece rematar Couto, radica en la Belleza. Sólo en conexión con ella la Unidad es plena, tan es así que la muerte deja de ser temida: “—Ahora recuerdo, es la muerte, pero contigo no tengo nada que temer, ¿no es verdad, alma mía?” (26) El ritual se sella con un beso entre los esposos.

El motivo de las bodas cumple a cabalidad el objetivo de la trascendencia, aunque éste es individual y no social. A diferencia de las bodas románticas que eran un pretexto para alentar el deseo de la muerte, en el cuento de Couto éstas sirven para despojar de lo trágico a la idea de la muerte, se elimina la angustia que provoca; la muerte deja de ser tormentosa; la Locura vaticina la tranquilidad y dicha que traerá el Ideal.

---

<sup>140</sup> *Ibidem*, p. 283

En suma, en este *Pierrot Couto* une la vida y la muerte, transforma el terror y la angustia que “Nuestra Señora la Muerte” avivaba en los personajes de *Asfódelos*; hay un cambio importante en la concepción de la muerte, pasa de ser opresiva a liberadora. El proceso por el que logra la metamorfosis se basa en lo onírico.

Desde el principio queda claro que el texto posee una fuerte carga simbólica. Couto crea los canales para que los elementos de su narración confluyan en el símbolo central, la muerte. Aparentemente el relato poco tiene que ver con ella, pero al descifrar las claves que proporciona: el sueño, la luna, la naturaleza, las nupcias, el propio personaje, llegamos a la conclusión de que el propósito era replantear la postura ante la muerte. Si en “Pierrot enamorado” cuestiona algunos puntos del pensamiento romántico trágico valiéndose del humor; en “Las nupcias”, a partir del desgaste de los motivos románticos y de la consecuente pérdida del sentido trágico, se puede apropiarse de ellos y reformular su concepción sobre la muerte.

El tema de la locura en “Las nupcias” prefigura el quinto *Pierrot*, “Los caprichos de Pierrot”, en él el *clown* asume el papel del loco. El proceso de desarticulación de los presupuestos románticos en “Pierrot enamorado” y “Las nupcias” culmina en “Los caprichos de Pierrot”.

## CONCLUSIÓN

El estudio de los dos relatos seleccionados de Couto surgió, en primera instancia, después de la lectura de algunos cuentos de los escritores reunidos alrededor de la *Revista Moderna*. Ante ello dudamos que los *Pierrot* de Couto se relacionaran con los relatos de sus cofrades, lo cual significaba que no encajaban completamente en las tendencias estéticas de la época. Al principio sólo intuíamos la diferencia tanto con *Asfódelos* como con los cuentos de sus compañeros, con quienes se supone compartía temas, estilos y maneras de concebir el proceso creativo. La lectura de la serie *Pierrot* nos obligó a repensar el juicio tan aceptado entre la crítica sobre la férrea filiación del joven escritor a la tendencia decadentista, tan es así que su postura estética se trasladó a su modo de vida.

La aparición de un personaje tan conocido durante el diecinueve llamó enormemente nuestra atención. Hasta donde pudimos investigar el caso de los *Pierrot* es singular en la literatura mexicana de fin de siglo, no así en la literatura europea, especialmente la francesa. Esto nos condujo a la búsqueda de las principales manifestaciones artísticas en las que apareció *Pierrot*, y con las que posiblemente el autor tuvo contacto, por ejemplo la ópera, la pintura, la poesía, y el espectáculo circense. Los resultados nos hicieron pensar que el uso de un personaje tragicómico no se inscribía en la estética decadente; los decadentes se ligan más a lo trágico que a lo cómico. Nos dimos cuenta de que en la poética de *Asfódelos* una figura central es el “asesino”, generalmente aparece atormentado por la imposibilidad de abstraerse de la realidad, o de instaurar su propio sistema de valores, esa condición lo lleva a reaccionar de manera violenta, pues ahí encuentra la afirmación de su ser. Por el contrario, el *Pierrot* del primer relato es ya un asesino, el conflicto existencial

desaparece, no necesita de un crimen para reafirmar su yo; el personaje que aparece en “Las nupcias” es casi inofensivo, toda su actividad se centra en el espacio onírico. Este personaje cotidiano, entonces, carece de sentido trágico.

En una segunda instancia, las estructuras narrativas propiciaron una reflexión sobre los mecanismos empleados para ensanchar las posibilidades narrativas en la prosa cotidiana. En “Pierrot enamorado” la organización en escenas de la acción no impidió que se conservara el orden cronológico; otra estrategia utilizada consistió en el ocultamiento de la voz narrativa en las didascalias, de esta manera la historia parecía contarse a sí misma. En “Las nupcias” la construcción narrativa se relacionó íntimamente con el motivo romántico que intentaba desarticular, el sueño. El relato se sitúa en dos dimensiones oníricas: en la primera Pierrot se sueña poeta, y en la segunda, insertada en la primera, muere de manera simbólica, muy similar a la de Fausto de Goethe. Ambas “realidades” están referidas por un narrador heterodiegético, garante del pacto de verosimilitud. Asimismo, los huecos informativos sugieren la participación activa del lector para cubrir esos vacíos. Finalmente analizamos los temas de ambos relatos: en “Pierrot enamorado”, el conocimiento científico y en “Las nupcias”, la muerte. El establecimiento de los temas nos permitió conectar los *Pierrot* con su poética anterior, y así reflexionar sobre el cambio que sufrió.

Al principio el objetivo del análisis de los dos *Pierrot* era reconocer las tendencias estéticas presentes en estos textos para mostrar el cambio en la concepción de lo bello de Couto. Observamos que el personaje Pierrot le permitió adentrarse en otras estéticas, como la del simbolismo, y el romanticismo. Sin embargo, al concluir nos dimos cuenta de que los resultados del estudio eran indicios del desarrollo de los procedimientos estilísticos, los temas y las formas, constantes en la prosa del mexicano. Ello nos llevó a hablar de los rasgos de la poética de Couto en la serie.

Como consecuencia de la investigación y del análisis de los relatos en cuestión enunciamos tres puntos importantes sobre las transformaciones en la poética que Couto despliega en sus *Pierrot*: el primero se refiere al alejamiento de la serie de la estética decadente, el segundo a la experimentación en los cauces de representación y al cambio de perspectiva en los temas, y el tercero la incorporación de lo lúdico en la poética coutiana.

En cuanto al primer punto, uno de los pilares de la tendencia decadente del modernismo es la propuesta, en el mundo de la ficción, de un sistema de valores cuyo centro es la belleza; si bien, éste subvierte la escala de valores del mundo real,<sup>141</sup> no deja de haber una dicotomía entre lo bueno y lo malo. Los valores del mundo burgués son denigrados. El centro de ellos está en la utilidad, de ahí se deriva la riqueza, la ostentación, principalmente. Los personajes burgueses de *Asfódelos* se caracterizan por la avaricia (“Últimas horas”), la codicia (“Lo inevitable”); en oposición los héroes buscan la experiencia estética. El contraste permite que los valores se conviertan en antivalores en la ficción; por tanto, la belleza, el ideal, se encuentran en el punto más alto de la escala de valores que plantea *Asfódelos*. Así los actos de los héroes asfodelianos encuentran justificación en el mundo diegético, no necesariamente en el mundo del lector. Esto sucede porque el lector puede identificarse con el personaje. Al presentar a los personajes inscritos en una sociedad, con rasgos de seres reales, el lector puede reconocerse en ellos. El universo narrativo de Couto está habitado por artistas, vagabundos, ebanistas, mendigos, seres comunes en la sociedad, simulan el comportamiento humano, exhiben sus pasiones y sus conflictos; interactúan con otros seres, aunque sean sus verdugos o meros destinatarios de sus pensamientos. Los

---

<sup>141</sup> Mario Martín señala la “relativización de la moral decimonónica” como uno de criterios que toma en cuenta para afirmar que el cuento modernista anticipa la vanguardia. (Vid. M. Martín, *art. cit.*, p. 115)

protagonistas se mueven en ambientes en los que aún encontramos elementos miméticos, como las habitaciones, los juzgados, entre otros.

En la serie de *Pierrot*, en contraste, Couto recurre a un ente totalmente ficticio para que realice las acciones, lo cual impide que el lector pueda reflejarse en él. Mientras los héroes asfodelianos se hallan sujetos a las leyes sociales, trabajan, tienen familia, etc., Pierrot carece de todo ello. No hay reconocimiento desde el momento en que el protagonista aparece caracterizado como un payaso, nunca se quita la máscara como lo hacían Rigoletto y Pagliaccio; el conflicto del *clown* es irrelevante, incluso sus pasiones son fingidas, tan es así que no modifican su actuar. Pierrot puede adaptar y modificar fácilmente su comportamiento. Sus actitudes no conmueven, en todo caso provocan risa. Al mismo tiempo el receptor se siente protegido ante un ser que es más una idea o una estructura vacía de significado social. En “Pierrot enamorado” apreciamos el proceso de aislamiento radical del personaje: dos escenas se construyen como un diálogo entre Colombina y Pierrot, en una tiene voz un tercer personaje, Arlequín, y luego habrán de desaparecer de los siguientes relatos; en “Las nupcias” culmina: el relato tiene lugar en un espacio onírico, las formas se desdibujan, sólo se sugieren, los únicos personajes con quienes interactúa el protagonista son alegóricos, es decir, es un mundo totalmente alejado de la mimesis de la realidad; podríamos decir que es un universo constituido por conceptos. Incluso un acto social, como las nupcias, se vacía de su propósito principal que es la preservación de la sociedad. Luego, es un mundo que no se sustenta en un sistema de valores ni burgueses, ni estéticos. En *Asfódelos* Couto instaura el sistema axiológico basado en la belleza; en los *Pierrot*, el amor y el humor parecen ser el eje. De esta manera, los relatos de la serie se desvinculan de la estética decadente, no aparece la pugna entre los valores burgueses y los estéticos.

La segunda deducción se enfoca en el cambio de los cauces de representación y en los temas. A lo largo de la investigación hemos visto un desarrollo tanto de las estructuras narrativas como de los temas. La muestra más clara del dominio de la técnica que tenía sobre el género del cuento es “Pierrot enamorado”, en él la tradición genérica del personaje influye sobremanera, la narración adquiere la forma del drama; en su relato posterior, “Las nupcias” regresa a un esquema más “tradicional”, en el sentido de que hay una tendencia hacia la lírica. La oscilación que observamos entre drama y narración, y lírica y narración se debe a la historia artística de Pierrot. El drama fue un rasgo constante en todas las expresiones artísticas en las que apareció; de la poesía simbolista de Jules Laforgue se apropia el lirismo. Sin embargo, no sólo media la tradición del personaje, en cuentos anteriores a la serie hallamos indicios de los temas y la experimentación formal. Así que podemos concebir la prosa coutiana en constante movimiento, e indiscutiblemente en diálogo con el género dramático, y con el pensamiento romántico.

En cuanto a los temas, sucede algo similar a las estructuras, se aprecia un cambio de perspectiva. La muerte persiste en todos sus relatos, pero no siempre es una presencia avasalladora como en el caso de los *Asfódelos*, en los *Pierrot* el cambio es notable. El tema también se despoja del sentido trágico, ahora se percibe con mayor naturalidad, incluso se personifica, hay un trato más afable entre ella y el protagonista: en “Pierrot sepulturero”, éste se convierte en su fiel servidor, y cuenta que después de todo no es tan terrible como la describía, por ejemplo, el mendigo asfodeliano. Otro tema se refiere al conocimiento científico, sobre todo a la idea de que con él se llegaría a un estado espiritual elevado o la felicidad, en la serie el autor se burla de dicha creencia, Pierrot imita al sabio y en su fracaso se revela la desilusión de la ciencia como medio para alcanzar la felicidad. En el tono humorístico con el que aborda el problema reside el principal giro de la óptica. Nótese

que estos temas fueron especialmente abordados por los románticos, llama la atención que el tema de la libertad no aparezca reivindicado en los textos del mexicano.

Se ha sobrevalorado la originalidad de Couto en los *Pierrot*, pues ésta se entiende como la creación de algo novedoso. Sin embargo, la originalidad de la prosa coutiana no radica en la novedad, por el contrario, el mexicano no es innovador ni en los temas, ni en las formas de los *Pierrot*; Couto los toma de sus cuentos anteriores o de la tradición, con la intención de transformarlos. La singularidad de la serie se halla en la capacidad del autor de abreviar en la cultura del siglo XIX, e incluso en la tradición artística más lejana, sintetizar, asimilar y transformar. La estructura dramática que emplea en “*Pierrot enamorado*” fue practicada por autores europeos decimonónicos antes que Couto; el tema de la muerte fue una obsesión para los románticos, al igual que el del conocimiento científico. Couto obtiene su material narrativo de la tradición. Pensemos en las influencias literarias, sobre todo del romanticismo, de las que ya hemos dicho que van más allá de la simple alusión, Shakespeare, Goethe, por mencionar sólo las de los relatos en cuestión. Con Shakespeare actualiza los motivos del sueño y las nupcias, a los que les imprime un sentido romántico, para luego resignificarlos. De Goethe imita, en parte, el modo discursivo y hace que su personaje emule a Fausto. Por estas razones, creemos que el proceder de Couto en sus *Pierrot* es similar al *pastiche*. Esta manera de crear hace que lo entendamos como un artista de vanguardia.

El último punto, quizá el más importante del trabajo, es la identificación de lo lúdico como elemento que define la fase final de poética coutiana. El juego se entiende como una simulación arreglada en la que los participantes aceptan las reglas y fingen ser otros, todo es posible siempre y cuando se ajuste a las normas establecidas. En los *Pierrot*, las condiciones del juego se originan en el momento en que el lector sabe que la función de

Pierrot consiste en representar a cualquier otro personaje, así entonces lo lúdico afecta a la recepción. También toca la dimensión de los cauces de representación, el caso más claro se halla en “Las nupcias de Pierrot”: se estructura con base en los principios que rigen el sueño, aunque parezca contradictorio, la falta de lógica, la superposición de planos, etc., en este sentido, el sueño igualmente podría verse como un espacio en el que es posible ser otro, y dejar de serlo cuando queramos. El juego también se establece en el estilo del autor, porque imita, casi siempre en un tono sarcástico, el discurso, las ideas, los modos de representación de otros autores, o, como hemos estado mencionando, de tradición artística. Cuando se reflexiona sobre la muerte, el amor o el conocimiento desde la perspectiva del juego, se desacraliza su significado, se quita el misterio y se puede acercar a lo concreto. En resumen, lo lúdico transforma las tres dimensiones de la creación: autor, modelos literarios y lector.

Finalmente, nos parece oportuno aclarar que a pesar de que los cuentos analizados tengan una dosis de “fantasía”, sobre todo en “Las nupcias”, no podemos considerarlos como parte del género fantástico, puesto que una condición de éste es que se parta de una base de lo “real” para que lo fantástico irrumpa en ella, y la ponga en duda. En los relatos del mexicano la mimesis de la realidad desaparece, en consecuencia no existe esa vacilación entre lo real y lo fantástico.

Cabe apostillar que han quedado pendientes varias líneas de investigación, por mencionar sólo algunas, la influencia del clasicismo griego, un estudio sobre la relación entre la obra del mexicano y la música, o la pintura. Asimismo, hemos dejado sin revisión los otros cuatro *Pierrots* que conforman la serie: “Pierrot y los gatos”, “El gesto de Pierrot”, “Los caprichos de Pierrot” y “Pierrot sepulturero”, en ellos hay varios elementos que podrían

modificar nuestra concepción del autor. Ha suscitado nuestro interés en especial, debido al curso que ha tomado nuestra investigación, “Caprichos de Pierrot”, en él vemos la continuidad de lo que hasta ahora comentamos respecto a “Pierrot enamorado” y “Las nupcias de Pierrot”, también existe un vínculo temático entre ellos, la locura en este caso. El proceso de desarticulación de los presupuestos de la estética romántica culmina en “Caprichos de Pierrot”, el protagonista imita al loco, personaje caro en la literatura romántica, incluso el título remonta a la serie de “Caprichos” del pintor español Francisco de Goya, así como al género musical, muy practicado durante la centuria. No se analizó este texto por la limitación del estudio.

## ANEXOS



Fig.1. *Pierrot, dit autrefois "Gilles"* (1718-1719), Jean Antoine Watteau. El cuadro pertenece a la colección del Museo de Louvre, París. [www.louvre.fr](http://www.louvre.fr)

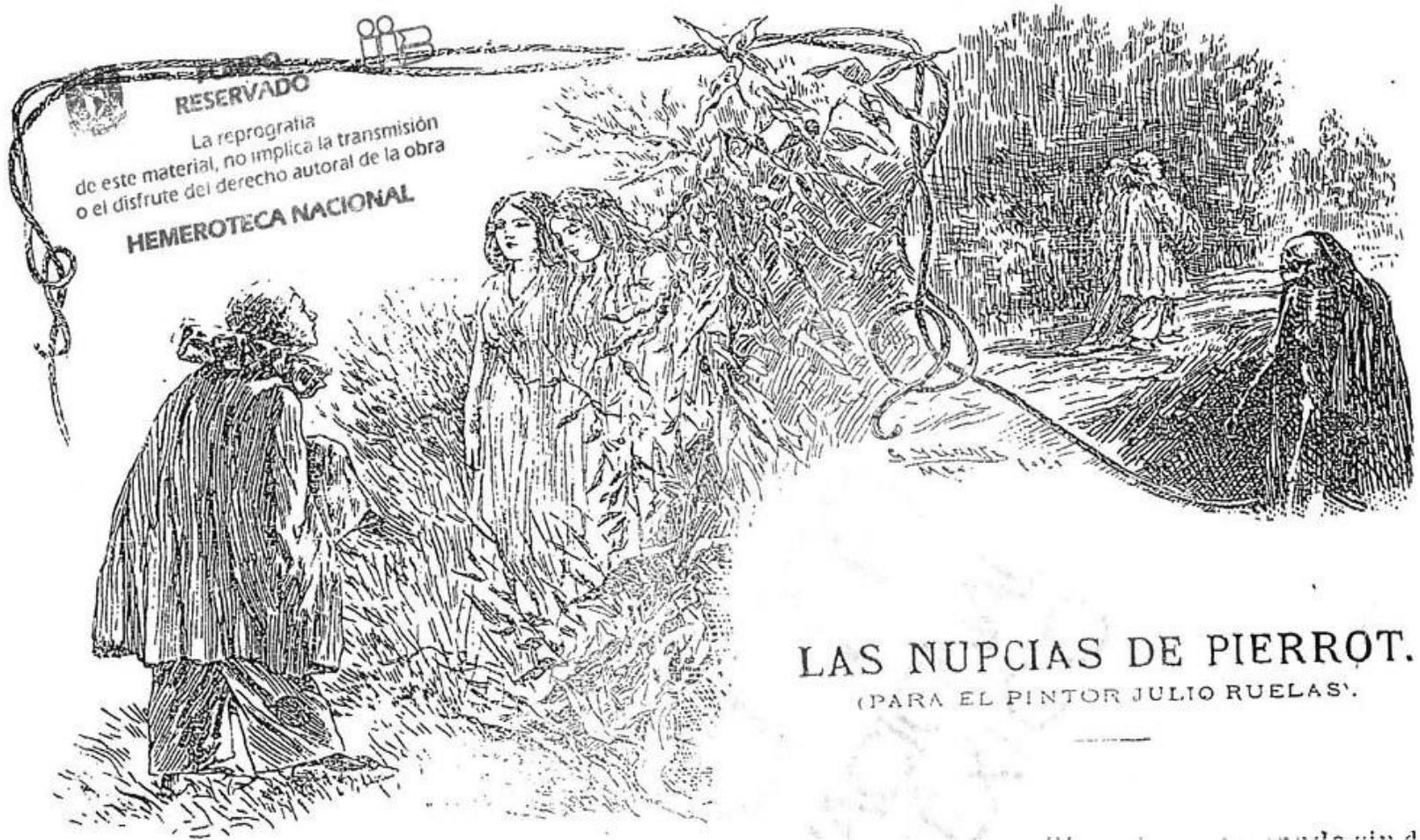


Fig.2. *Las nupcias de Pierrot*, Julio Ruelas. La ilustración acompañó el texto homónimo de Bernardo Couto Castillo, publicado en la *Revista Moderna*, año II, núm. I (1º de enero de 1899). La imagen es fotocopia proporcionada por el Fondo Reservado de la Hemeroteca Nacional de México [www.hdn.unam.mx](http://www.hdn.unam.mx).

## BIBLIOGRAFÍA

### DIRECTA

COUTO CASTILLO, Bernardo, *Cuentos completos*, notas y prólogo de Ángel Muñoz Fernández, México, Factoría (La serpiente emplumada), 2001.

\_\_\_\_\_, *Obra reunida*, edición, introducción, estudio preliminar y notas de Coral Velázquez Alvarado, México, UNAM, 2014.

### GENERAL

ABRAHAM, Lena, *Hacia el asesinato como creación estética en los cuentos de Bernardo Couto Castillo* [tesis de licenciatura], México, UNAM, 2011.

ALONSO DE SANTOS, José Luis, *Manual de teoría y práctica teatral*, Madrid, Castalia, 2007.

ARGULLOL, Rafael, *El Héroe y el Único*, Barcelona, Acantilado, 2008.

\_\_\_\_\_, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona, Acantilado, 2006.

ARRIAGA CALZADA, Gabriela, *El camino hacia Pierrot: Bernardo Couto Castillo* [tesis de licenciatura], México, UNAM, 2010.

ARROYO NAVA, Samuel, *La pasión decadentista en Asfódelos de Bernardo Couto Castillo*, [tesis de licenciatura] México, UNAM, 2009.

- BARAJAS MARTÍNEZ, Fernando, *Lo sagrado, lo divino y la religión heterodoxa en Asfódelos de Bernardo Couto Castillo* [tesis de licenciatura], México, UNAM, 2010.
- BEGUÍN, Albert, *El alma romántica y el sueño*, trad. de Mario Montefonte Toledano, México, FCE, 1954.
- BERLIN, Isaiah, *Las raíces del romanticismo*, ed. de Henry Hardy, trad. Silvina Mari, España, Taurus, 2000.
- BLOOM, Harold, “Sueño de una noche de verano” en *Shakespeare. La invención de lo humano*, trad de Tomás Segovia, Barcelona, Anagrama, 2002, pp.189-214.
- CAMPOS, Xorge, *Los poetas malditos en México (la fiebre baudelariana)*, México, Luzbel, 1983.
- CARBALLO, Emmanuel, *Diccionario crítico de las letras mexicanas en el siglo XIX*, México, Océano/CONACULTA, 2001.
- CEBALLOS, Ciro B., “Bernardo Couto Castillo”, *En Turania. Retratos literarios (1902)*, edición crítica de Luz América Viveros Anaya, México, UNAM, 2010, pp 155-179.
- CHAVES, José Ricardo, “Couto, a la sombra de Dios”, *Nueva Gaceta Bibliográfica*, año 4, núm.15 (julio-septiembre, 2001), pp. 7-10.
- CHEVALIER, Jean, *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, 2ª ed., Barcelona, Herder, 1986.
- D’AMICO, Silvio, *Historia del teatro universal II. Europa desde el Renacimiento hasta el Romanticismo*, trad de J.R. Wilcock, Buenos Aires, Losada, 1954.
- DE LA LUZ URIBE, María, *La comedia del arte*, Santiago de Chile, El espejo de papel, 1936.

- DE ROUGEMONT, Denis, *Amor y Occidente*, trad de Ramón Xirau, México, Conaculta, 1993.
- DÍAZ RUIZ, Ignacio, “Introducción” en *El cuento mexicano en el modernismo (antología)*, introducción, selección y notas de Ignacio Díaz Ruiz, México, UNAM, 2006.
- ECHEVERRÍA ROMÁN, María del Rocío, *La Commedia dell’arte: una aproximación a su historia y a su presencia en nuestros días* [tesis de licenciatura], México, UNAM, 1998.
- FRENZEL, Elisabeth, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, trad. de Manuel Albella, Madrid, Gredos, 1980.
- FERRERA ESTEBAN, José Luis, *Glosario ilustrado de las artes estéticas*. Volumen 1 :a-k, Guadalajara, 427.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, México, Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas/ Paso de Gato, 2012.
- GASPARINI, Marina, “Cuando Pierrot deja caer la máscara del alma” en *www.eud.com*, (última consulta 06/07/10).
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. Literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.
- GUILLÉN, Claudio, “Los géneros: genealogía” en *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets, 2005, pp. 137-172.
- GONZÁLEZ PEÑA, Carlos, *Historia de la literatura mexicana. Desde los orígenes hasta nuestros días*, 10ª ed., México, Porrúa, 1975.

- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Fausto*, ed. y trad. de Manuel José González y Miguel Ángel Vega, Madrid, Cátedra, 2009.
- GUZMÁN MARTÍNEZ, Arturo, *La evolución de la narrativa mexicana en el último tercio del siglo XIX: el modernismo estético en Asfódelos de Bernardo Couto Castillo* [tesis de licenciatura], México, UAM, 2003.
- HERNÁNDEZ SUÁREZ, Diana Marisol, *La ironía en Asfódelos de Bernardo Couto Castillo*, [tesis de licenciatura], México, UNAM, 2010.
- JIMÉNEZ RUEDA, Julio, *Letras mexicanas en el siglo XIX*, México, FCE, 1944.
- KATZ, Friedrich, “La República restaurada y el Porfiriato” en *Ensayos mexicanos*, México, Alianza Editorial, 1994, pp.
- KURTZ, Andreas, “Algunas reflexiones en torno a Bernardo Couto Castillo y la narrativa mexicana modernista a finales del siglo XIX” en [www.google.com.mx/books](http://www.google.com.mx/books) (última consulta 09/10/2013).
- La construcción del modernismo (antología)*, introducción y rescate de Ana Laura Zavala Díaz y Belem Clark de Lara, México, UNAM, 2002
- LAFORGUE, Jules, *Imitación de Nuestra Señora la Luna. Concilio feérico. Últimos versos*, traducción y prólogo Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Hiperión, 1996.
- LEYVA, José Mariano, *Perversos y pesimistas. Los escritores mexicanos en el nacimiento de la modernidad*, México, Tusquets, 2013.
- MARTÍN, Mario, “El cuento modernista: fundación epistemológica y anticipación narratológica de la vanguardia”, en Sara Poot Herrera (ed.), *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*, México, UNAM, 1996, pp. 99-125.

MARTÍNEZ, José Luis, *La expresión nacional*, México, Oasis, 1984.

MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángel, “Bernardo Couto Castillo” en *La República de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, vol. III. *Galería de escritores*, Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (ed.), México, UNAM, 2005, pp. 595-609.

NICOLL, Allardyce, *El mundo del arlequín. Estudio crítico de la Commedia dell’arte*, Barcelona, Barral editores, 1977.

\_\_\_\_\_, *Historia del teatro universal desde Esquilo a Anouilh*, trad. de Juan Martín Ruiz-Werner, Madrid, Aguilar, 1964.

NOYOLA, Arturo, “Bernardo Couto Castillo”, *Nueva Gaceta Bibliográfica*, año 4, núm.15 (julio-septiembre, 2001), pp. 11-19.

*Paglicacci*. Libreto con texto italiano de Ruggero Leoncavallo, traducción, estudio y comentarios de Roger Alier, Madrid, Daimon/Manuel Tamayo, 1985.

PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro, dramaturgia, estética, semiología*, Buenos Aires, Paidós, 1984.

PAVÓN, Alfredo, “El mundo alucinante de Bernardo Couto Castillo”, *Texto Crítico*, año 38, núm.14, (enero-junio, 1988), pp 89-99.

PHILLIPS, Allen W., “Bernardo Couto Castillo y la Revista Moderna”, *Texto crítico*, año 8, vol. 24-25, (enero-diciembre, 1982), pp. 66-90.

PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, 3ª ed., México, UNAM/ Siglo XXI [Lingüística y teoría literaria], 2005.

- PRAZ, Mario, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, trad de Rubén Mettin, Barcelona, Alcantilado, 1999.
- QUIRARTE, Vicente, “Cuerpo, fantasma y paraíso artificial” en *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, Rafael Olea Franco (ed), México, El Colegio de México, 2001, pp. 19-33.
- RAFAEL CRUZ, María Laura, *Los Pierrot de Bernardo Couto Castillo* [Tesis], México, UAM, 2005.
- REVOLLEDO CÁRDENAS, Julio, *El Siglo de Oro del circo en México*, México, Más difícil todavía, 2010.
- Rigoletto. Libreto (italiano-español)* Giuseppe Verdi, presentación y comentarios de Kart Pahlen, Buenos Aires, Vergara, 1991.
- Rigoletto*, Giuseppe Verdi, traducción, estudio y comentario de Elena Posa, Barcelona, Daimon.
- ROSAS FLORES, Elvia Sarahí, *La alegoría en los Pierrot de Bernardo Couto Castillo* [tesis de licenciatura], México, UNAM, 2010.
- SARABIA, Rosa, “Darío y Lugones: dos visiones modernistas de Pierrot”, *Latin American Theatre Review*, año 1, vol 21, 1987, pp. 75-85.
- SHAKESPEARE, William, *Sueño de una noche de verano*, trad de Luis Astrana Marín, Madrid, Alianza, 2011.
- SOSA M., José Octavio y Mónica Escobedo F., *Dos siglos de ópera en México I*, México, Secretaría de Educación Pública, 1986.

TABLADA, José Juan, “Bernardo Couto Castillo” en *Obras completas V. Crítica literaria*, edición, selección y prólogo Adriana Sandoval, México, UNAM, 1994, pp. 154-158.

VALDÉS, Héctor, “Estudio preliminar” en *Índice de la Revista Moderna*, México, UNAM, 1967.

VELÁZQUEZ ALVARADO, Coral, *Rescate del mundo interior. Un análisis de la obra de Bernardo Couto Castillo* [tesis], México, UNAM, 2008

VERLAINE, Paul, *Oeuvres poétiques complètes*, Dijon, Gallimard, 1962.

\_\_\_\_\_, *Obra completa en poesía. Edición bilingüe. Tomo I*, trad. Ramón Hervás, prólogo Federico Revilla, Barcelona, Ediciones 29, 1980.

VIVEROS ANAYA, Luz América, “La muerte de Pierrot” en [www.geocities.ws/decadentismomexico/pierrot.htm](http://www.geocities.ws/decadentismomexico/pierrot.htm), (última consulta 26/04/2014).

ZAVALA DÍAZ, Ana Laura, *Lo bello siempre es extraño: hacia una revisión del cuento modernista de tendencia decadente (1893-1903)*, México, UNAM, 2003.

\_\_\_\_\_, *De Asfódelos y otras flores del mal mexicanas. Reflexiones sobre el cuento modernista de tendencia decadente (1893-1903)*, México, UNAM, 2012.