

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA  
METROPOLITANA**

**UNIDAD IZTAPALAPA**

**LOS PIERROT DE BERNARDO COUTO  
CASTILLO**

**T E S I S**

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**LICENCIADA EN LETRAS HISPÁNICAS**

PRESENTA:

**MARÍA LAURA RAFAEL CRUZ**

ASESOR:

**DR. ALEJANDRO HIGASHI**

LECTORES:

MTRA. MARINA MARTÍNEZ

DRA. LUZ ELENA ZAMUDIO

MÉXICO, D.F.

MARZO 2005

## **AGRADECIMIENTOS**

**A mis padres Venancio y Cantalicia por ser el mejor ejemplo de esfuerzo y tenacidad...siempre presentes.**

**A mis hermanos Celia y Raymundo especialmente por su paciencia, apoyo moral y económico....muchas gracias.**

**A Alfredo Cabildo...sin tu ayuda esto no sería posible. Gracias por estar conmigo siempre.**

**Una dedicatoria también va para Lute, Lalo, Yolis, Chava, Irma, Nacho y Armando.**

**A mis adorados sobrinitos: Eduardo, Lili, Maru, Coco, Ricardo, Dany, Germán, Diana, Luz, Chucho, Viki, Sebastián y el pequeño Max.**

**Al Doctor Alejandro Higashi por su valiosa orientación para la elaboración de este trabajo.**

## ÍNDICE

Introducción.....	4
Cap. 1. Sobre la publicación de los seis textos. Elementos externos para determinar la unidad de Los Pierrot	
1.1. 1897-1901. Canales de publicación.....	5
1.1.1. La publicación de Los Pierrot .....	5
1.1.2 “Pierrot enamorado de la gloria” (1897) y “Pierrot y sus gatos” ( <i>El Mundo</i> , 1898). Publicación aparte.....	6
1.1.3. “Los Pierrot” en la <i>Revista Moderna</i> .....	9
1.1.4. Julio Ruelas. Ilustraciones para “Los Pierrot”.....	13
1.2. Estado de la cuestión sobre Los Pierrot.....	18
1.2.1. Recepción de los Pierrot .....	20
1.2.2. Recepción de los Pierrot en la actualidad.....	24
Cap. 2. Pierrot como eje central de los textos.	
2.1.El Pierrot de la <i>Commedia dell’ arte</i> .....	31
2.2. El Pierrot de Jules Laforgue.....	37
2.3. El Pierrot de Couto Castillo.....	43
2.4. Novedad dramática: El cuento en cuatro escenas. “Pierrot enamorado de la gloria”.....	46
2.4.1. Aspectos dramáticos y narrativos dentro del texto.....	47
2.5. La configuración del personaje Pierrot en los seis textos de la serie.....	51
2.5.1. Los motivos de Pierrot.....	58
2.5.2. Máscara y vestimenta del personaje.....	58

2.5.3. La luna.....	61
2.5.4. El espacio: buhardilla, París y Cementerio.....	64
2.6. La influencia de Charles Baudelaire en “Los Pierrot de Couto Castillo”.....	69
2.6.1. El <i>spleen</i> de Pierrot.....	70
2.6.2. Los gatos.....	75
Conclusiones .....	79
Apéndice.....	82
Bibliografía.....	85

## INTRODUCCIÓN

Bernardo Couto Castillo (1880-1901) es uno de esos raros casos en la historia literaria que, a pesar de la parquedad de su obra, logra contribuir a la formación de una nueva literatura. A finales del siglo XIX, junto con el grupo de jóvenes formados en torno a la *Revista Moderna* entre los que se cuentan nombres como el de José Juan Tablada, Atenor Lescano, Rubén M. Campos, Alberto Leduc, Francisco M. de Olaguíbel, Ciro B. Ceballos, Jesús Valenzuela y Rafael Delgado.

Es difícil hablar de un escritor cuya obra se limita a un libro publicado: *Asfódelos* (1887) y algunos cuentos más, aparecidos dentro la *Revista Moderna* y en algunos periódicos, ya que su muerte prematura truncó las posibilidades de una madurez narrativa.

A la fecha, la obra de Bernardo Couto Castillo ha sido casi olvidada por la crítica, sin ningún estudio amplio acerca de ella y mucho menos ha sido tomada en cuenta una serie de textos que el escritor nunca reunió en libro y en la que trabajaba hasta poco antes de su muerte, dicha serie tiene como personaje principal a Pierrot.

Precisamente debido a ese olvido, el propósito de esta tesis será realizar un trabajo de análisis e investigación alrededor de estos textos que individualmente y en conjunto presentan una construcción narrativa muy interesante.

La mayoría de los estudios que han dedicado trabajos a la obra de Couto Castillo se refieren a aspectos relevantes de la vida del autor, y hacen solamente un repaso ligero de las características principales de sus cuentos. Entre sus contemporáneos gozó de mucho éxito, es por eso que con motivo de su muerte varios de ellos escribieron en diferentes

periódicos y en la *Revista Moderna*; sin embargo, estos escritos se dedican sobre todo a retratar a la figura del escritor y no hay en ellos realmente un análisis profundo. Esto se debe a que la vida de Couto Castillo, resulta muy atractiva ya que, como menciona Allen Phillips es el: “Arquetipo del escritor maldito y decadente”. La mayoría de los críticos elogia su prosa, pero resaltan sobre todo su juventud y la muerte prematura que sufre antes de cumplir los 22 años.

Más tarde pocos investigadores se toman el trabajo de estudiar las características de su obra, los puntos principales tratados por la crítica se restringen a su temática, principalmente a estudiar la muerte como unidad del libro *Asfódelos* o los motivos de la locura y el suicidio, algunos más hablan del amor impuro y perverso que existe en casi todos sus cuentos.

Sin embargo, apartado especial merecen el conjunto de textos que podría denominarse: Los Pierrot, ya que en ellos se puede rastrear la evolución de los temas y las formas de la obra de este autor.

El propósito de esta tesis será realizar un estudio sobre la estructura narrativa de los seis textos que tienen como protagonista a Pierrot, tomando en cuenta tanto la construcción narrativa interna de cada uno de ellos como su estructura en conjunto, ya que si bien se habla de textos separados, en este caso se tratará de demostrar cómo, si se les mira en grupo, existe entre ellos una continuidad narrativa. Resulta interesante además, observar esta estructura unitaria como una novedad que aporta Couto Castillo en relación con lo que en esos momentos sus contemporáneos nacionales escribían.

## **Capítulo 1. Sobre la publicación de los seis textos. Elementos externos para determinar la unidad de Los Pierrot**

### 1.1. 1897-1901. Canales y tiempos de publicación

El periodo en que Bernardo Couto Castillo escribió Los Pierrot comprende del año 1897 cuando se publicó el primero, “Pierrot enamorado de la gloria”, al año 1901 en que publica “Pierrot sepulturero”, año en el que también desafortunadamente murió este autor.

Son tres los lugares donde Couto publica sus seis “Pierrot”: el primero, es el periódico *El Nacional*, el segundo espacio es el *Semanario Ilustrado* del periódico *El mundo* y el último, es la *Revista Moderna*.

#### 1.1.1. Publicación de los Pierrot

La publicación de Los Pierrot abarca varios años. Dos de los seis textos fueron publicados en distintas épocas y en distintos medios. Entonces, cabría explicar, a qué me refiero con el concepto de “unidad de publicación” en este apartado. La idea esencial es demostrar en este capítulo, en general, la unidad externa de Los Pierrot. Así, pues, la fecha y el lugar de publicación son parte de esos elementos externos a los que haré referencia. En este caso, no importa que la publicación de los textos haya sido en distintos momentos, ya que si es verdad que Couto estaba preparando un libro sobre Los Pierrot es lógico que le llevara cierto tiempo, un poco como si estuviera dando a

conocer su libro “por entregas”.<sup>1</sup> Además el lapso entre una y otra publicación no rebasa los once meses entre cada texto. Mencioné que no todos Los Pierrot habían sido publicados en el mismo lugar, pero esto se debe a una razón específica: la *Revista Moderna*, lugar donde se publicaron la mayoría de Los Pierrot, todavía no veía la luz cuando Couto publicó sus dos primeros “Pierrot”.

#### 1.1.2. “Pierrot enamorado de la gloria” y “Pierrot y sus gatos”. Publicación aparte

El primero de la serie de Los Pierrot en publicarse fue “Pierrot enamorado de la gloria. - Cuento en cuatro escenas-”, publicado el día jueves 5 de agosto de 1897 en el periódico *El Nacional*.

El texto escrito a modo de ‘obra teatral’ aparece en la primera página de este periódico en la sección titulada “Cuentos mexicanos”. Es necesario mencionar la importancia que tuvo esta sección, ya que fue, de alguna manera, precedente de la *Revista Moderna*. Rubén M. Campos apunta respecto a la aparición de “Cuentos Mexicanos”: “Una primicia de la literatura moderna mexicana que se adelantó al florecimiento de la *Revista moderna*, fue sin duda la publicación diaria de una serie de novelas breves que aparecieron reunidas después en un libro encuadernado a la rústica e impreso en papel periódico, con el nombre *Cuentos mexicanos*.”<sup>2</sup>

La sección se publicaba diariamente, y cada escritor tenía su día: el lunes era Amado Nervo, el martes Rafael Delgado, el miércoles José Ferrel, el jueves Alberto

---

<sup>1</sup> Para apoyar tal idea, Rubén M. Campos cuando se refiere a los textos que se publican diariamente en la sección “Cuentos mexicanos”, donde aparece publicado “Pierrot enamorado de la gloria”, los llama “novelas breves”. Más adelante aparecerá la cita completa.

<sup>2</sup> Rubén M. Campos, *El bar. La vida literaria de México en 1900. Ida y regreso al siglo XIX*. Coordinación de Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996, p.161.

Leduc, y el viernes le tocaba a Bernardo Couto Castillo<sup>3</sup> Tiempo después, como apunta Campos, se reunieron los textos para formar un libro que fue costado por los propios escritores. Cada uno recibió 200 ejemplares que repartieron entre sus respectivos amigos.

Un dato más sobre la publicación de “Pierrot enamorado de la gloria” es que coincide con la publicación del único libro de Couto aparecido en vida de éste, *Asfódelos*:

En el mes de agosto de 1897, Eduardo Dublán, impresor. Callejón de cuarenta y siete núm.7, editaba en México un libro con título *Asfódelos* de Bernardo Couto Castillo. Contenía doce cuentos del joven autor.

El título se refiere a una planta lilácea, una especie de hierba con flores blancas que por estar consagrada a Proserpina, romana, reina de los infiernos, o a Perséfone, griega, reina del imperio de las sombras, solía sembrarse alrededor de los sepulcros<sup>4</sup>.

Como se observa el mes y el año son los mismos, un proyecto literario concluye en: *Asfódelos* y al mismo tiempo florece otro en Los Pierrot.

El siguiente texto “Pierrot y sus gatos” se publica el domingo 12 de junio de 1898 en el *Semanario Ilustrado* suplemento del periódico *El Mundo*. Aparece acompañado, por vez primera, de dos extraordinarias ilustraciones de Julio Ruelas, que más adelante comentaré.

Couto tarda exactamente 10 meses en publicar este texto. Durante este periodo Couto publica cinco cuentos que no son parte de la serie de Los Pierrot : el primero “El perdón de Caín” aparece publicado el 15 de mayo en *El mundo*, este escrito pareciera una parábola bíblica, por su temática, éste es uno de los cuentos que escribiera poco

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.61.

<sup>4</sup> Ángel Muñoz , “Introducción” en *Cuentos completos*. Bernardo Couto Castillo, Factoria Ediciones, México, 2001, p.111.

antes de *Los Pierrot* y Couto comienza ya a dar señales de un cambio en su narrativa, sale del esquema común de sus cuentos de *Asfódelos* y de algunos anteriores a éstos, que tienen como protagonistas a personajes de su actualidad y va en busca de otros que tengan una carga simbólica como es el caso del cuento y del libro antes mencionados. El 15 de agosto, aparece en el segundo número de la recién nacida *Revista Moderna* el cuento titulado “El último amante” que está escrito a modo de carta; el 15 de septiembre Couto publica su segundo texto en la misma publicación: “¡Mujer! Qué hay de común entre tú y yo” que también tiene reminiscencias bíblicas, Héctor Valdés considera a este texto como un “Artículo-ensayo”<sup>5</sup>. El 1º de noviembre se publica el número 7 de la *Revista Moderna* y en este número aparece “Celos póstumos” que sigue la línea de los cuentos de *Asfódelos*: la muerte como protagonista y el amor enfermizo del protagonista-narrador por ella. La vida no termina en la muerte para Couto, sus muertos hablan y todavía sienten y se expresan como sucede en “Celos póstumos”, Muñoz dice al respecto:

Para hacer las narraciones de Couto inteligibles, hay que comprender el sentido de su Muerte. La vida no termina en ella, sino que los muertos ven, piensan, sienten aún dentro de sus podridos ataúdes. Los muertos de Couto se desplazan, son intemporales, capaces de hablar con los vivos, de recriminarles y de sentir celos. Es por eso que se vuelven protagonistas<sup>6</sup>.

Finalmente, el último texto que publica Couto en este año es “El agua” el 15 de diciembre en el número 8 de *Revista Moderna*.

Como se puede observar los cinco textos publicados en este periodo, están fuera de la serie de *Los Pierrot*, evidentemente porque su temática es distinta. Su importancia

---

<sup>5</sup> Héctor Valdés, *op. cit.*, p.135.

<sup>6</sup> Ángel Muñoz, *op. cit.*, p.267.

radica en que, a excepción del primero, son los primeros textos que Couto Castillo publica en la *Revista Moderna*.

### 1.1.3. Los Pierrot en la *Revista Moderna*

Los cuatro siguientes textos de Couto fueron publicados en la *Revista Moderna. Arte y ciencia* que comienza su publicación quincenal a partir de julio de 1898:

El primer número lleva fecha del 1º de Julio de 1898. No figura en él un director o responsable, pero sí se hace constar que el director artístico es Julio Ruelas. Se publica la nómina de sus redactores en este orden: José Juan Tablada, Antenor Lescano, Bernardo Couto Castillo, Rubén M. Campos, Alberto Leduc, Francisco M. de Olaguíbel, Jesús Urueta, Ciro B. Ceballos, Jesús Valenzuela y Rafael Delgado<sup>7</sup>.

En una conferencia dada por Julio Torri que se titula “La revista moderna de México” señala como verdadero fundador de dicha publicación a Couto: “El fundador de ella fue en todo rigor Bernardo Couto Castillo, que sacó un primer número, de extremada rareza hoy, y que no me ha sido dable ver”<sup>8</sup>.

Después de la publicación de este primer número, Couto decide dejar la dirección a Valenzuela como relata Rubén M. Campos:

Una vez publicado el primer número, Couto no sabía qué hacer de ella; pero encontróse con Valenzuela a quien le mostró el primer ejemplar de la revista que aún no circulaba y le invitó a que la dirigiera, proposición que en el acto aceptó Valenzuela; pagó la edición detenida en la imprenta, la hizo circular regalando los ejemplares a todos los amigos que hallaba en el bar para que fuese conocida; y sin vacilar decidió que

---

<sup>7</sup> Julio Jiménez Rueda, “La *Revista Moderna*” en *Letras mexicanas en el siglo XIX*. Colección Tierra Firme. Fondo de Cultura Económica, México, 1944, p.13.

<sup>8</sup> Julio Torri, *Diálogo de libros*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980, p.265.

fuera una publicación quincenal, ilustrada por Julio Ruelas con una sola ilustración en cada número<sup>9</sup>.

De cualquier forma Couto Castillo sigue dentro de la revista como redactor. La importancia que tuvo esta revista para la obra literaria de Couto es evidente ya que, a partir de su aparición, Couto sólo dará a conocer sus textos a través de este medio.

El primer texto de la serie de Los Pierrot que publica en la *Revista Moderna* es “Las nupcias de Pierrot” en enero de 1899, seis meses después de que comenzara la publicación de dicha revista y siete después de la publicación del primer texto “Pierrot enamorado de la gloria”.

Pasarían diez meses más, noviembre de 1899, para que Couto diera a conocer “El gesto de Pierrot”, el cuarto de la serie y el segundo en la *Revista Moderna*. Entre “Las nupcias de Pierrot y “El gesto de Pierrot” Couto publicó tres textos más en esta revista: “Homenaje a la señora Juana González de Valenzuela”, en enero de 1899, con motivo del fallecimiento de la esposa de Jesús Valenzuela; el cuento “Una pasión de ciego” en agosto de 1899; y por último una traducción “Walt Whitman” que aparece en el número 10, año II, en octubre de ese mismo año.

“Caprichos de Pierrot” se publica casi un año después de “El gesto...” - exactamente once meses- en noviembre de 1900. Este año es el más activo de Couto, publica cuatro cuentos: “Un recuerdo”, “El poseído”, “A unos ojos” y “La primera lágrima”; y tres traducciones: “Miss Alicia” del escritor francés Villiers de L’isle Adam; “Historia de niño” del Barón Grivot de Francourt y finalmente de Octave Mirbeau “Esperanzas negras”.

En la primera quincena de mayo de 1901, siete meses después de “Caprichos de

---

<sup>9</sup> Rubén M. Campos, *op. cit.*, p.38.

Pierrot”, se publicó “Pierrot sepulturero” el último texto de la serie y también el último que Couto escribiría, ya que el 3 de mayo de este mismo año, murió de pulmonía a los 22 años de edad.

Es necesario apuntar que Couto, desde antes de la publicación de *Asfódelos* ya había publicado varios textos en diversos medios, principalmente en *El Partido Liberal*<sup>10</sup>. Algunos de estos textos, aparecían como parte de “series” que Couto sólo de vez en cuando continuaba: “al publicar sus cuentos, Couto utilizaba rúbricas genéricas, con evidentes miras a la futura ordenación de libros, proyectos al parecer abandonados después: *Poemas locos* (“La canción del ajenjo”), *Mosaicos* (“Un retrato”, “Las madonas artificiales”), *Cuentos criminales* (“Blanco y rojo”, “El derecho de vida”)<sup>11</sup>.

Como se puede observar son pocas las series a las que se les da más o menos continuidad; es interesante, pues, ver que la titulada *Cuentos criminales*, contiene dos de los doce cuentos que aparecerán luego en *Asfódelos* en el año 1897<sup>12</sup>.

Menciono estos datos de publicación sobre otros textos de Couto para establecer, una analogía entre la manera en que el autor, realiza-inicia distintos proyectos literarios que rebasan, al menos en la planificación, los límites de un solo texto para conformarse en unidades mayores y el que sin duda fuera el mejor, el más cabalmente cumplido y el

---

<sup>10</sup> Otros medios donde publica: *Revista Azul* y en *El mundo*. Son aproximadamente 26 textos los que publica antes de *Asfódelos*.

<sup>11</sup> Allen Phillips. “Bernardo Couto Castillo”, *Texto Crítico* Nos. 24 y 25. Enero a Diciembre de 1982. Centro de Investigaciones Lingüísticas Literarias de la Universidad Veracruzana. p. 78. A parte de estas series enumeradas por Phillips hay tres más: *Insomnios fantásticos* (“Mi ambición”), *Contornos negros* (“La nota aguda” y tres textos más que se publicaron sin título pero que pertenecen a esta serie) y *Cuentos crepusculares* (“La perla y la rosa”). También hay una serie de cuentos que aparecen como *Cuentos del domingo*, son siete, generalmente estos textos son publicados en el periódico *Partido liberal*, seguramente en alguna sección de este periódico.

<sup>12</sup> Recordemos que algunos de los cuentos de este libro fueron publicados antes en otros medios, por ejemplo: “Un aprensivo” y “Rayo de luna” en *El Nacional*; “La alegría de la muerte” en *El Mundo*.

más representativo de esta forma de agrupación de la obra por afinidades temáticas: la publicación de los seis textos que comprenden Los Pierrot.

Todo indica que Couto al publicar este grupo de textos, llevaba acabo un proyecto literario que comprendía todos los textos en los que tuvieran como personaje principal a Pierrot. La afirmación parece contundente y quizá un tanto aventurada, pero encuentro varios indicios para sostenerla, además de los ya mencionados<sup>13</sup>.

Han quedado asentados los tres canales de publicación de los seis textos: *El Nacional* (“Pierrot enamorado de la gloria”); *El Semanario Ilustrado de El Mundo* (Pierrot y sus gatos”) y finalmente *Revista Moderna* (“Las nupcias de Pierrot”, “El gesto de Pierrot”, “Caprichos de Pierrot” y “Pierrot sepulturero”).

Las razones para que Couto haya publicado en medios y tiempos distintos estos textos son varias: cuando aparece “Pierrot enamorado de la gloria” (agosto 1897) en la sección “Cuentos mexicanos” de *El Nacional* había en dicho periódico una suerte de crisis, de conflictos; Benamor Cumps (Rubén M. Campos), que era redactor de este diario lo llamó “el último órgano superviviente de la hecatombe periodística que causó la aparición de *El Imparcial*”<sup>14</sup>. Asimismo Cumps, fue quien coordinó la participación de estos jóvenes escritores en esa sección “que dieron un efímero esplendor al viejo diario agonizante por el que habían desfilado muchos intelectuales de México desde que lo fundara don Gonzálo A. Esteva hasta que murió en poder de don Gregorio Aldasoro”<sup>15</sup>. Así pues, Couto no pudo publicar más sus Pierrot en este diario.

Es entonces que “Pierrot y sus gatos” aparece en *El Mundo*, en junio de 1898, un mes antes de que surgiera la *Revista Moderna*, de no haber aparecido este proyecto, seguramente Couto hubiera seguido publicando sus Pierrot en ese periódico.

---

<sup>13</sup> A lo largo de este trabajo se irá descubriendo cada uno de esos indicios.

<sup>14</sup> Rubén M. Campos, *op. cit.*, p.161.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.161.

La razón más evidente, como ya mencioné varias veces, para que Couto cambiara otra vez de lugar de publicación, es el inicio de la *Revista Moderna*, a la que se encontraba fuertemente ligado. Así se entiende que los restantes textos de esta serie fueran publicados ahí.

#### 1.1.4. Julio Ruelas. Ilustraciones para Los Pierrot.

Julio Ruelas fue el director artístico de la *Revista Moderna* desde que comenzó su publicación. La primera entrega de este artista plástico fue un dibujo donde aparece un fauno leyendo<sup>16</sup> que ilustra la primera página de la revista. Las aportaciones de Ruelas para la publicación son muchas, según datos brindados por Héctor Valdés en su ya citado *Índice de la Revista Moderna*, realizó en la primera época de dicha revista “doscientas veintidós colaboraciones diferentes, entre viñetas, frisos, ilustraciones de texto, etc”<sup>17</sup>. Así es como la obra del artista zacatecano está estrechamente ligada a esta revista. A parte de sus propias creaciones, Julio Ruelas, incluía en la *Revista Moderna* innumerables obras de otros artistas<sup>18</sup>; el espacio que se le daba a la obra plástica fue fundamental para la trascendencia de la revista. “La obra máxima de Ruelas fue en efecto, la ilustración de aquella *Revista Moderna* que tan eficazmente renovó ideales estéticos”<sup>19</sup>.

Al igual que Couto, la vida artística y bohemia de Julio Ruelas comenzó a temprana edad, escribe Tablada al respecto:

---

<sup>16</sup> Héctor Valdés, *op. cit.*, p.27.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.28.

<sup>18</sup> Valdés hace un listado que contiene una enumeración detallada de los más de cincuenta artistas cuya obra aparece en la revista, incluyendo los que hacían colaboraciones expresamente para la revista y los que no. Héctor Valdés, *op. cit.*, pp.28-32.

<sup>19</sup> José Juan Tablada, “Julio Ruelas y su obra” *El mundo ilustrado*, México, septiembre de 1907, p.7.

El futuro gran dibujante tenía entonces una gravedad de hombre maduro; esa actitud de pensamiento y reflexión que es en el rostro de la infancia anuncio de verdadero talento. En vez de entregarse a los juegos a la hora del recreo, en un extremo del corredor o sobre un escritorio del aula vacía, Ruelas aguzaba su lápiz trazando apuntes que luego arrebatados a su hosca modestia eran admirados por el colegio entero<sup>20</sup>.

Teresa del Conde, en su indispensable libro sobre el artista menciona algunos datos sobre los dibujos realizados por Ruelas cuando era niño: “Hay uno que representa la figura de un gato, hecho a los nueve años, donde el trazo, las sombras, la posición de la cabeza, anuncian al futuro dibujante. Otro, de 1882 muestra que a los 12 años podía captar la figura humana en una posición que implica flexión del cuerpo [...]”<sup>21</sup>.

Si bien Julio Ruelas tiene trabajos como pintor, para muchos críticos su obra más importante y mejor lograda es la que realiza como dibujante: “[...] realizador de unos cuantos óleos –retratos, naturalezas muertas, paisajes, escenas costumbristas- a los que difícilmente puede atribuirse alguna cualidad personal. [...] es fácil comprobar que Ruelas fue siempre muy superior como dibujante que como pintor”<sup>22</sup>. “Como pintor viene después” sostiene Justino Fernández<sup>23</sup>.

La obra de Ruelas abarca desde la pintura y el dibujo naturalista, hasta los grabados y las ilustraciones para textos, principalmente para los de sus compañeros de la revista. Y este es el punto que interesa resaltar en este trabajo.

La obra de Ruelas como ilustrador está básicamente contenida en la *Revista Moderna*, tanto más si se tiene en cuenta que las ilustraciones que realizó para los libros de poemas de Amado Nervo y José Juan Tablada fueron publicadas en la *Revista* acompañando las primeras ediciones de

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.7.

<sup>21</sup> Teresa del Conde, *op. cit.*, p.49.

<sup>22</sup> Juan García Ponce, “Muerte y lujuria en la obra de Julio Ruelas” en *Imágenes y visiones. Vuelta*, México, 1991, p. 117.

<sup>23</sup> Citado por Teresa del Conde, *op. cit.*, p.49.

dichos poemas. [...] Son cinco los géneros de ilustraciones que incluye además de los dos títulos con distinto tipo de características y de ornamentación que la *Revista* empleó durante el tiempo que Ruelas fue colaborador asiduo: frisos, capitulares, viñetas, máscaras e ilustraciones a textos<sup>24</sup>.

Es aquí donde entra en relación su obra plástica con Los Pierrot de Couto Castillo. Ruelas realizó seis ilustraciones para estos textos<sup>25</sup>. Para el primero, “Pierrot enamorado de la gloria”, (1897) y para el último, “Pierrot sepulturero”, (1901) Julio Ruelas no realizó ninguna ilustración.

Recientemente tuve la oportunidad de ver el cuadro “Pierrot doctor” en una exposición en el Museo Nacional de Arte: “El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920”, la información que se nos da en la tarjeta que acompaña al cuadro menciona la participación de éste en la XXIII Exposición de Bellas Artes a principios de 1899<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> Teresa del Conde, *op.cit.*, p.57.

<sup>25</sup> Ángel Muñoz Fernández en la recopilación de la obra de Couto en el libro *Cuentos completos*, hace un apartado con los seis textos de Pierrot, agrupados en forma de libro y acompañados por las ilustraciones de Ruelas, pero al hacerlo no respeta el orden en que dichas ilustraciones acompañaron los textos en sus primeras ediciones. Por ejemplo olvida incluir una: “Pierrot en el bosque” de 1899. En cambio incluye otra “Pierrot Doctor” para ilustrar el primer texto “Pierrot enamorado de la gloria”; esta pintura es elaborada por Ruelas en el último semestre de 1898, es decir, un año después de que aparece publicado ese primer texto en *El Nacional*. Lo más probable es que Ruelas se haya inspirado en el texto de Couto para realizarla ya que nuevamente vemos cómo se corresponde texto con dibujo. Es evidente que “Pierrot Doctor” no fue considerada por Ruelas para “incluirla directamente” en el proyecto del libro de Couto, porque en esta ocasión el pintor zacatecano recurre a la técnica del óleo sobre tela para representar a este personaje.

<sup>26</sup> Y además dice: “La mención a Pierrot nos remite a las figuras de comedia del arte puestas al día en los versos de Laforgue y de Verlaine y consecuentemente adoptada por el modernismo hispanoamericano. No hay que olvidar que en el fin de siglo, Pierrot y Arlequines sirvieron de referencia metafórica a la condición marginal y solitaria del artista moderno [...] el cuadro oscila, pues, entre la circunscripción realista y la alusión metafórica [...]”. “El espejo simbolista”. Museo Nacional de Arte. 2 de diciembre 2004, 25 de abril 2005.

Luz América Viveros Anaya, aporta más información respecto a dicha exposición: “además [el cuadro] fue elegido para la rifa que se efectuaba junto con la premiación”, el cuadro fue finalmente comprado en \$300, cantidad que escandalizó a un crítico de arte que decía que el cuadro de Ruelas no valía ni un céntimo.

El Pierrot que vemos en el dibujo de Ruelas, sigue Viveros Anaya: “es indiscutiblemente inspirado por el cuento de Bernardo Couto “Pierrot enamorado de la gloria”, que lo ubica en <<una buhardilla deteriorada [...] mueblario consistente en una pequeña mesa acompañada de desvencijada silla>>”<sup>27</sup>.

Efectivamente la pintura de Ruelas muestra un Pierrot que lee a la luz de la vela, en una buhardilla, la imagen que representa es la del artista bohemio, que admiran tanto Ruelas como Couto, al grado de vivir sus vidas de acuerdo al ideal representado por esa imagen.

Para “Pierrot y sus gatos” (junio, 1898) -recordemos que este texto se publicó en *El Mundo Ilustrado*- Ruelas realiza dos ilustraciones, (las dos de 1898): la primera, gráficamente, antecede al texto, en ella aparece la figura de Pierrot sentado en el resquicio de una puerta que da a una calle solitaria, su postura es la de un ser meditabundo, desesperanzado; una mano, la izquierda, cuelga sobre su pierna, dando la impresión de desgano, mientras la mano derecha la posa en su rostro. Frente a él los únicos seres vivientes: tres gatos negros que, atentos, lo observan, especialmente uno que sobresale de entre los otros porque está justo frente a él echado sobre sus patas traseras.

La segunda ilustración está al final del texto: Pierrot en la misma calle solitaria, pero ahora de pie, con el rostro un poco bajo emprende la marcha, seguido por los mismos tres gatos negros que fielmente se solidarizan con él.

---

<sup>27</sup> Luz América Viveros Anaya, “La muerte de Pierrot” en <http://www.geocities.com/decadentismomexico/Pierrot.htm>. [27/11/04]. p. 1.

“Las nupcias de Pierrot” (1899) está dedicado precisamente a Ruelas, “donde Couto con un gran sentido intuitivo funde su propia persona y la de Ruelas en la figura del payaso”<sup>28</sup>. Dos ilustraciones más para este texto: “Ruelas dibuja las ilustraciones siguiendo la secuencia del relato, una de ellas –la primera- en que presenta la aparición de ‘locura’ e ‘ideal’ bajo el aspecto de dos jóvenes mujeres extrañamente ataviadas, es particularmente sugerente”<sup>29</sup>. Este primer dibujo está firmado por Ruelas con fecha del año 1898.

La siguiente ilustración por primera vez tiene título: “Pierrot en el bosque” que está fechada en 1899, aparece a mitad del texto, en ella se observa a Pierrot sentado al pie de un árbol en el bosque y mira cómo Colombina y Arlequín huyen abrazados.

Para “El gesto de Pierrot” sólo hay una ilustración, según Teresa del Conde, la mejor que realiza Ruelas para la serie, Del Conde menciona respecto a este dibujo:

[...] dicho gesto corresponde al rictus agónico. Pierrot se muere y pasan ante su imaginación todas las frustraciones de su vida, que le dejan en el rostro una mueca de angustia; al morir el gesto se imprime para siempre en su rostro. Ruelas hace un estupendo dibujo realista representando a Pierrot con la cabeza ladeada hacia la izquierda y los ojos vidriosos, entornados, la boca entreabierta con un gesto doloroso y escéptico<sup>30</sup>.

Es interesante apuntar que en el mismo año, 1899, Ruelas realiza otro dibujo semejante titulado “Apunte del natural” donde figura un hombre con traje y corbata que tiene la misma actitud que Pierrot sólo que su cabeza está inclinada hacia el lado derecho y su mirada no es la de la muerte, sino la de un hombre desesperanzado, reflexivo, como atacado por el *spleen* baudeleriano que tanto influyera en Couto como en Ruelas.

---

<sup>28</sup> Teresa del Conde, *op. cit.*, p.62.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.62.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p.63.

El último texto de Couto que ilustró Ruelas fue: “Caprichos de Pierrot” el título de la ilustración es “Satán ante Pierrot” (1900). Pierrot aparece acompañado de un hombre al que cuenta su historia, en el barandal de una torre alta está Satán observándolos con expresión sarcástica, junto a Pierrot y su amigo, en el suelo, un cuervo negro los acompaña. Esta imagen se corresponde con una escena del cuento. El narrador del texto dice: “Sobre la barandilla veía la figura gigantesca del espíritu malo, su cuerpo hermoso porque estaba desnudo; veía sus gigantescas alas que cubrían, envolvían y dominaban las luces de la ciudad, las del cielo, y nos encerraban en su negrura”<sup>31</sup>.

Y en el dibujo así es efectivamente: la figura de Satán resalta en primer lugar porque está de frente, mientras que los otros dos personajes están de lado, dando media espalda, y en segundo lugar porque es un demonio con un cuerpo estético y desnudo, la enormidad de sus alas negras le dan mayor presencia. “Es el máximo representante de la belleza maldita”<sup>32</sup>.

Este dibujo sería el último que Ruelas realizaría para ilustrar los textos de Couto, en este año, 1901, Couto murió y Ruelas, en honor a su amigo, hace un retrato en el que lo vemos sentado junto a una mesa donde se pasea un gato negro, detrás de él la muerte se pasea en un caballo negro también.

## 1.2. Estado de la cuestión sobre los Pierrot

Los seis textos que Bernardo Couto Castillo escribió, teniendo como protagonista de todos ellos al personaje Pierrot, han sido casi olvidados por la crítica literaria, de hecho

---

<sup>31</sup> Bernardo Couto Castillo, “Caprichos de Pierrot” en *Cuentos completos*, ed. Ángel Muñoz Fernández, Factoria Ediciones, México, 2001, p.40. Todas las citas de los textos de Couto Castillo serán tomadas de esta edición, en adelante sólo anotaré la página.

<sup>32</sup> Marisela Rodríguez, *Julio Ruelas. Una obra al límite del hastío*. CONACULTA, México, 1997, p.27.

nunca han sido motivo de ningún estudio extenso hasta el momento. Apenas se les dedica dos o tres párrafos –quizá un poco más– que se refieren únicamente a resaltar la presencia, dentro de los textos, de tres personajes de la *Commedia dell'arte*: Pierrot, Colombina y Arlequín.

Quizá, también, lo que llamó la atención tanto a lectores de la época de Couto como en la actual, es precisamente que haya elegido a Pierrot como el eje principal de cada uno de los seis textos y que de alguna manera, esto los une estrechamente entre sí, pero también se habla de una identificación de este personaje con el propio Couto Castillo, “[...] Pierrot, figura con la cual se relaciona íntimamente nuestro autor y que se convierte en *alter ego* de su temperamento inquieto”.<sup>33</sup> José Juan Tablada, menciona al respecto: “[...] 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>34</sup>.

Hay quienes ven pasajes de la vida de Couto transportados a sus textos: “[...] donde él –Couto– se identifica con la figura de Pierrot mezclando la fantasía con algunos elementos reales tomados de su propia vida. Así ‘Caprichos de Pierrot’ incluye reminiscencias del viaje que el escritor, por entonces casi niño, realizó a París”<sup>35</sup>.

También se resalta la unión entre el pintor zacatecano Julio Ruelas y los textos de Couto ya que el primero realizó ilustraciones que acompañan a los textos y que hizo expresamente para ellos, inspirados en el personaje de Pierrot y que hablan de una unidad externa, que más adelante analizaré.

---

<sup>33</sup> Allen W. Phillips, *op. cit.*, p. 90.

<sup>34</sup> José Juan Tablada. *Obras completas V. Crítica Literaria*. Instituto de Investigaciones Filológicas. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994, p. 156.

<sup>35</sup> Teresa del Conde. *Julio Ruelas*. Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1976, p. 62.

Al parecer Couto concibió el proyecto de hacer un libro a partir de estos textos, anexando las ilustraciones de Julio Ruelas, pero todo queda en meras suposiciones y en ciertos elementos tanto internos como externos encontrados en los textos que podrían confirmar esto.

Sin embargo, como dije al principio de este apartado son pocos los estudiosos que se han encargado del trabajo de Couto Castillo; en el siguiente punto de este capítulo haré un breve repaso de los que se han ocupado de su obra en general y sobre todo de las menciones sobre los Pierrot. Para lograr un mejor resultado he decidido separar la crítica, en principio, en dos categorías: la primera comprende los textos que reflejan la recepción de la obra de Couto entre sus contemporáneos y la segunda los realizados en la actualidad, desde el año 1967 -aproximadamente- hasta el año 2001.

### 1.2.1 Recepción de Los Pierrot

Desde que Couto Castillo comenzó a publicar, aproximadamente a los 14 años de edad<sup>36</sup>, estuvo rodeado de un grupo de escritores que eran más o menos afines en su concepción del arte y de la literatura<sup>37</sup>; la mayoría de ellos mayores que él<sup>38</sup>, pero con

---

<sup>36</sup> Muñoz Fernández señala que el primer texto que Couto publicó fue el 3 de septiembre de 1893 en el *Partido Liberal* titulado “Las dos hermanas”, cuando Couto contaba con 14 años de edad, *op. cit.*, p. 5.

<sup>37</sup> Alrededor de 1891 va apareciendo la siguiente generación, la de los “decadentes”: José Juan Tablada (1871-1945), Amado Nervo (1870-1919), Ciro R. Ceballos (1873-1938), Francisco M. de Olaguíbel (1874-1924), Balbino Dávalos (1871-1923), Jesús Urueta (1867-1920), Bernardo Couto Castillo (1880-1901), José Peón del Valle (1866-1924), que además de pugnar por los mismos cambios que años antes Gutiérrez Nájera propuso (el idealismo del arte, el rechazo rotundo a la mimesis, la búsqueda constante de la belleza, la renovación verbal, la transmisión de sensaciones e impresiones...), fue un grupo que representó el “hasstío”, las “convulsiones angustiadas”, la duda existencial y religiosa de fin de siglo. “El hasstío decadentista y la esperanza azul 1892-1896” en *La construcción del Modernismo* (p.XXI).

un espíritu similar que los llevaría a formar después la *Revista Moderna*. Se puede contar entre ese grupo a: José Juan Tablada, Atenor Lescano, Rubén M. Campos, Alberto Leduc, Francisco M. de Olaguíbel, Jesús Urueta, Ciro B. Ceballos, Balvino Dávalos, Jesús Valenzuela, y Rafael Delgado<sup>39</sup>.

Todos ellos publicaban casi al mismo tiempo –antes de la *Revista Moderna* en diversos medios, al igual que Couto-<sup>40</sup>. Entre ellos mismos se leían y se criticaban o elogiaban. Couto, por ejemplo, hizo una crítica sobre el libro de poemas *Oro y negro* (1897) de Francisco Olaguíbel, que publicó en el periódico *El Mundo*, en la que da muestra de su juvenil erudición.

Cuando Couto publicó su único libro, *Asfódelos*, Ciro B. Ceballos y Rubén M. Campos hicieron, respectivamente, una crítica sobre dicha obra. Los dos, cada cual en su estilo, menciona las deficiencias de los algunos de cuentos o del libro en general, y asimismo exaltan las virtudes que encontraron en él.

Es decir, las primeras críticas que Couto recibía eran precisamente las de sus compañeros escritores; la mayoría de las críticas o comentarios por escrito sobre su obra fueron realizadas después de su muerte, a excepción de los dos trabajos ya citados de Ceballos (“*Asfódelos*”) y de Campos (“*Asfódelos de Bernardo Couto Castillo*”) ambos publicados en el periódico *El Nacional* en 1897, es decir el año de la publicación de ese libro.

---

<sup>38</sup> Alberto Leduc tenía 31 años, Tablada era nueva años mayor que Couto, Francisco Olaguíbel era cinco años más grande que Couto, Campos y Ceballos eran los más cercanos en edad a Couto el primero, de veintiuno y el segundo de veinticuatro años. Couto era el más joven del grupo.

<sup>39</sup> Sin mencionar la amistad y admiración que Couto tenía para Gutiérrez Nájera que por ese entonces contaba con 34 años de edad. Y, también, por Amado Nervo, diez años mayor.

<sup>40</sup> Casi todos publicaron en *Partido Liberal* y en la *Revista Azul* que era dirigida por Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoo. Francisco de Olaguíbel publicó en 1894 *Pobre bebé* y al mismo tiempo que Couto publicó *Asfódelos* –1897- él publicó *Oro y negro*. Ciro B. Ceballos publicó en 1896 *Claro oscuro*, su primer libro y en 1902 *En Turania*.

A raíz de su muerte es cuando surgen algunos textos más, todos ellos publicados tanto en *Revista Moderna* como en el periódico *El Universal*<sup>41</sup>. Estos textos además de ser una lamentación por su muerte, en su mayoría contienen una breve semblanza de su vida y obra, en especial se enfocan a los cuentos contenidos en el libro *Asfódelos*.

Aquí cabría preguntarse ¿Por qué Los Pierrot o alguno de ellos no han sido mencionados en ninguno de los artículos sobre Couto? Posiblemente la respuesta sería porque son los más recientes trabajos de nuestro escritor y no han sido publicados en conjunto. Quizá también, porque *Asfódelos*, por ser el único libro publicado en vida del autor le restaba importancia a los demás textos sueltos.

El único que se ocupa de ellos dentro de todo este cenáculo modernista es José Juan Tablada en el artículo: “Bernardo Couto Castillo” publicado en *Revista Moderna* en la primera quincena de mayo de 1901.

Tablada fue el escritor más prolífico de *La Revista Moderna*: poeta, prosista, crítico literario y algunas veces pintor, todas estas actividades lo marcaron, de alguna forma, como una pieza clave para el funcionamiento de dicha revista. En este momento lo que aquí interesa es su trabajo en la crítica literaria, campo en el que varios de sus contemporáneos escritores intentaron sin mucha certeza incluirse, tales como Ciro B. Ceballos o Rubén M. Campos, que en sus escritos de crítica literaria pueden verse más visos poéticos o literarios que críticos. Tablada en cambio, sí se perfila más como un crítico literario, realizando análisis y descripciones profundas de lo que critica.

---

<sup>41</sup> El 9 de mayo de 1901 en *Revista Moderna* aparece un texto necrológico de Tablada; en *El universal*: “Bernardo Couto Castillo” de Pedro Escalante Palma el 16 de mayo; “Bernardo Couto Castillo” de Ciro B. Ceballos 17 de mayo; “Bernardo Couto Castillo” por Juan Sánchez Azcona el 7 de agosto; “Bernardo Couto Castillo” por Alberto Leduc el 19 de agosto, todos estos textos son del mismo año: 1901.

Amigo y compañero de Couto dedicó a éste algunas cuartillas en relación a su obra, pero también a sus influencias literarias<sup>42</sup> y el modo en que esas influencias formaron parte de su vida personal, más allá de lo puramente literario<sup>43</sup>. Quizá esto lo ve con la madurez que le dan los años –era nueve años mayor que Couto- y no con el apasionamiento juvenil de Couto.

Tablada hace en el artículo citado una crítica literaria a los Pierrot. El Pierrot de Couto, según Tablada, no es el Pierrot de Banville, escritor también preferido de Couto, sino que esta más cerca del de Verlaine, a este respecto recordemos algunos versos del poeta francés: “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”<sup>44</sup>. También lo llama “Pierrot-Hamlet”.<sup>45</sup>

Tablada hace hincapié en la relación Ruelas- Couto mediante el personaje Pierrot; los grabados que hizo Ruelas son fundamentales para el estudio de los Pierrot. Porque este personaje es el motivo de la creación de dos obras artísticas: una literaria y otra pictórica que se unen en un solo proyecto. Y es en este punto donde Tablada sugiere la intención de Couto de publicar un libro a partir de este personaje: “Quién

---

<sup>42</sup> Aparte del artículo ya citado sobre Couto, Tablada le dedica otras páginas en su libro de memorias *La feria de la vida*: Cap. XXIX “La epidemia baudeleriana. Sus víctimas. Bernardo Couto Castillo. Los Pierrot. Atenor Lezcano. El alma blanca del Duque Job”.

<sup>43</sup> Escribe Tablada al respecto: “La influencia de lo que en el poeta Baudelaire hay de morboso, fue para la juventud de mi generación el verdadero mal de las Galias. Incapaces de discernir el artificio en la descarriada moral del gran poeta, fuimos más sinceros que él y desastrosamente intentamos normar no sólo nuestra vida literaria, sino también la íntima, por sus máximas disolventes creyendo así asegurar la excelencia de nuestra obra de literatos. [...]El simple hecho de que Baudelaire hubiera llamado a alcoholes, drogas y estupefacientes los paraísos artificiales iluminó las vulgares tabernas con esplendores de apoteosis lucitariana y las transformó a nuestros ojos, en templos para la misteriosa iniciación artística”, en *La feria de la vida*. (Memorias). Ediciones Botas. México, 1937, p.134.

<sup>44</sup> Paul Verlaine, “Pierrot” en *Poesía Completa*, vol.2, trad. Ramón Hervás, pp.28-29.

<sup>45</sup> José Juan Tablada, *op. cit.*, p.156.

sabe si entre los relámpagos lúcidos de la fiebre no haya visto derrumbarse alguno de sus proyectos más queridos, como el de reunir en artístico y refinado volumen, ilustrado por Ruelas, la colección de sus “Pierrot”, esos “Pierrot” tan amados por él [...]”<sup>46</sup>.

Esta impresión de Tablada es, al parecer, generalizada, es pertinente mencionar estas cuantas líneas por la posición tan próxima entre Tablada y Couto Castillo y el mismo Ruelas. A partir de esta sugerencia de Tablada, la crítica actual basa varias de sus opiniones sobre estos seis textos.

### 1.2.2. Recepción de los Pierrot en la actualidad

Alfredo Pavón considera cuatro posibles razones para que la obra de Couto Castillo no haya sido ni lo suficientemente leída, ni mucho menos estudiada: número uno, su muerte a edad temprana; dos, la escasa difusión de sus textos; tres, la deficiente atención crítica tanto en el pasado remoto, como reciente y por último el olvido académico en las universidades<sup>47</sup>.

Con gran certeza Pavón resume la escasa recepción de la obra de Couto, así que al comenzar esta investigación me encontré con la escasez crítica, apenas unos cuantos artículos. Como mencioné los trabajos críticos sobre la obra de Couto que considero dentro del rubro de la “actualidad” son los escritos aproximadamente entre 1967 y el año 2001. El panorama de la crítica literaria en relación a los Pierrot sigue siendo pobre. De los textos críticos seleccionados para este apartado sólo cuatro son artículos exclusivos para la obra de Couto: el del crítico norteamericano Allen W. Phillips “Bernardo Couto Castillo y la Revista Moderna” de 1982; el de Alfredo Pavón titulado

<sup>46</sup> José Juan Tablada, *Ibid.*, p. 156.

<sup>47</sup> Alfredo Pavón. “El mundo alucinante de Bernardo Couto Castillo”. *Texto Crítico* No. 38. Enero a Junio de 1988. Centro de Investigaciones Lingüísticas de la Universidad Veracruzana. p. 90.

“El mundo alucinante de Bernardo Couto Castillo” de 1988; el de Arturo Noyola “Bernardo Couto Castillo” del 2001 y por último -aunque éste no es propiamente un artículo- el prólogo y varios apartados que hace Ángel Muñoz Fernández a los *Cuentos completos de Bernardo Couto Castillo* cuya recopilación es hecha por él mismo, también del año 2001. De estos cuatro el único que no menciona en absoluto a los Pierrot es el de Alfredo Pavón quien en su artículo hace una breve presentación o ubicación de Couto entre los modernistas, pero se dedica específicamente al análisis del cuento “¿Asesino?” del libro *Asfódelos*.

Otros textos que se tomarán en cuenta son los de: *Julio Ruelas* (1976) de Teresa del Conde y el *Índice de la Revista Moderna* (1967) de Héctor Valdés. Me pareció interesante recoger algunas opiniones importantes que ambos autores hacen en relación a la obra de Couto, específicamente sobre Los Pierrot.

Comenzaré, pues con las apreciaciones de estos dos autores, para seguir un orden cronológico.

En el *Índice de la Revista Moderna*<sup>48</sup> (1898-1903), Héctor Valdés hace una minuciosa clasificación de lo publicado por dicha revista: ilustraciones, traducciones, poesía; la prosa la divide en: artículos y ensayos, crónicas, novela y cuento, teatro, etc. Y dentro de sus clasificaciones hay híbridos, es decir, textos que él considera que pueden caer dentro de dos géneros, por ejemplo, denomina a algunos textos como artículo-ensayo<sup>49</sup> o cuento-novela. Para justificar la primera de estas denominaciones, Valdés menciona:

---

<sup>48</sup> Héctor Valdés, *Índice de la Revista Moderna (1898-1903)*, Centro de Estudios Literarios, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1967.

<sup>49</sup> Dentro de esta clasificación Valdés registra otro texto de Couto: “Caprichos de Pierrot”. Y explica: “Ciro B. Ceballos, Bernardo Couto Castillo, Alberto Leduc, [...] hicieron muchas veces de sus artículos y ensayos un ejercicio de poesía, creando así un grupo de colaboraciones peculiares; en aquéllos hay mezcladas frases que en la prosa resultan rebuscadas, anécdotas casi soñadas, o reflexiones pseudofilosóficas que son

El género más difícil de clasificar es el artículo-ensayo, ya que, dado su carácter ecléctico, puede servir para diversas intenciones; [...] La idea de libertad que pregona el modernismo se aprovecha para no encerrar el artículo en una forma determinada, pues invade muy a menudo los límites de otros géneros. Los biógrafos no se quedan en el propósito de describir una vida, sino que entre datos y fechas intercalan frases “literarias”, las notas elegíacas se adentran en el panegírico y en las reflexiones de tipo filosófico, la filosofía se tiñe de ficción, el suceso real se vuelve literario y la noticia lleva, en muchos casos, una carga sentimental [...] <sup>50</sup>.

Lo interesante es que dentro de la última categoría: cuento-novela, Valdés sitúa tres textos de Couto: “Las nupcias de Pierrot”, “El gesto de Pierrot” y “Pierrot sepulturero”<sup>51</sup>. Sin embargo, cabe mencionar que Valdés realmente no explica propiamente el por qué de esta última clasificación, como lo hace para su denominación de artículo-ensayo. En esta ocasión define cada género por separado: cuento y novela; quizá se podría encontrar alguna explicación en estas palabras de Valdés en relación con su concepto del cuento modernista mexicano:

Un nuevo tipo de literatura, refinado y a veces cruel, practicado por los escritores franceses y devotamente aprendido por los mexicanos, aprovechaba los temas que, nacidos con el romanticismo, adquieren posteriormente nuevos matices de seducción y perversidad. El cuento mexicano no tiene el alcance imaginativo del extranjero, y la mayor parte responde a una actitud rebelde y desencantada, fruto de experiencias vividas en la soledad. Bernardo Couto Castillo, Rubén M. Campos, Ciro B. Ceballos, Alberto Leduc, Efrén Rebolledo, mantienen en sus cuentos el juego de mezclar la realidad con la invención para repudiar la primera; la intención de la anécdota no siempre puede justificar el “cuento”, y es

---

más bien un pretexto para lucir un lenguaje a veces engañoso pero siempre brillante”, *Ibid.*, pp.64-65.

<sup>50</sup> Héctor Valdés, *op. cit.*, p. 55.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 135.

difícil, decir, en ocasiones, dónde termina el ensayo poético y dónde comienza la historia propiamente dicha. El autor participa directamente en los hechos que describe y se mueve libremente en un mundo y entre personajes creados por él<sup>52</sup>.

Se puede observar que para Valdés el cuento mexicano o por lo menos el cuento de los escritores de la *Revista Moderna*, está apenas floreciendo; porque es para ellos una manera de canalizar sus inquietudes no solamente artísticas sino personales, quizá por ello en la mayoría de los textos de cada uno de los escritores mencionados por él, siempre haya una combinación de géneros, y sea difícil clasificarlos dentro de uno u otro específicamente.

En el caso de Couto, podría haber una diferencia con respecto a sus demás compañeros de la *Revista Moderna*: ningún otro escritor de dicha revista tiene varios textos o cuentos sobre un mismo tema ni mucho menos con un mismo personaje como protagonista. Así pues, la clasificación “cuento-novela” que hace Valdés respecto a Los Pierrot va más en el sentido de la unidad que hay entre los textos a través del personaje Pierrot como protagonista de todos ellos.

Por otro lado, la crítica de arte Teresa del Conde, en su libro *Julio Ruelas*<sup>53</sup> dedica un pequeño análisis a la relación estrecha entre la obra Julio Ruelas y varios de sus compañeros de la *Revista Moderna*, especialmente se refiere a la de Couto y Campos: “[...] así parece que los más afines le fueron Bernardo Couto Castillo y Rubén M. Campos; puede decirse que existe en ellos un cierto tipo de mentalidad hacia determinados temas que en alguna forma los hermana”<sup>54</sup>.

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>53</sup> Teresa del Conde, *Julio Ruelas*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1976.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 61.

De esta manera se entiende la conexión entre la obra de Couto y Ruelas a través de la figura de Pierrot. Las ilustraciones que hace el último para la obra del primero, son analizadas por Del Conde quien, también sugiere la idea que tenía Couto de realizar un libro de Los Pierrot en colaboración con Julio Ruelas: “No es al acaso que Couto haya proyectado una edición de sus *Pierrots* con ilustraciones de Ruelas, en la que escritor y dibujante presentarían notas al unísono”<sup>55</sup>.

Allen W. Phillips en 1982 publica un artículo que forma parte de una serie de breves ensayos acerca de los modernistas mexicanos que se agruparon en torno a la *Revista moderna*<sup>56</sup>. Este artículo titulado: “Bernardo Couto Castillo y la revista moderna” es quizá el trabajo más extenso que se ha hecho sobre la obra de este autor mexicano.

Este texto presenta desde ‘la vida y persona’ de Couto hasta un estudio más o menos amplio de su obra en general. A los Pierrot les dedica tres cuartillas hacia el final del artículo, los estudia en conjunto y explica: “[...] a propósito he dejado hasta ahora el comentario de los cinco relatos inspirados en la tradición de Pierrot, figura con la cual se relaciona íntimamente nuestro autor”<sup>57</sup>. Nótese que Phillips menciona sólo cinco relatos, este crítico no sabía de la existencia de “Pierrot y sus gatos”. Las notas que hace sobre estos textos se refieren específicamente a “Pierrot enamorado de la gloria”, “Las nupcias de Pierrot” y “Caprichos de Pierrot”. Phillips resalta la unidad de los textos a través del personaje de Pierrot, hace un recuento de este personaje en cada uno de esos textos; sin embargo, busca en todo momento la relación entre Pierrot y Couto Castillo, recordemos que lo llama “el *alter ego* de su temperamento inquieto”<sup>58</sup>.

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p.61.

<sup>56</sup> Allen W. Phillips, *op.cit.*, p. 66. Publicó sobre Tablada, Rebolledo, Antenor Lescano.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p.90.

Si bien en este trabajo Phillips, sí toma en cuenta la publicación de los Pierrot como parte importante de la obra de Couto, su labor va más en el sentido de presentación de los textos pero siempre con un análisis breve.

Más atención recibieron los Pierrot en un trabajo de Arturo Noyola del año 2001, “Bernardo Couto Castillo”. En este artículo Noyola aborda a los Pierrot a través de la relación de los textos con las ilustraciones de Julio Ruelas: “Acompaña a Couto Castillo en ese aliento maligno y cruel, desde las artes plásticas, Julio Ruelas. Y lo acompaña con algunas ilustraciones, señaladamente a los textos en que Pierrot es el protagonista. Pierrot, así, se convierte, por virtud de los textos de Couto, en personaje importante de ambos artistas”<sup>59</sup>.

Noyola retoma la propuesta inicial de Tablada que luego continuó Teresa del Conde al reafirmar la intención de Couto de publicar un libro con estos textos y los dibujos de Ruelas, dice Noyola: “Las ilustraciones de Ruelas, de hecho, podrían estudiarse como un pequeño conjunto aislado, y de hecho así lo hace, si bien brevemente, Teresa del Conde en su indispensable libro sobre el zacatecano. Ahí señala la sólida afinidad de Ruelas y Couto, [...]. Y señala el proyecto de hacer una edición de los Pierrots de Couto con ilustraciones de Ruelas”<sup>60</sup>.

En el año 2001 aparece una recopilación de toda la obra de Couto Castillo en el libro *Bernardo Couto Castillo. Cuentos completos*, editado por Factoría en la colección “La serpiente emplumada”. La recopilación es hecha por Ángel Muñoz Fernández, quien también realiza el prólogo y las diversas notas que aparecen en el libro.

La importancia de este trabajo radica en la investigación exhaustiva, del rastreo de toda la obra de nuestro autor, desde el primer texto ubicado en septiembre del año

---

<sup>59</sup> Arturo Loyola, “Bernardo Couto Castillo”, *Gaceta*, julio-septiembre 2001. <<  
<http://bibliobal.bibliog.unam.mx/iib/gaceta/julsep2001/gac05.html>>>. [14-01-2003] p.1.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 1.

1893 “Las dos hermanas” hasta el último “Pierrot sepulturero” en mayo de 1901. Ángel Muñoz Fernández divide en tres partes la obra de Couto, basándose sobre todo en un criterio cronológico, esto de la siguiente manera: en un primer apartado se ubican todos aquellos textos publicados antes de *Asfódelos*, es decir antes de 1897, que son aproximadamente veintiséis; después los doce cuentos que forman el libro *Asfódelos*; luego vienen otros doce textos que clasifica como “Postasfódelos”, posteriormente el apartado de “Traducciones” -son cuatro sobre distintos autores- y para el final Muñoz deja los Pierrot y explica al respecto: “[...] termina este trabajo con una edición especial de un librito nunca publicado, inexistente, virtual, pero que Bernardo Couto siempre deseó tener en sus manos. Me refiero al “Pierrot” que reúne los seis cuentos de este personaje [...]”<sup>61</sup>.

Muñoz Fernández da por hecho que se llevaría a cabo la publicación en conjunto de los Pierrot, basándose sin duda en aquellas recurrentes palabras de Tablada, confiesa Muñoz: “La idea se me vino leyendo a José Juan Tablada”<sup>62</sup>. Y sugiere que lo que impidió dicho deseo fue la repentina muerte de Couto Castillo.

Ángel Muñoz Fernández hace constantes referencias a la vida de Couto y parece querer juzgar sus cuentos, no desde un punto de vista formal o de fondo sino a partir de una valoración moral de las vivencias del escritor. Esto sorprende en un crítico actual, siendo éste el que se ha acercado más recientemente a la obra de Bernardo Couto, su estilo es retórico y prefiere las efusiones líricas al análisis; además, en múltiples ocasiones se dedica a hacer juicios subjetivos sobre su vida que repiten los de muchos otros que sólo han querido alimentar el mito de su figura, olvidándose de la importancia de su literatura.

---

<sup>61</sup> Ángel Muñoz Fernández, *op. cit.*, p. XIV.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 356. Y a continuación cita las palabras de Tablada, ya citadas en este trabajo en relación a la publicación en conjunto de los Pierrot.

Sin embargo, el trabajo de Muñoz definitivamente funciona como un buen acercamiento a la obra de Couto, los que conocimos esos textos –los Pierrot- a través de esta recopilación difícilmente podríamos leerlos por separado.

Después de este breve repaso por la crítica sobre la obra de Couto, se puede observar que la recepción general de los Pierrot, tanto en el pasado como en la actualidad no varía mucho, los textos se leen y estudian –si bien escasamente- en conjunto.

Y es así como Couto Castillo, entre otros escritores contemporáneos, siguió los pasos expuestos en los *Paraísos artificiales* por Baudelaire. Pero no sólo en su vida personal se observan estas influencias, también, y es lo que más importa, en su obra literaria; escritores, por ejemplo, -además de Baudelaire- como Maupassant, Verlaine, y sobretodo Laforgue, podemos vislumbrarlos en el algún aspecto de sus textos. Y esto no se le crítica, más bien se agradece ya que los textos en general de Couto tienen ese aire fresco, renovador que se aparta definitivamente de lo logrado por varios de sus compañeros de generación.

## **Capítulo 2. Pierrot como eje central de los textos**

### **2.1. El Pierrot de *La Commedia dell' arte***

Aunque no se puede situar con precisión el lugar y el momento en el que tuvo su origen la *Commedia dell' arte*, podemos ubicarla aproximadamente –siguiendo al historiador de teatro Allardyce Nicoll- : “...en Italia en el siglo XVI”. Los espectáculos que brindaban las compañías que se dedicaban a este tipo de teatro eran dirigidos sobre todo

al público popular. Por su penetración en la cultura de la época, esta manifestación teatral es considerada por el mismo Nicoll como un: “divertimiento renacentista”<sup>63</sup>.

Sin embargo, a pesar de que su presencia fue muy importante en toda Europa debido a su carácter de arte de improvisación, no se tiene recuerdo escrito de alguna obra perteneciente a la *Commedia dell'arte*. Pese a esto, gracias a la labor de los estudiosos del teatro, podemos saber que estas obras se representaban basándose en algunas indicaciones solamente esbozadas respecto a la trama general. Chaneerel nos dice:

La *Commedia dell'Arte* es una creación colectiva; los comediantes elaboran en común el espectáculo, sobre un tema tomado de alguna comedia o de algún cuento antiguo o moderno, o que ellos mismos imaginan en función de sus propias posibilidades y necesidades. Se representa a continuación ese esqueleto de acción teatral (*ossatura o scenario*)<sup>64</sup>.

Los personajes que aparecían en estas representaciones eran siempre los mismos y actuaban de acuerdo a un modelo, una compañía debía de componerse de una serie de personajes determinados que cumplían con ciertas funciones específicas:

Normalmente, había cuatro amantes, ataviados como los galanes y las damas de la época o, como sucede en la *Arcadia incantata*, al modo de los pastores y sus ninfas. Junto a ellos había dos viejos, Pantalone, el mercader veneciano, y Dottore, el académico paduano. Luego venían el Capitano, un soldado fanfarrón, y un número indeterminado de los llamados *zanni*, criados o graciosos<sup>65</sup>.

---

<sup>63</sup> Nicoll Allardyce, *Historia del teatro mundial*, Aguilar, Madrid, 1964, p.157.

<sup>64</sup> Leon Chaneerel, *El teatro y los comediantes*, EUDEBA, Buenos Aires, 1968, p.48.

<sup>65</sup> Nicoll Allardyce, *op.cit.*, p. 156.

Cada uno de estos personajes poseía una vestimenta, una posición y un carácter; pero aunque se trata de personajes tipo, su concreción sólo llega después de mucho tiempo.

Al principio de la *Commedia dell' arte* en Italia, todos los sirvientes que aparecían eran presentados bajo el nombre genérico de *Zanni*. Tiempo después estos personajes fueron individualizándose y cada uno de ellos adquirió características más definidas, pero siempre bajo el papel de graciosos. Así, poco a poco van apareciendo: Pulcinella, Tartaglia, Coviello o en otras obras, Arlecchino, Brighella, Bertolino, Fritellino, Pedrolino, Colombina y Arlecchina.

En el año de 1570 sale de Italia la primera compañía de *La commedia dell' arte* que atraviesa por Europa. En cada país que va recibiendo la influencia de este espectáculo, los personajes se transforman y adquieren particularidades de los lugares que los adoptan.

Así, las italianas Smeraldina, Corralina, Francheschina se convierten en la más reconocible Colombina, quien es presentada al principio como: "...la figura de una villana y boba, que llega a la ciudad y queda atónita ante el nuevo ambiente. Lleva, como Arlequín, ropas campesinas remendadas"<sup>66</sup>. Más tarde la máscara, la vestimenta y el comportamiento de Colombina evoluciona y la encontramos de la siguiente manera: "...el elegante traje de una *soubrette*: blusilla de color con faldas cortas (...) la criada lista y vivaz, que sabe arreglar con gran desenvoltura los negocios de su ama, sin descuidar por cierto los suyos propios"<sup>67</sup>. Esta última configuración es la que el personaje conservará y con el que será identificada en adelante.

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p.156.

<sup>67</sup> Boiadzhiev y Dezhivelégo, "Commedia del arte" en *Historia del teatro europeo*, Tomo I. Editorial Futuro, Buenos Aires, 1957, p.156.

Lo mismo sucede con otros personajes como Arlequín, en el que podemos apreciar una paulatina transformación, sobre todo en lo que respecta a su vestido: [...] la vestimenta de Arlequín, tiene trozos de género dispersos de variado color: son remiendos, pues Arlequín es pobre [...] más adelante, esos remiendos [...] se convirtieron en trocitos de género de color cortados geométricamente y dispuestos...<sup>68</sup>. En lo que toca a su carácter, Arlequín mantiene una línea más o menos similar a lo largo de su conformación: “Conserva infalible alegría y anda por la vida sin alterarse por nada. Con mayor frecuencia recibe palos que sabrosos manjares; pero no se deja entristecer por ello. Tiene ese carácter porque no le gusta pensar: es de entendimiento duro...”<sup>69</sup>.

De todos estos personajes el que más me interesa, evidentemente, es ese que en Italia llevaba el nombre de Pedrolino y que al pasar a Francia adquirió el nombre de Pierrot. Como pasa con los demás personajes de *La commedia...*, Pierrot se convierte al igual que los demás en un personaje tipo, con una personalidad específica, ya que como nos dice Nicoll: “...la máscara tiene una personalidad propia”<sup>70</sup>.

Entonces Pierrot sufre una cristalización que permite acercarse a él, siguiendo los conceptos de la Tematología. La fijación del personaje se da tanto por la conjunción y la repetición de los “motivos” que lo configuran como por la serie de “temas valor” que lo componen como “tema personaje” en las obras que pertenecen a *La commedia dell' arte*.

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p.155.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p.155.

<sup>70</sup> Nicoll Allardyce, *El mundo del Arlequín, un estudio crítico de la commedia dell'arte*, Barral, Madrid, 1977, p.56.

En un primer nivel encontramos los “motivos” que lo configuran<sup>71</sup>, entendiendo estos en el caso de Pierrot, como los componentes más concretos o materiales de su aspecto exterior, que por su recursividad se convierten en características del personaje<sup>72</sup>. El primero de los motivos y el más importante es el de la máscara, de la que sabemos que es redonda y blanca. Como otro motivo más, tenemos la vestimenta con que el personaje debía salir ataviado: “Con un traje que se podría considerar perfectamente como el último atuendo familiar de Pierrot, pantalones blancos flojos y blusa con una ancha gorguera”<sup>73</sup>.

El último motivo componente del personaje sería su oficio: “Siempre es un criado [...]. Aunque a veces se entrega a su sentido de la diversión engañando a otros por el simple gusto por la broma, sus intrigas suelen ir dirigidas a favor del interés del amo”<sup>74</sup>.

Es importante también hacer un agrupamiento de los “temas valor”<sup>75</sup> que componen la figura de Pierrot, entendiendo estos como los elementos de mayor

---

<sup>71</sup> Para utilizar el concepto “motivo”- así como para los demás conceptos de la Tematología que utilizo en este trabajo- me baso sobre todo en diversas definiciones que se encuentran en el ensayo: "Tematología y transtextualidad", de la teórica y crítica literaria Luz Aurora Pimentel, quien dice: “el motivo[...] se distingue”[...] por ser una *unidad* casi autónoma y por su *recursividad*. Además, Pimentel también apunta: “el motivo[...] se presenta como unidad simple ya sea en forma de microrrelato o de figura...”. Luz Aurora Pimentel, "Tematología y transtextualidad", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Tomo XLI, Núm.1, 1993, pp. 216-217.

<sup>72</sup> Estos motivos podemos localizarlos en la clasificación de motivos que describe Luz Aurora Pimentel dentro de la letra : “c) espacios u objetos que se presentan como programas descriptivos potenciales (‘la casa embrujada’, ‘el cisne’, ‘el laberino’).”

*Ibid.*, p. 220.

<sup>73</sup> Nicoll Allardyce, *El mundo del Arlequín, op.cit.*, p.101.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p.101.

<sup>75</sup> Pimentel nos dice acerca de los tema valor que componen un personaje tipo como Pierrot: [...] Así, el sujeto en sus distintos niveles de figuración, ya sea como tipo o como personaje individualizado, es un centro de imantación de valores tematizados y acaba por representarlos. *Ibid.*, pp.217-218.

abstracción; en los que entrarían aquellas características que se refieren a su carácter, su personalidad y los valores que representa como símbolo<sup>76</sup>.

Entre los “temas valor” de Pierrot, podemos distinguir como partes constitutivas de su carácter: su comportamiento perezoso y la mezcla que se da en él de ambigua estupidez y franqueza. Nicoll Allardyce nos dice: “Pierrot se distinguía por varias características; era perezoso [...] más significativa es su combinación de franqueza y lo que podemos llamar su estupidez calculada; comete absurdos errores y, sin embargo podemos considerarlos como pruebas de su sentido común”<sup>77</sup>. Resaltan sobre todo como sus valores por un lado la honestidad: “Pierrot, imaginado clara y precisamente la criatura honesta y atractiva emocionalmente, que se ha convertido en un símbolo”<sup>78</sup> y por el otro tanto su pronunciado patetismo: “... Francia creó al patético Pierrot...”<sup>79</sup>, como su gesto de tristeza, Pierrot era considerado como: “la encarnación de la simpleza de ojos tristes”<sup>80</sup>.

Del conjunto de motivos y “temas valor” obtenemos la configuración total de Pierrot como “tema personaje”. De esta manera Pierrot se convierte en un mito literario con características muy definidas y susceptible de ser retomado por la literatura. Luz Aurora Pimentel dice acerca de los “temas personaje” como Pierrot: “Estos temas-personaje se construyen a partir de un texto original, un mito o una leyenda que luego se toman como materia prima para un nuevo texto. La tradición literaria al cristalizarlos los convierte en una especie de esquemas de orden pre-textual”<sup>81</sup>.

---

<sup>76</sup> Acerca de la cristalización de los temas valor y los temas personaje Pimentel dice: “[...] dos nociones afines y complementarias de **tema**: el tema-valor, que constituye la fase más abstracta, y el tema-personaje, que sintetiza un conjunto de temas-valor en el nombre mismo del personaje. *Ibid.*, p.218.

<sup>77</sup> Nicoll Allardyce, *El mundo de Arlequín*, *op.cit.*, p.104.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p.104.

<sup>79</sup> Nicoll Allardyce, *Historia del teatro mundial*, *op.cit.*, p.158.

<sup>80</sup> Nicoll Allardyce, *El mundo de Arlequín*, *op.cit.*, p.36.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p.218.

Por último, en lo que respecta a *La Commedia dell' Arte*, es importante resaltar que los actores que encarnaban la máscara de Pierrot, o la de algún otro personaje de *La Commedia...*, eran absolutamente concientes de la carga significativa que conllevaba el personaje al que representaban. Sin embargo, paradójicamente, cada actor trasladaba a su máscara algunas de sus características personales que salían a relucir durante la improvisación.

## 2.2. “*Pierrots*” de Jules Laforgue

El personaje de Pierrot pasa por una serie de transformaciones tanto formales como temáticas hasta llegar al personaje presentado por los escritores románticos, recordemos que media una distancia de tres siglos entre el Pierrot del siglo XVI y el que después se convertiría en símbolo romántico.

Grandes escritores franceses tomaron a Pierrot como modelo; cabe mencionar entre ellos a Aloysius Bertrand, Paul Verlaine y Huysmans. Sin embargo, es con Jules Laforgue (Montevideo 1860- París 1897) con quien este personaje adquiere su mejor definición en aquella época. Respecto al paso de Pierrot de *La commedia...* al romanticismo, Alfredo Rodríguez López-Vázquez nos dice:

...el Pierrot italiano le sirve a Laforgue 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 mezquinos y rituales vacíos de significado<sup>82</sup>.

---

<sup>82</sup> Alfredo Rodríguez “Introducción biocrítica a Jules Laforgue” en Jules Laforgue, *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos*. Trad.y pról. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Hiperión, Madrid, 1996, p.11.

Para observar los motivos y los temas valor que componen como “tema personaje” al Pierrot de Laforgue, así como para establecer la diferencia entre éste y su hipotexto de *La Commedia dell’ arte*, haré el análisis de una serie de dieciséis poemas que llevan por título: “*Pierrots*”, incluidos dentro de un libro de poemas: *L’IMITATION DE NOTRE-DAME LA LUNE* (1885).

Comenzaré por establecer las transformaciones que el personaje de Laforgue sufre con respecto al de *La Commedia dell’ arte*. Primero que nada, sería conveniente aclarar que Laforgue realiza una elección respecto a la forma en que se establecerá la relación hipertextual<sup>83</sup> entre su texto y las representaciones de *La commedia...* La diferencia comienza desde el nivel paratextual, cuando Laforgue en el título de su serie de poemas “*Pierrots*” decide excluir a todos los demás personajes, para concentrar su atención solamente en Pierrot.

En las obras de teatro Pierrot era sólo un punto de vista más, debido a que en el género dramático no existe la focalización. Laforgue entonces realiza una transfocalización en la que el punto de vista se concentra únicamente en Pierrot, individualizándolo y por lo tanto dotándolo de ciertas características únicas que observaremos más adelante.

La transfocalización en el caso de Laforgue va acompañada también de una transmodalización, que Genette define de la siguiente manera:

---

<sup>83</sup> Tomo los conceptos de hipertextualidad y de hipotexto, del teórico Gerard Genette, quien los define de la siguiente manera: “Se trata de lo que yo rebautizo de ahora en adelante *hipertextualidad*. Entiendo por ello 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 la del comentario. [...] Para decirlo de otro modo, tomemos una noción general de texto en segundo grado [...] o texto derivado de otro texto preexistente” Gerard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. trad. Celia Fernández Prieto. Taurus, Madrid, 1989, p. 14. (Todas las citas serán de esta edición. En adelante sólo se anotará el número de página).

Por transmodalización, entiendo, más modestamente, una transformación que afecta a lo que se llama, desde Platón y Aristóteles, el modo de representación de una obra de ficción: *narrativo* o *dramático*. Las transformaciones modales pueden ser *a priori* de dos clases: *intermodales* (paso de un modo a otro) o *intramodales* (cambio que afecta al funcionamiento interno del modo)<sup>84</sup>.

El tema personaje: Pierrot, después de ocupar un modo teatral pasa a ocupar un modo poético o *lírico*, adquiriendo con este cambio de modo una nueva forma de representación.

En algunos de los poemas de “Pierrots”, el personaje aparece hablando en primera persona, ocupando el lugar del yo lírico, como en el siguiente ejemplo: “Odio las emociones, las frases nacionales;/ Vamos, que mi color es el morado luto./ ¡No soy ni “¡Qué gran tipo!” ni El Magnífico!/(Escena corta pero típica)”<sup>85</sup>.

Mientras que en otros se habla de él en tercera persona, como si fuera visto desde fuera y descrito: “Anegados los ojos en el opiáceo vaso/ De la indulgencia universal”<sup>86</sup>(pp.50-51).

Los poemas en los que Pierrot toma la palabra nos muestran sobre todo sus aspectos interiores, sus valores e ideas, además de que nos dan la oportunidad de escuchar al personaje bajo su propia voz: “Sólo soy un lunar vividor/ Que hace ondas por los estanques” (pp.84-85)<sup>87</sup>.

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, p.356.

<sup>85</sup> Jules Laforgue, *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos*. Trad.y pról. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Hiperión, Madrid, 1996, pp.62-63. (Todas las citas serán de esta edición. En adelante sólo se anotará el número de página.) *Je hais les trémolos, les phrases nationales/ Bref, le violet gros deuil est ma couleur locale./ Je ne suis point “ce gaillard-lá!” ni Le Superbe!* (*Scène courte mais typique*).

<sup>86</sup> *Les yeux sont noyés de l’opium / De l’indulgence universelle.*

<sup>87</sup> *LOCUTIONS DES PIERROTS : Je ne suis qu’un viveur lunaire/ Qui fait des ronds dans les bassins.*

Cuando se habla de Pierrot en tercera persona dentro de los poemas, obtenemos aspectos exteriores de su comportamiento y de su apariencia, así los vemos como: “Dandis de Luna llena” (pp.52-53)<sup>88</sup>.

Además, Pierrot como tema personaje sufre en los poemas de Laforgue tanto una “transvalorización” como una “transmotivación.” En el caso de la “transvalorización”, podemos observar en este Pierrot los dos casos de los que habla Genette:

por *transvalorización* entiendo[...]toda operación de orden axiológico que afecte al valor explícita o implícitamente atribuido a una acción o a un conjunto de acciones: sea, en general, la serie de acciones, de actitudes y de sentimientos que caracteriza a un <<personaje>>.[...]la transformación axiológica se analiza en un término positivo (valorización), un término negativo (desvalorización) y un estado complejo: tranvalorización en sentido fuerte (p. 432) .

En lo que respecta a la “desvalorización”, podemos decir que el Pierrot de Laforgue pierde el valor de la honestidad, presente como ya vimos en el hipotexto de *La commedia*.... En la serie de poemas no se menciona esta cualidad del personaje. En cambio se “valorizan” y adquieren una presencia mucho mayor en los poemas algunos temas valor que observábamos en el hipotexto, tales como: el patetismo y la tristeza. En los poemas de Laforgue la tristeza y el patetismo del personaje se agudizan, llegando a convertirse en *ennui*. En español la palabra significaría hastío como lo muestra el siguiente fragmento: “¡Ah! por todo el corazón/ Me roza un viejo hastío” (pp.74-75)<sup>89</sup>.

El término está estrechamente relacionado con el de “spleen” acuñado por Baudelaire y que fuera tan importante en su época. *Spleen*, según Enrique López Castellón significaba:

---

<sup>88</sup> *Ces dandys de la Lune*.

<sup>89</sup> *Ah! tout le long du coeur/ Un vieil ennui m'effleure...*

[...] la enfermedad característica del ocioso sensible y lúcido. No equivale a la tristeza por un motivo concreto –de ahí su carácter crónico, no episódico-, sino al <<tedio de vivir>> del que habla Valery, al sabor amargo de quien no espera nada y al que nada le interesa, es <<el fruto de la melancólica falta de curiosidad>><sup>90</sup>.

El personaje de Laforgue también, adquiere algunos nuevos temas valor, si bien negativos, como el de la esterilidad y por lo tanto la improductividad, recordemos ese verso del poema XVI que dice: “Sólo soy un lunar vividor” (pp.84-85)<sup>91</sup>.

También, los diferente tipos de “transmotivación” de los que habla Genette, son observables en el Pierrot de Laforgue Genette dice:

La sustitución de motivo, o *transmotivación*, es uno de los procedimientos mayores de la transformación semántica. [...]La primera es positiva; consiste en introducir un motivo allí donde el hipotexto no lo implicaba, o, al menos, no indicaba ninguno: es la *motivación* simple [...] la segunda es puramente negativa; consiste en suprimir o eludir una motivación original: es la *desmotivación* [...] la tercera procede por sustitución completa, es decir por un doble movimiento de desmotivación y de (re)motivación (por una motivación nueva): *desmotivación + remotivación = transmotivación* (pp.408-410).

En el caso de la *desmotivación*, encontramos el motivo del oficio de sirviente de Pierrot perteneciente al hipotexto de *La commedia...* En Laforgue este motivo desaparece y se convierte en el tema valor de la esterilidad e improductividad de la que hablábamos.

---

<sup>90</sup> Enrique López Castellón, “Estudio preliminar” a *Las flores del mal* en *Obras selectas de Charles Baudelaire*, EDIMAT Libros, Madrid, p. 27. López Castellón también nos aclara la etimología de la palabra *spleen*: “Este término procede del griego (<<bazo>>), del que deriva el inglés *spleen* (<<bazo>>, <<melancolía>>) y el castellano esplín (melancolía, tedio de la vida)”.

<sup>91</sup> *Je ne suis qu'un viveur lunaire.*

Laforgue conserva los motivos de la máscara y la vestimenta, sólo que les imprime algunos cambios; por un lado la máscara por ser de color blanco se convierte en el reflejo de la luna. La luna y la máscara de Pierrot forman una totalidad y se corresponden. Además, la vestimenta de este Pierrot es muy parecida a la que usa el personaje de *La Commedia...*

Sólo que en el caso de Laforgue, la vestimenta permite hablar de los Pierrot en general como “Monaguillos de la luna/ *Blancs enfants de choeur de la lune*” .El personaje adquiere entonces un nuevo tema valor en el que la religión lunar, absolutamente contraria a la católica, adquiere un importante relieve.

Como puede notarse en la anterior enumeración de motivos, la luna tiene una presencia fundamental dentro de los poemas. La luna es un motivo nuevo que Laforgue introduce en el personaje de Pierrot, se convierte en leitmotiv por su constante repetición y su importancia es tal que puede ser considerada como un tema, casi al mismo nivel que Pierrot e incluso en algunas ocasiones más importante que éste.

La luna comienza entonces a simbolizar la única cura para el hastío y la esterilidad:

XI  
Me consuelo con la  
Buena Fortuna  
De la nutricia Luna (pp.78-79)<sup>92</sup>.

### 2.3. El Pierrot de Couto Castillo

El personaje de Los Pierrot de Bernardo Couto está relacionado con los hipotextos de *La commedia dell' arte* y de la serie de poemas “*Pierrots*” de Jules Laforgue que acabamos de revisar.

---

<sup>92</sup>*Et je me console avec la/ Bonne fortune/ De l'alme Lune.*

El primer texto de la serie “Pierrot enamorado de la gloria” es el más cercano a la *Commedia dell’ arte*, sobre todo en lo que respecta a la utilización de los tres personajes principales: Colombina, Arlequín y Pierrot. La novedad de este texto es sobre todo formal y consiste en una combinación de dos modos textuales: el dramático y el narrativo. En “Pierrot enamorado de la gloria” se identifica desde el principio esta ambivalencia del texto con una indicación archi-textual en el subtítulo, Couto coloca el texto como un “Cuento en cuatro escenas” desafiando así las barreras archi-textuales. Las características teatrales de este texto también se reconocen en elementos paratextuales como didáscalias e indicaciones sobre la puesta en escena.

La “transmodalización” funciona, en este caso, convirtiendo una estructura teatral en una narrativa. Esta transformación conlleva una reducción como lo aclara Genette: “la narrativización casi siempre se presenta ligada a otras operaciones transformacionales, en particular la reducción” (p.361).

Siguiendo en el terreno de lo formal, se debe mencionar que Couto presenta la acción de la trama de sus textos focalizada totalmente en Pierrot<sup>93</sup>. Es muy importante hacer notar también que a diferencia de sus hipotextos, en *Los Pierrot* de Couto el personaje por fin adquiere movimiento, lo vemos recorrer las calles de París a través de los textos que componen el libro, la ciudad se convierte en su *leit-motiv* espacial. En uno de sus textos titulado: “El gesto de Pierrot” se nota la influencia fundamental que tiene París sobre el personaje<sup>94</sup>.

---

<sup>93</sup> Aunque algunos de ellos sean contados desde una tercera persona ubicada básicamente en el punto de vista de Pierrot y otros en primera persona desde un personaje que termina convirtiéndose en personaje narrador. De cualquier forma, lo que prevalece en ambos casos es el punto de vista de Pierrot.

<sup>94</sup> Leemos en “El gesto de Pierrot”: “[...] al ver este París donde he triunfado, donde he reído –aparentemente- donde la ámpula de mis agudezas y el dolor de mis carcajadas me han hecho célebre; al ver la ciudad de mis encantos y mis solitarias tristezas, me siento con la necesidad de lanzar el grito que siempre he contenido, con deseos de arrojar el dolor de lo que siempre me ocultó: el gesto” (p.28).

Los Pierrot de Couto, adoptan del hipotexto de *La commedia del arte* algunos motivos, sobre todo la vestimenta y la máscara<sup>95</sup>. Del hipotexto de Laforgue, Couto toma los motivos de la luna y los gatos<sup>96</sup> sobretodo, además del tema valor del sentimiento de “spleen”<sup>97</sup>, el hastío de la vida y la esterilidad de la existencia.

Las características nuevas que el personaje de esta obra particular aporta al “tema personaje” general de Pierrot, radican por un lado como ya lo indiqué en la vitalidad que en los textos se le imprime al personaje. En esta nueva encarnación, Pierrot ya no es el personaje tipo de *La commedia...* que siempre actúa bajo un mismo plan general, ni el que es convertido en una máscara por medio de la que habla el poeta como en Laforgue, sino que adquiere una individualización absoluta, incluso se llega a hablar de cosas “pierrotescas”<sup>98</sup>. El “tema valor” más importante de esta nueva encarnación de la máscara que se da en lo textos de Couto se encuentra en el gesto que adquiere la máscara de Pierrot, un gesto que simboliza varias cosas: “[...] elevaba mi gesto a la Luna, ese gesto que ha sido la expresión de toda mi amargura y de toda mi impotencia.”(p.32). Todos esos significados apuntan hacia un mismo camino, el gesto de este Pierrot es el gesto del *spleen*, del hastío.

<sup>95</sup> En “Pierrot enamorado de la gloria” se habla tanto de la vestimenta como de la máscara de Pierrot: “en su traje de inmaculada blancura. En su enharinado rostro se lee cómica gravedad” (p.5).

<sup>96</sup> Así vemos como Couto se refiere a los gatos en “Pierrot y los gatos”: “Como yo son esquivos, desdeñosos y afectos a lo suntuoso. Sus mantos son suaves, ricos, blancos a menudo; sus actitudes son distinguidas. Gustan de la noche y se aman a la claridad de la Luna. Son caprichosos” (p. 18). Y con respecto a la Luna, Couto en “Las nupcias de Pierrot” dice: “[...] las aguas estaban plateadas por la noche y en ellas flotaba la Luna, su vieja amada” (p.24). En “El gesto de Pierrot” la llamará “-¡oh! Mi escogida” (p.28).

<sup>97</sup> En “Pierrot y sus gatos” se hace referencia a que Pierrot: “sentía *spleen*” (p.16).

<sup>98</sup> Es también en “Pierrot y sus gatos” donde se acuña el término: “pierrotesco”, que nos brinda algunas coordenadas para conocer los rasgos más característicos de Pierrot; en otras palabras, lo “pierrotesco” se asemeja al estilo y los temas de la obra de Couto. Así que “cosas pierrotescas”, según la descripción que da el narrador de ellas se definen como una especie de imágenes oníricas, en las que se mezclan el erotismo con la oscuridad y la desolación de apariciones sorprendentes y turbadoras muy cercanas a la naturaleza de la poesía en su sucesión caótica e irracional (ver página 17 del texto).

Detrás de la máscara también está el propio Couto, el que improvisa ocupando la máscara prefigurada pero aportándole elementos de su persona y de su arte.

\*\*\*

Como sucede en *La commedia dell'arte*, cada autor que retoma la máscara de Pierrot es consciente de la carga temática que esta conlleva. El escritor, como el actor que encarnaba el personaje; tiene la obligación de imprimirle un sello personal a esa máscara, dotándola de características que la individualicen y le den vida.

Así, la máscara blanca, casi infantil del personaje tipo de *La commedia* ... en la que se reflejaba la tristeza y el patetismo y que actuaba dentro de una estructura predeterminada, pasa al modo de poesía con Laforgue y se convierte en el reflejo de la luna que simboliza el hastío y el desaliento de la vida moderna . Por su parte, Couto, además de echar a andar al personaje por las calles de París, nos da un primera versión narrativa del mismo. En los textos de Couto el personaje adquiere un rasgo distintivo: su gesto en el que se encuentran escritos la muerte y la fatal pérdida de sentido.

#### 2.4. Novedad dramática: El cuento en cuatro escenas. “Pierrot enamorado de la gloria”

El texto que abre la serie de Los Pierrot de Bernardo Couto Castillo es el de “Pierrot enamorado de la gloria”<sup>99</sup>(1897). En éste se empieza a hacer patente la variedad de estilos que se desarrollarán dentro de la serie. Siendo cronológicamente el primero publicado, revela la intención de Couto de apegarse en un principio al personaje tipo que proviene de la *Commedia dell'arte*. “Pierrot enamorado de la gloria” también

---

<sup>99</sup> Cito siempre por la edición de *Cuentos completos*, ed y prólogo de Ángel Muñoz Fernández, Factoría Ediciones, México, 2001. En adelante, sólo se anotará el número de página entre paréntesis.

podría considerarse como una pequeña pieza dramática y resulta un híbrido de dos formas artísticas, que su autor establece como un “Cuento en cuatro escenas”, recurriendo a la conocida actitud ecléctica de los modernistas, rompiendo la barrera entre los géneros. Este es el texto más cercano a la *Commedia dell' arte*, sobre todo en lo que respecta a los tres personajes principales. La novedad consistirá entonces en una combinación de dos géneros: el dramático y el narrativo.

“Pierrot enamorado de la gloria” es el único texto dramático de Couto, sin embargo, aunque hace uso de este género puede apreciarse que no está pensado para ser representado, sino como una innovación técnica, una variación en su serie Pierrots. Allen Phillips menciona al respecto: “ <<Pierrot enamorado de la gloria>> más que otra cosa es un juguete cómico, a veces intencionalmente grotesco, aunque tenga la novedad de una forma dramática (Cuento en cuatro escenas)”<sup>100</sup>.

Couto remite en este primer texto al origen teatral arquetípico del personaje Pierrot de la *Commedia dell' arte* europea. De esta forma Couto toma los rasgos más marcados de la personalidad de ese Pierrot. Sin embargo, es preciso aclarar que las características del Pierrot de Couto no sólo provienen de dicha escuela, sino que también está conformado con los atributos que le otorgaron los diferentes escritores románticos y modernistas que antes lo utilizaron como personaje y por supuesto del universo imaginativo del propio Bernardo Couto.

#### 2.4.1. Aspectos dramáticos y narrativos dentro del texto

---

<sup>100</sup> Allen Phillips. “Bernardo Couto Castillo” en *Texto Crítico*, nos. 24 y25. Enero a diciembre de 1982. Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias de la Universidad Veracruzana, p.91.

“Pierrot enamorado de la gloria” contiene en su estructura marcados elementos que provienen de la literatura dramática. Comenzando desde el subtítulo que Couto pone al texto: “Cuento en cuatro escenas”, manifiesta así su deseo de conjuntar los géneros. Dicho deseo se verá reforzado por la utilización de los apartes, las pequeñas didascalias y las diversas indicaciones respecto al escenario y la vestimenta y actitudes de los personajes. Abriendo así la posibilidad para que este texto pueda ser llevado a la escena. Por ejemplo, al comienzo del texto se da la lista de personajes que aparecerán en él: “*Personajes: Colombina, Pierrot, Arlequín*” e inmediatamente después se nos ubica en el lugar en el que se llevará a cabo la primera escena, a la manera de un texto dramático:

Escena primera

*Una buhardilla deteriorada.*

*En el fondo inclinado, una cortina con descolorido rameaje y numerosas manchas.*

*Mueblario consistente en una pequeña mesa acompañada de desvencijada silla (p.5).*

En “Pierrot enamorado...” el texto está dividido, como indica el subtítulo, en cuatro escenas. En la primera escena aparecen sólo los personajes de Pierrot y Colombina. Pierrot busca alcanzar la gloria que lo lleve a ser inmortal, pero no sabe a ciencia cierta bajo qué forma habrá de encontrarla. Cuando trata de explicárselo a Colombina sólo acierta a decir que desea: “inventar algo, no sé qué, un elixir de vida que me haga inmortal” (p.7). Es claro que Pierrot no tiene la menor idea de cómo fabricar este elixir, y simplemente se deja llevar por una imagen idealizada de la sabiduría, (precisamente esto es lo que le da el vis cómico al Pierrot de este texto). “Pierrot, después de una caminata por los parisinos jardines de Luxemburgo, cree que

inventará absolutamente de la nada, al fin lunático, una pócima para lograr la juventud y la belleza eternas, y que ese invento lo llevará a la gloria”<sup>101</sup>.

La primera escena finaliza con Pierrot expulsando a Colombina de su habitación - previa promesa de entregarle la eterna belleza- para no tener contacto con las distracciones mundanas y poder entregarse completamente a la disciplina que requieren sus estudios.

En la segunda escena el escenario es el mismo. Pierrot sale y hace su aparición Arlequín, quien se dirige a Colombina con palabras de amor. Ésta con su habitual coquetería, cede ante las promesas de riqueza y joyas que le hace Arlequín y los dos juntos salen de escena.

Esta escena es en la que se encuentran más marcadamente los elementos propios de la *Commedia dell'arte*, en lo que respecta a la relación entre los tres personajes. Arturo Noyola menciona sobre esto: “el relato en forma de obra de teatro introduce los tres personajes que hereda Couto de la antigua *Commedia dell'arte*: el protagonista, Colombina y Arlequín e introduce, también, la rivalidad que provoca aquella entre los dos personajes masculinos”<sup>102</sup>.

La rivalidad entre Pierrot y Arlequín a la que hace referencia Noyola se pone de manifiesto dentro de esta escena en un diálogo en el que Colombina dice a Arlequín: “¡Cómo, tú aquí! ¿No temes a Pierrot, no recuerdas los puntapiés con que solía regalarte?” (p.9). Asimismo la naturaleza coqueta, frívola y acomodaticia de Colombina se deja ver en el siguiente diálogo: “COLOMBINA (*coqueta*): Puede usted levantarse, señor Arlequín, y si me promete ser inicioso y darme alhajas lo seguiré a usted” (p.9). Colombina tiene las características de una mujer alegre, de risa estruendosa, ansiosa de

---

<sup>101</sup> Arturo Noyola, “Bernardo Couto Castillo” *Gaceta*, julio-septiembre2001.  
<<<http://bibliobiblog.unam.mx/iib/gaceta/julsep2001/gac05.html>>> [14-01-2003], p.3.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p.3.

diversiones y dinero: “COLOMBINA: ¡Pierrot, mi buen Pierrot! ¿Has encontrado aquello? (Sus diminutas manos hacen el ademán que vulgarmente equivale a monedas). PIERROT (exagerando su gravedad): Lo encontré, señora Colombina” (p.6).

La última escena se distingue por su marcado matiz lírico, Colombina comienza hablar como un consumado poeta y los aspectos dramáticos ceden ante el fluir incontenible de este lenguaje: “Pierrot, es de noche, la Luna brilla sobre los tejados y platea las avenidas, los castaños florecen, el silencioso Luxemburgo nos aguarda. Pierrot, amigo mío, Colombina, los brazos de tu adorada Colombina se abren para estrecharte, mi talle aguarda tu mano: vamos y que las estrellas nos envidien y que la Luna ría de nuestro contento” (p.13).

Un registro más, el poético, se introduce en este texto, que como ya hemos mencionado es un texto híbrido. Ya se han puesto de relieve las características dramáticas del mismo, sin embargo, quedan por aclarar las características narrativas. Como se dijo anteriormente una de las principales marcas que nos permiten considerar este texto dentro del terreno de la narrativa, es la indicación que el mismo subtítulo anuncia de “cuento en cuatro escenas”. Couto trabaja la mezcla de registros, desde lo que Genette llamaría el nivel architextual, es decir, el de los géneros.

Sabemos que en el cuento uno de los elementos principales es el narrador y que es importante la persona verbal en la que se expresa. En este texto, al tratarse de una obra dramática, no existe dicho narrador. El punto de vista está ubicado marcadamente en el personaje de Pierrot, la acción que sucede es vista por el lector-espectador, por medio de los ojos de este personaje. En este sentido este texto, compartiría esta característica con los otros textos de la serie. Todos ellos, a pesar de que en algunos encontremos un narrador en tercera persona y en otros un narrador-personaje, están focalizados desde el personaje de Pierrot.

Las didascalias son el ejemplo más claro de la hibridación de este texto. Hacen las veces de lo que en una narración son las descripciones. El ambiente, los lugares y los objetos están introducidos por medio de las mismas. Asimismo, a diferencia de otras obras dramáticas, muchas de las didascalias en este caso son difícilmente representables, pareciera que no están pensadas para ser representadas sobre un escenario sino para formar la ambientación del texto narrativo. Por ejemplo, en la tercera escena se introduce una didascalia en la que se indica el tipo de música que debe sonar. Esta es la primera de las menciones sobre la música que se hace a lo largo de los textos y coincide con las que vendrán después en la falta de claridad respecto a la composición e instrumentación, privilegiando en cambio el aspecto poético de la música. Es claro que la función que tiene el introducir dichas indicaciones no se pretende como un verdadero acompañamiento musical del texto, en el sentido de que pueda ser tocada, sino que es una musicalidad imaginaria que cumple con un efecto literario, así por ejemplo, al leer: “...se oyen notas de música que se alejan cada vez más rientes”, la mención de la cualidad riente de la música puede ser tan sólo imaginada y difícilmente llevada a la práctica, es más una metáfora que una función real.

El texto finaliza con una didascalia que sería imposible llevar a cabo en una representación dramática: “(*Juntos se alejan yéndose hacia las avenidas, donde sus sombras confundidas van huyendo cada vez más luminosas y más radiantes*)” (p.13).

Sobre todo si tomamos en cuenta que el inicio de esta escena se da dentro de la buhardilla de Pierrot “(*La puerta se abre bruscamente y entra Colombina [...]*)” (p.12).

En “Pierrot enamorado...” a diferencia de la mayoría de los demás textos de Los Pierrot y en general de la obra de Couto, el desenlace tiene que ver con el amor y no con la muerte. Aunque Pierrot fracasa en su intento de alcanzar la gloria, no sufre por ello sino que se consuela con el amor de Colombina, constituyéndose así como el único

texto con final optimista en toda la obra de Couto, tan marcada por los aspectos mórbidos y desesperanzados “(*Juntos se alejan yéndose hacia las avenidas...*)”.

## 2.5. La configuración del personaje Pierrot en los seis textos de la serie

En “Pierrot enamorado de la gloria”, el tema es el de un Pierrot lleno de ímpetus artísticos y científicos, que sufre la ilusión fáustica del conocimiento supremo, incluso se le presenta como una especie de mago alquimista, a la manera del *Fausto* de Goethe:

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 (p.9).

Dicha ocupación no se volverá a mencionar en los demás textos de los Pierrot. Aquí el personaje se dedica a la búsqueda de la trascendencia y aleja a Colombina de su lado, pero el ideal lo engaña y regresa al consuelo de los brazos de su amada.

Sin embargo, también desde este primer texto se comienza a mencionar características de la personalidad de Pierrot, en este caso se da en un largo diálogo entre Pierrot y Colombina, el primero ha tomado la decisión de dedicarse a la búsqueda de la gloria a través del camino de la sabiduría y revela sus intenciones a la segunda, quien más preocupada por el dinero y el amor, incrédula se burla de la cómica gravedad de Pierrot diciéndole: “[...] Sabio, ¿sabio tú Pierrot? [...] ¿Tú, sabio, viejo, encanecido, encorvado como esos que vemos pasar por el Puente Nuevo, dirigiéndose a la Academia?” (p.6). La imagen que se representa Colombina del sabio como un hombre viejo contrasta con la naturaleza del joven Pierrot y así se lo hace saber, dando al

mismo tiempo algunos de los rasgos principales de dicho personaje: “¿Tú, a quien conocí vagando por los bosques, mirando el rostro de la luna? [...] ¿Tú, el Pierrot que dormía aquí en mi pecho y dormido murmuraba frases amorosas? ¿Sabio el Pierrot de quien Arlequín está celoso? ¡Vamos, eso es sencillamente absurdo!” (p.6). En el diálogo anterior Colombina hace evidente el contraste entre el Pierrot bohemio y soñador que corresponde a la imagen que se presentará de este personaje en el resto de la serie y el Pierrot con aspiraciones científicas que aparece únicamente en este texto.

Es también en este texto donde se evidencia el desprecio que siente Pierrot hacia el mundo material; sin embargo, para alcanzar sus objetivos asesina a un burgués para robarle dinero y se disculpa restándole importancia a este acto, justificándose de la siguiente manera: “Nunca necesité esas monedas, causa de la discordia y la avidez de los hombres; pero hoy, para obtenerlo tranquilamente he estrangulado a un burgués, a un vil burgués, y el oro que indebidamente tal vez había adquirido, servirá para salvar a la humanidad. ¡Qué honra para él!” (p.8). Este fragmento pone en claro la actitud de desprecio de Pierrot por todo aquello relacionado con la vida de la sociedad burguesa que para él significa lo contrario a su ideal de elevación espiritual y desinterés por lo vano, misma postura que conservará en el resto de los textos.

Nuevamente, como en “Pierrot enamorado de la gloria”, en “Las nupcias de Pierrot” nuestro personaje sueña con la grandeza pero ahora no es la científica, sino la artística, la de poeta, la del amor:

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 (p.23).

Entonces se revela una doble naturaleza en 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, esta dualidad es una característica definitoria del personaje.

Ahora bien en “El gesto de Pierrot” desde el primer párrafo sabemos que Pierrot va a morir. El personaje está descrito exactamente de la misma manera en la que aparece en el dibujo de Ruelas que ilustra este texto. “Sentado en ancho sillón de cuero; con los brazos colgantes, las miradas extraviadas, pálido, exangüe, Pierrot iba a morir” (p. 27). Ya en el texto anterior “Las nupcias...” se sugería la muerte del personaje; sin embargo, es aquí donde vemos que está sucediendo.

Luego, Pierrot discurre acerca de la muerte, tema favorito de Couto. En este caso una vez más como en “Las nupcias de Pierrot” la muerte es personificada en la figura de una mujer descrita como una “[...] hermosísima virgen”. En ese monólogo de muerte, Pierrot hace un análisis de su propia vida de la siguiente manera: “Va a acabar – entreoíase- va a acabar mi vida accidentada, luminosa, gloriosa para el mundo. Pierrot, su silueta blanca, sus gestos, sus agudezas, bien pronto no serán sino un cuerpo muerto, flotando en un sueño muy negro, muy vago, muy misterioso” (p.28). Como se puede apreciar en el fragmento anterior, el propio personaje enumera sus características más significativas.

Aquí, también, se muestra a un Pierrot totalmente pesimista y decadente, diferente al “enamorado de la gloria”, es decir, se nota un gradual paso de una esperanza, aunque sea mínima presente en el primer texto, a una desesperanza total y avasalladora. Pierrot hace referencia precisamente a su sueño con la gloria: “[...] soñé con la gloria. Me vi aclamado, conducido por las multitudes, bendecido por las generaciones” (p.30). Esto es un vínculo de continuidad que refuerza la idea de la unidad de los textos y hace pensar en la estructura de una posible novela.

Es en “Caprichos de Pierrot” donde mejor se aprecia la dimensión mítica que ha adquirido Pierrot, dentro de la serie, ya que el narrador-personaje de este texto lo hace evidente, por ejemplo, cuando manifiesta su emoción al ver de cerca al personaje: “Uno de los más inmemorables días para mí es ese en el que conocí a Pierrot. ¡Lo había deseado tanto! (p.33). Y más aún dice que lo había seguido varias veces por las calles y cafés de París. Así, es interesante y nada difícil encontrar en el personaje del narrador un reflejo más de Couto, ya hemos observado cómo existen numerosas similitudes entre éste y el personaje de Pierrot en los textos anteriores. En este caso el desdoblamiento del escritor mexicano parece que se encuentra más en el ‘narrador-personaje-artista’ fascinado con el simbólico Pierrot. Recordemos además que seguramente la idea de utilizar al personaje de Pierrot como protagonista de sus narraciones proviene en gran parte de sus lecturas de poetas como Laforgue o Verlaine, quienes utilizaron constantemente a Pierrot como uno de sus personajes más recurrentes, haciéndolo famoso entre los artistas de París.

Así vemos, a través de los ojos del narrador personaje, a un Pierrot que también desarrolla su temperamento artístico y su inspiración, toca el piano y su música se describe como verdaderamente “pierrotesca”. Las características que se enumeran para describirla sirven también para definir al mismo Pierrot. Las tonadas son: “excéntricas”, “dislocadas”, “arranques de pasión”, “gemidos de gato en brama”, “risas de clown histérico” y siguen un orden caprichoso impuesto sólo por los mandatos de Pierrot, quien no tiene cuidado de los elementos musicales tradicionales, llevando acabo algo que se nos dice que: “Era el dislocamiento de la armonía y de la pauta”. En este sentido, es interesante hacer notar que de alguna manera, mediante esta descripción Couto vislumbra la obra musical que posteriormente realizaría Arnold Schönberg titulada: *Pierrot lunaire*, pieza hecha siguiendo el estilo de la música dodecafónica,

cuyo iniciador es el mismo Schönberg. Dicho tipo de música se distingue precisamente por no seguir las armonías tradicionales ni las convenciones rítmicas, dando como resultado eso que Couto, al referirse a la música tocada por Pierrot en el piano, se describe como "... algo que no se podía explicar cómo podía ser ritmo".

Por otro lado, al decir que Pierrot es un "poeta", se reafirma la forma y el estilo de prosa poética que tienen los textos. Un claro ejemplo del uso de la lírica en esta narración se encuentra en el siguiente fragmento en el que el narrador nos da cuenta de las dotes poéticas de nuestro personaje:

Hubo tiempos en que fue un enternecedor poeta: cuando me mostraba una flor rara y me contaba sus bellezas y sus sentimientos, porque él creía adivinarles expresiones y palabras: las sabía como él, enamoradas de la luna: las margaritas, rosas blancas y crisantemos; nenúfares que amaban el estanque y buscaban la caricia de las ondas y miraban lánguidamente alguna estrella; otras eran desterradas caídas de un mundo interplanetario hacía quien elevaban sus coronas buscando brillo y calor (p.37).

Pierrot es un personaje absolutamente nocturno, por eso cuando comienza el amanecer desaparece de pronto. "Cuando el rosado tinte del día comenzó a exagerar su color, Pierrot me abandonó dejándome con la impresión de algo inverosímil o soñado" (p.37).

En "Caprichos de Pierrot" cuando el narrador-personaje del texto se encuentra con Pierrot éste comienza al primero a rezar; esta acción desconcierta tanto al narrador como al lector ya que nunca se había descrito a Pierrot como un personaje devoto. Sin embargo, al encaminarse a la Iglesia nos damos cuenta del verdadero desprecio que Pierrot siente hacía los ritos cristianos: "No señor mío, humo de cirios, cantos de

monaguillos ridículos, genuflexiones de un cura a quien tiemblan la piernas [...] eso me disgusta hasta llegar a la repugnancia” (p.38).

El ritual que llevará a cabo Pierrot se realizará en otro lugar mucho más lúgubre y solitario. Al dirigirse y entrar al campanario, el narrador transmite la sensación de miedo que se va apoderando de él, el temor lo invade al ver a Pierrot como un fantasma que revela un gesto terrible: “Los pasos resonaban siniestramente y su traje blanco que se iluminaba al pasar junto a alguna claraboya, tomaba un aspecto de fantasma” (p.38) se puede decir que Pierrot ya ha muerto, tomando en cuenta el desenlace de “El gesto de Pierrot”, encontrando una vez más una relación de continuidad entre los textos. Justo a las doce de la noche, Pierrot comienza a rezar y obliga a rezar al narrador, sólo que en vez de orar por Jesús, ellos rezan las “Letanías de Satán” de Charles Baudelaire, realizando una transvaloración, convirtiéndose Pierrot de esta manera en una especie de sacerdote del diablo, llevando a cabo un ritual semejante a una misa negra. “Joven vamos a rezar con el vencido, invoquemos al derribado y al maldito [...] recemos la oración de Baudelaire” (p.39).

Mediante la traslación exacta del poema de Baudelaire a este texto, podemos observar una vez más la influencia esencial que este poeta ejerce sobre la configuración de los Pierrot de Couto. Además, al rezar las Letanías de Satán, Pierrot se sitúa dentro del grupo de los vencidos, poniendo nuevamente al descubierto su carácter marginal.

Después de la invocación, el oficiante Pierrot, logra hacer que aparezca la figura de Satán, un gigante negro y con alas, cuya apariencia exacta está captada en el dibujo de Ruelas - sobre el que ya he hablado en el capítulo anterior- que ilustra este cuento.

Al final del texto, Satán se eleva por los aires y Pierrot desaparece abandonando al narrador en la torre donde se realizó el rito.

Cabe resaltar que existe un importante vínculo de continuidad entre este texto y el que le precede; en “Pierrot sepulturero” el narrador ya conoce a Pierrot, si recordamos el principio del texto anterior todavía no lo conocía. En “Pierrot sepulturero” cuando sucede el encuentro el narrador exclama: “De pronto tropecé con una extraña figura a la que sin embargo reconocí casi inmediatamente, no con poca sorpresa” ( p. 43). Pierrot irrumpe intempestivamente en la acción como si se tratara de un fantasma, esta impresión se refuerza además por el escenario en el que está situado.

La predilección de Pierrot por los lugares lúgubres y solitarios se acentúa sobretodo en los dos últimos textos. En este sentido es importante recordar el espacio en el que sucede la escena última de “Caprichos de Pierrot”, esa torre oscura donde hace su aparición Satán.

### 2.5.1. Los motivos de Pierrot<sup>103</sup>

En un apartado anterior hablé de los motivos que componen y configuran al personaje de Pierrot. Ahora profundizaré en cada uno de ellos. La descripción de los motivos, hecha anteriormente, servía para diferenciar al Pierrot de Couto de sus antecesores tanto de la *Commedia dell'arte* como de los que aparecen en los poemas de Jules Laforgue. En este caso me atenderé más al aspecto recursivo de los motivos que dan unidad al personaje de Pierrot y que, precisamente por ser elementos que se repiten constantemente dentro de la serie de los Pierrot, actúan como puntos de cohesión por medio de los cuales el personaje adquiere sus rasgos más distintivos.

---

<sup>103</sup> “Motivo” como concepto de Tematología cuya definición ha quedado establecida en otro apartado. (Véase la nota 71).

Algunos de estos motivos a su vez funcionan como símbolos que remiten a diferentes valores o ideas y serán estudiados de esta forma, algunos más remiten a otras obras literarias que, también, serán indicadas cuando sea necesario.

Los siguientes apartados resultan importantes para este trabajo ya que en ellos se estudia al personaje de Couto en su especificidad. Se intentará acercarse a la profundidad que está contenida en él y hacia una aproximación de lo que él mismo puede expresar como símbolo, descubierto a través de aquellos motivos que se encuentran en el personaje y que pueden ser vistos por separado, pero que también brinda una posibilidad de lectura más completa se les mira en conjunto.

#### 2.5.2. La máscara y la vestimenta

En “Pierrot enamorado de la gloria” la primera didascalia indica la forma como Pierrot debe ir ataviado haciendo hincapié en una de las características primordiales que este personaje mantendrá a lo largo de la serie, la blancura de su rostro y vestimenta: “en su traje de inmaculada blancura. En su enharinado rostro se lee cómica gravedad” (p.5). De hecho es la única indicación sobre vestuario que se da en la obra, excepto algunas palabras que se le dedican a la vestimenta de Arlequín “[...] aparece resplandeciente y envuelto en múltiples colores” (p.8). Y de Colombina sólo se dice: “aparece haciendo resonar [...] el *frou-frou* de sus faldas” (p.6). Aunque bien cierto es que en uno de sus diálogos Colombina hace referencia al ‘tipo’ de ropa con la que gusta vestir: “[...] corramos al almacén de sedas. Me haré una falda que brille de noche [...]” (p.6).

En el caso de “Pierrot y los gatos” el vestido de Pierrot toma un matiz distinto, es decir, el color de su rostro y traje hace juego con el espacio que lo circunda. “Bajo sus pies todo era blanco [...]. Y Pierrot algo halagado por la pureza del color,

considerando a la naturaleza vestida con su propio traje [...]” (p.16). Y más adelante se refuerza esta estrecha relación cuando se compara “la mancha blanca de la túnica de Pierrot” con “una ráfaga de nieve que el viento fuera empujando” (p. 17). Pareciera que el paso de Pierrot por las calles parisinas va dejando su huella. En este sentido cabe citar unas palabras de Jean-Paul Sartre, respecto a la simbología del color blanco: “[...] es el color del frío, no solamente porque la nieve es blanca, sino sobre todo porque esa ausencia de color expresa bastante bien la infecundidad y la virginidad”<sup>104</sup>.

Ya habíamos visto esta misma relación con la luna; y es precisamente en este texto donde mejor se puede percibir el color blanco como unión de estos tres elementos: la luna, la máscara-vestido de Pierrot y el ambiente.

Por otro lado, en “Las nupcias de Pierrot” se muestra mayor énfasis, en la máscara del personaje que en el vestido. Así vemos que después de una larga observación-descripción que hace el narrador en este texto del paisaje, descubre con sorpresa una figura: “blanca, un rostro pálido, que conservaba una sonrisa, se hallaba adormecida [...] era ¡oh asombro! La del mundano Pierrot” (p.22).

Durante un sueño que tiene Pierrot, en este texto, un notable cambio sufre su rostro: resulta menos cómico, menos travieso; pareciera que el perfume del bosque verdaderamente lo embriagara y como dice el narrador: “se despojaba de su máscara irónica y se sentía lírico, sensible, enternecido” (p.23).

Es en este texto donde se vislumbra por primera vez el interés que tiene Couto propiamente hacia la máscara del personaje.

Evidentemente es en “El gesto de Pierrot” donde se manifiesta plenamente este interés hacia la mueca de Pierrot. Tras la risa aparente de su máscara que se muestra a través de carcajadas e ironías, revela su verdadero rostro amargo y cruel: su gesto. Más

---

<sup>104</sup> Jean- Paul Sastre, *Baudelaire*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1968, p. 98.

adelante continua hablando acerca de ese gesto que sería su marca distintiva, su verdadera naturaleza: “el gesto de desdén, de supremo desprecio, el gesto que era rencor y era impotencia, se grabó por primera vez en mi faz, para quedar fijo como un estigma” (p.29). Y en efecto así es, sírvanos estas palabras del propio Pierrot para reforzar ese lazo de continuidad con los demás textos: el gesto que se graba aquí en la faz de Pierrot quedará a partir de este texto esculpido en los restantes. Este gesto es también el de la muerte.

Así, pues, en “El gesto de Pierrot”, como ya se ha visto, Pierrot hace varias reflexiones en torno a lo que ha sido su vida y a la forma en la que esa doble máscara que utiliza refleja sus emociones: por un lado, el rostro pícaro, algo travieso, que muestra sólo cuando está en el bullicio de los cafés y la bohemia y, por el otro lado, el gesto amargo y de desdén que tiene cuando está solo, que es finalmente el que según el propio personaje, es el verdadero. Sin embargo, el narrador de este texto, parece también haber descubierto ese aspecto oculto de Pierrot: “Esa noche,[...]lo vi aparecer, no sonriente ni malicioso como en los Boulevares; su aspecto era cansado, estaba más pálido que de costumbre; pero al entrar claramente vi en su rostro el esfuerzo por contenerse y componer lo abatido de sus facciones” (pp.33-34). El narrador hace hincapié en que Pierrot pierde su acento “cómico y burlesco” y se vuelve “sonoro y solemne”.

Y más adelante se puede apreciar que lo que impacta más al narrador es la “mueca agria” y la “cadavérica faz de Pierrot” (p.38), asimismo dice que seguía a Pierrot como “si hubiera seguido a un muerto, que me hubiera obligado a visitar su tumba” (p.39). Esta presencia fantasmal de Pierrot ante los ojos del narrador afianza la continuidad de los textos, tomando en cuenta que en el texto anterior se presume la muerte del personaje.

En “Caprichos de Pierrot” nuevamente se vuelve hacer mención sobre otros elementos de la vestimenta de Pierrot como son la blancura de su traje y la relación de su rostro enharinado en combinación con la luna.

Finalmente en “Pierrot sepulturero” uno de los primeros rasgos con que el narrador presenta al personaje es la blancura prototípica del personaje, esa blancura va ampliando su significado y que ya para este texto se ha convertido en un *leitmotiv* de la serie, sólo que en este caso resalta la descripción de esta cualidad de Pierrot, se hace por medio de imágenes poéticas: “Blanco con su habitual blancura de lirio, frágil como flor que el viento mece, pálida como hostia temblando en manos del sacerdote Pierrot se hallaba frente a mí” (p.43).

### 2.5.3. LA LUNA

Un elemento sumamente relevante que comienza a aparecer desde el primer texto de la serie “Pierrot enamorado de la gloria”, y que será la constante acompañante de las andanzas de Pierrot a lo largo de la serie: la luna. “Pierrot, es de noche, la Luna brilla sobre los tejados y platea las avenidas, los castaños florecen, el silencioso Luxemburgo nos aguarda” (p.13). Nada ni nadie es más importante para Pierrot que la luna, ni siquiera Colombina, su amada clásica en la *Commedia dell'arte*, y que en esta serie aparece en dos ocasiones a diferencia de la luna que aparece en todos los textos.

Un momento significativo de este texto se observa al final de la escena tercera en la que un rayo de luna entra por la ventana de la buhardilla de Pierrot y éste en un raptó de extremada melancolía funde, en una ambigua figura, el recuerdo de Colombina y la presencia de la luna. Así en las últimas líneas de esta escena Pierrot dice, no se sabe si refiriéndose a Colombina o a la Luna: “La veo, sí, la veo, pero no puedo tocarla; va

ahí hacia el río y sus risas resuenan tristes a pesar de que las siento alegres. ¡Ha reído tanto a mi lado!” (p.12).

Por otro lado, en “Pierrot y los gatos” (1898) la luna aparece haciendo juego con la indumentaria de Pierrot. El contraste entre la oscuridad de la noche por un lado y la blancura de la luna y la figura de Pierrot por el otro, sirve para reforzar la naturaleza pictórica del texto: “La mancha blanca de la túnica de Pierrot seguía avanzando como una ráfaga de nieve que el viento fuera empujando. Levantó la vista par buscar a su amada y su consoladora, sin encontrarla. La Luna también le era esquiva esa noche y su tristeza en aumento” (p.17).

Asimismo en “Las nupcias de Pierrot” (1899) el cisne aparece haciendo juego con la blancura de Pierrot y con el motivo recurrente de la luna que transcurre por toda la serie de los Pierrot: “[...] había estanques donde cisnes de una blancura semejante a la de él, enlazaban los cuellos cuando las aguas estaban plateadas por la noche y en ellas flotaba la Luna, su vieja amada” (p.24).

Al final de “El gesto de Pierrot” (1899) la luna ocupa un lugar fundamental, Pierrot se convierte una vez más en ese oficiante del culto lunar -que tanto recuerda al Pierrot de Laforgue-. El personaje busca una respuesta en la contemplación del astro que se vuelve indispensable en el espacio desolador de la ciudad, dentro de la que no hay esperanzas, sólo esta acción brinda un alivio para el alma atacada por la melancolía y que siente perderse entre el gentío: “[...] levantaba mis ojos al cielo buscando algo; su inmutable silencio, su cruel indiferencia, hubieran arrancado un clamor a mi alma; pero al considerar que sólo el eco de un negro silencio me respondería, elevaba mi gesto a la Luna, ese gesto que ha sido la expresión de toda mi amargura y de toda mi impotencia” (p.32).

Una vez más, como sucede en todos los textos anteriormente revisados, la Luna es utilizada como símbolo del sentimiento desolador que habita el alma de Pierrot. No se puede separar al personaje de esa presencia convertida en motivo central y que aquí entra en conjunción con un momento de gran intensidad, cuando el rostro de Pierrot es iluminado por la luz de ese astro y puede verse con toda claridad esa mueca que es su verdadero gesto, un gesto mortuorio.

Por otro lado, en el texto final de la serie “Pierrot sepulturero” (1901) una vez más aparece la luna. Ahora Pierrot dice que su color blanco se debe a ella y por lo tanto también ésta marca a Pierrot como un ser esencialmente nocturno, la llama asimismo su única amiga:

¡La Luna! ¡ah! ella conoce todas mis tristezas y todos mis cariños, ella me ha guiado, a ella he seguido, y con su luz, protectora y tibia, he confundido muchas veces mi traje. Si me visto de blanco es por ella, porque ella es blanca como una desposada, como una muerta. La Luna, Señor mío, es lo único hermosos que en este mundo nos queda, y por eso, porque es delicada y porque es bella, sólo sale de noche, cuando el común de los hombres duerme, cuando no pueden profanarla millares de miradas mezquinas (p.45).

#### 2.5.4. ESPACIOS: BUHARDILLA, CEMENTERIO y PARÍS

Evidentemente en Los Pierrot de Couto Castillo la dimensión espacial cobra singular relevancia, ya que a través del espacio también podemos obtener una caracterización de nuestro personaje<sup>105</sup>. En este apartado me referiré a tres espacios físicos –buhardilla,

---

<sup>105</sup> Dice Luz Aurora Pimentel respecto al espacio: “El entorno tiene entonces un valor  *sintético*, pero también  *analítico*, pues con frecuencia el espacio funge como una prolongación, casi como una  *explicación* del personaje. De hecho, entre el actor y el

cementerio y París- en donde el personaje Pierrot se desenvuelve concretamente. Si bien es cierto que los dos primeros están enmarcados por el último, quiero estudiarlos por separado para mayor comprensión.

En “Pierrot enamorado de la gloria”, como hemos visto ya, se indica a través de una didascalia que Pierrot vive en: “*Una buhardilla deteriorada.*” (p.5) y también se describe cómo ha de ser ese lugar: “*En el fondo inclinado, una cortina con descolorido rameaje y numerosas manchas. Mueblario consistente en una pequeña mesa acompañada de desvencijada silla*” (p.5). Es, realmente, la única vez en toda la serie que se da cuenta con detalle de lo que es el interior de la buhardilla de nuestro personaje. En efecto, aquí se trata de un texto dramático, pero al mismo tiempo, visto en conjunto con los otros textos la descripción tiene la función narrativa de completar la historia de Pierrot.

En el sentido de continuidad vemos como el texto “Pierrot y los gatos” comienza cuando Pierrot sale de su buhardilla a caminar por las calles parisinas hasta llegar al Sena. “desolado por la frialdad y el abandono de su buhardilla, se había lanzado en plena calle [...]” (p.15), de esta manera Couto hace que Pierrot se asemeje al prototipo del artista romántico y decadente que vive pobremente en los ambientes bajos de París. Aquí ya no se hace descripción alguna del interior de la buhardilla, no es necesario, sólo se agregan los calificativos de “frío” y “abandono” más aún se pasa a un espacio más grande que es París, sus calles, el verdadero hogar de Pierrot. El ambiente invernal que es descrito en esta parte, comienza a colocar al lector en un espacio con características desalentadoras que se corresponderán con el sentimiento interior del personaje, resaltando sobre todo los aspectos negativos: “El invierno se presentaba

---

espacio físico y social en el que se inscribe, se establece una relación dinámica de mutua implicación y explicación. El entorno puede “contarnos” la “heroicidad” de un personaje, al servirle de relieve o de contraste. En *El relato en perspectiva* (Estudio de teoría narrativa). Siglo Veintiuno, México, 1998, p.79.

excesivamente frío y más que frío desagradable” (p.15). Esta descripción del espacio sirve también para poner de manifiesto el sentir de Pierrot, así el espacio no es sólo un “escenario”: “El espacio en el que evoluciona el personaje puede tener también un valor simbólico de proyección de su interioridad”<sup>106</sup>.

Así mismo en este texto al igual que en “Las nupcias de Pierrot” y “Caprichos de Pierrot” se mencionan de las calles y los cafés de París, a los que Pierrot asistía constantemente según lo que nos cuenta el narrador de este texto; sin embargo, Pierrot en ese momento se encuentra hastiado por ellos: “Sin saber por qué sentía aversión a lo que diariamente frecuentaba. Los cafés encendidos, repletos de gente, llenos de risas, frases y voces, de colores y de ruidos, de faldas y de fracs, se le hacían antipáticos” (pp.15-16).

En el caso de “Las nupcias de Pierrot” es interesante, que a diferencia del resto de los anteriores, que suceden en la ciudad de París durante la noche, comienza con el narrador, nuevamente en tercera persona, ubicándonos en el bosque. Dicho espacio no corresponde a un bosque real sino a uno producido por la imaginación y será definido como: “un bosque de ilusión”. Además este escenario tiene la característica de ser “feérico” es decir, perteneciente al mundo de las hadas.

Couto sitúa al lector en el espacio del *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare. En donde habitan Oberón, Titania y el travieso duende Puck; de tal forma, el bosque de este texto adquiere todas las características fantásticas de dicha obra teatral. Acercando una vez más –como en el caso de “Pierrot enamorado de la gloria”- la serie de los Pierrot al género dramático.

El escenario en que se sitúa “Las nupcias de Pierrot” está descrito haciendo énfasis en el aspecto sensorial: “había aromas que retenían, brisas que acariciaban,

---

<sup>106</sup> Pimentel, *El relato en perspectiva, op.cit.*, p.79.

matices de hojas y de flores que atraían la vista para retenerla y seducirla” (p.21). También se hace hincapié en su configuración mágico-onírica, cuando se dice que: “filtrábase una luz que flotaba y envolvía, tiñendo el ambiente, llenándolo de un polvillo azulado que hacía pensar en molidos trozos de cielo” (p.21).

En un fragmento de este texto se observa la intervención de sorpresa del narrador, cuando exclama, después de una larga descripción del bosque y descubre una figura: “era ¡oh asombro! La del mundano Pierrot” (p.22) esto sin duda porque al igual que nosotros los lectores, ubica generalmente a Pierrot en el ambiente citadino de París y sus cafés, precisamente por ello lo llama “mundano”. Y refuerza esta idea de contraste entre el mundo cotidiano de Pierrot y el lugar en el que se haya en este texto, cuando asevera más adelante: “[...] que escapado sin duda de alguna orgía, había ido al bosque y se embriagaba con su perfume” (p.22).

Sin embargo, es nuevamente en “El gesto de Pierrot” donde el propio personaje refiere lo que significa París, así en su largo soliloquio de moribundo, Pierrot recuerda sus andanzas por la ciudad, que como ya he mencionado anteriormente es el motivo espacial recurrente en los Pierrot, sin embargo, en este caso no sólo aparece la ciudad mediante la simple descripción de su espacio y sus calles, como el lugar en donde sucede la acción de los textos, sino que se hace referencia a la manera en que este lugar incide en la vida del personaje, revelando la estrecha relación entre París y Pierrot: “[...] al ver este París donde he triunfado, donde he reído –aparentemente- donde la ámpula de mis agudezas y el dolor de mis carcajadas me han hecho célebre; al ver la ciudad de mis encantos y mis solitarias tristezas, me siento con la necesidad de lanzar el grito que siempre he contenido, con deseos de arrojar el dolor de lo que siempre me ocultó: el gesto” (p.28). Es interesante, pues, que el ‘espacio’ donde triunfa Pierrot sea la ciudad de París, que no sólo es una referencia “real” es además, de acuerdo con Pimentel:

[...] un mito cultural. Mitos compartidos y transferidos: tanto el narrador como el lector proyectan un espacio que no es neutro sino ideológicamente orientado. Y es que la ciudad significada no sólo establece una relación directa y unívoca entre un significante diegético y un referente extratextual puramente topográfico. Más allá de esta función verosimilizante, la ciudad descrita tiene una función que sólo podemos llamar ideológica<sup>107</sup>.

Es en “Caprichos de Pierrot” en donde podemos constatar lo que el Pierrot de “El gesto...” menciona respecto a la grandeza que había alcanzado en París creando un hilo de continuidad y de unidad en el libro, recordemos: “[...] al ver el París donde he triunfado [...]”. Así, pues, el narrador de “Caprichos...” rinde testimonio sobre ese triunfo de Pierrot, que tiene que ver con la “popularidad” que dicho personaje adquiere dentro de la vida bohemia de París. Incluso habla de la seguridad que tiene de encontrarlo en el Café Richey o en cualquiera de las cervecerías de la rue Royale, fijando así algunas estaciones del itinerario de Pierrot.

El escenario donde el narrador de este texto encuentra a Pierrot y la actitud con que lo describe forman un cuadro en el que podemos observar perfectamente el ambiente clásico en el que se desenvolvían los artistas románticos y decadentes franceses, ese ambiente que tanto seduciría a los modernistas mexicanos tan dados a imitar a los artistas galos. Pierrot se encuentra sentado a una mesa y bebe ajenjo: “Serio, con una seriedad algo afectada tal vez, bebía a pequeños sorbos un ajenjo espeso” (p.3).

Sin embargo, como ha quedado establecido el Pierrot de Couto adquiere movimiento en esta serie y es así como sale intempestivamente del Café llevando a rastras al narrador personaje, ambos recorren las calles de París y llegan al parque

---

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 31.

Monceau, en donde el narrador describe un escenario en el que podemos apreciar el paisaje lunar tan característico de la serie de los textos que estudiamos.

El color blanco también se encuentra en las calles de París, cubiertas de nieve. Es en estas calles donde el narrador del texto encuentra a Pierrot. Él dice entre otras cosas que es un “poeta”, aquí se refleja el origen autobiográfico de Pierrot. Por otro lado, al decir que Pierrot es un “poeta”, se reafirma la forma y el estilo de prosa poética que tienen los textos.

Para finalizar con este recorrido “espacial” de los textos, mencionaré respecto a “Pierrot sepulturero” lo siguiente: existe un nuevo encuentro entre el narrador personaje de este texto y Pierrot pero ahora no es ni en los cafés, ni en las calles parisinas sino en un cementerio, dice el narrador: “yo me encontré sin saber cómo en el cementerio. De pronto tropecé con una extravagante figura” (p.43). Es significativo que el encuentro sea precisamente en el cementerio, ya que siendo éste el último texto de la serie, es también aquí donde termina la travesía parisina de Pierrot. Al final del texto se lee: “Y Pierrot, tomando su azadón, *desapareció*<sup>108</sup> grave, suntuoso, mirando enternecido a la Luna que parecía guiñarle un ojo” (p. 49).

Es así como el Pierrot totalmente fantasmagórico ‘desaparece’ de la vida nocturna de París, para internarse ahora en un espacio reservado para los muertos.

## 2.6. La influencia de Charles Baudelaire en “Los Pierrot” de Couto Castillo

La influencia del poeta francés Charles Baudelaire es, sin duda alguna, la más importante sobre la obra de Bernardo Couto Castillo. Su marca es perfectamente

---

<sup>108</sup> Las cursivas son mías.

apreciable en los cuentos de *Asfódelos*, por ejemplo; pero también en los Pierrot su importancia es fundamental.

A pesar de que, como ya se ha indicado, los Pierrot de Couto, están más cercanos en lo que al personaje respecta al poeta Jules Laforgue, no cabe duda que no se podrían entender estos textos sin recurrir a Baudelaire.

Varios son los puntos en los que se hace visible la presencia del poeta decadente. Así, por ejemplo, “Las letanías de Satán” recitadas por el propio Pierrot en el texto “Caprichos de Pierrot” es uno de los más claros indicios que prueban lo antes dicho. Sin embargo, esta presencia de Baudelaire es perceptible en diferentes niveles; que van desde la simbolización de la luna, pasando por los efectos del vino<sup>109</sup> e incluso en lo que respecta al personaje de Colombina que, si se presta atención, recuerda al personaje de *La Fanfarlo*<sup>110</sup>.

Algunos otros puntos de influencia se encuentran tanto en lo que atañe a la ciudad de París como en lo que toca a la prosa poética que define el estilo de los textos de Couto y que proviene en gran parte de los *Pequeños poemas en prosa*.

---

<sup>109</sup> En “Pierrot enamorado de la gloria” podemos observar una escena en la que Pierrot despierta “sobresaltado” de una pesadilla en la que aparece el burgués al que ha matado y lleno de miedo desea que estuviera a su lado Colombina. Encuentra una botella de vino dentro de su buhardilla y despreocupadamente se dedica a vaciarla. Ya en estado de ebriedad Pierrot se dedica a implorar por la “ingrata” Colombina y lamenta su ausencia. Únicamente el vino lo alivia en su soledad y medita sobre este acompañante de manera poética: “¡El vino! ¡Cómo es generoso y compasivo! Crece en las campiñas, suda bajo los abrumadores mediodías para caer olvidado en la bodega para sólo salir a consolar al triste, y darle olvido, mucho olvido” (p.12). El lirismo de este párrafo nos recuerda nuevamente la serie de poemas que Baudelaire dedicara al vino en sus *Flores del Mal*, en donde el vino aparece también como un proveedor de olvido.

<sup>110</sup> Leemos en *La Fanfarlo*: “Algunos días después la Fanfarlo representaba el papel de Colombina en una extensa pantomima hecha para ella por gente ingeniosa. Pasaba, en una sucesión de metamorfosis, por los personajes de Colombina, Margarita, Elvira y Ceferina, y recibía, muy alegremente, los besos de muchas generaciones de personajes sacados de diversos países y diversas literaturas”. Charles Baudelaire, *La Fanfarlo*, trad. de Aurora Bernández, Cuadernos de la Quimera, EMECÉ, Buenos Aires, 2001, p.59.

Sin embargo, creo que hay ciertos rasgos que merecen atención aparte, estos son el *spleen* y los gatos, ambos elementos importantes de los Pierrot y ambos provenientes de Baudelaire. En los siguientes dos apartados profundizaré en ellos.

### 2.6.1. El *Spleen* de Pierrot

A lo largo de los textos que componen Los Pierrot se hacen constantes referencias al sentimiento de *Spleen* que sufre Pierrot, por lo tanto, es conveniente explicar aunque sea brevemente las características que definen a este tipo de sentimiento.

El *Spleen* es fácilmente identificable entre los artistas franceses de finales del siglo XIX, podría decirse que es una de las características que el *fin de siècle* impone en el carácter de aquellos intelectuales. El término fue tan usado en aquella época que llegó a convertirse en un lugar común dentro de la literatura romántica y posromántica; pero su impacto no sólo se reduce a la literatura y el arte franceses, también entre los escritores modernistas americanos, -tan influenciados por los poetas franceses- resuena el eco del *Spleen* con gran fuerza, tal es el caso de Bernardo Couto Castillo.

A pesar de que el *Spleen* es una marca distintiva y de que sus características generales son identificables casi mediante el simple uso de la palabra por sí misma, resulta difícil poder definir y comprender este fenómeno con claridad, debido a las implicaciones profundas que el término conlleva.

Es en la obra del poeta Charles Baudelaire en la que el *Spleen* llega a su punto más alto y en la que alcanza su mejor definición; hay que recordar a este respecto que en su celebre libro de poemas *Las Flores de mal*, la primera parte lleva el subtítulo de “Spleen e ideal”; más importante aún es el caso de los *Pequeños poemas en prosa* que

llevan el subtítulo de *El Spleen de París*. De hecho este subtítulo en realidad estaba destinado a ser el título de la obra en un principio e incluso en algunas ediciones aparece de esta manera. El crítico Orlando Francesco explica la importancia y algunas características del *Spleen* dentro de la obra baudelariana:

La segunda sección de *Las flores del mal*, la más larga después de “Spleen e ideal”, no existía en la primera edición de 1857; pero su título corresponde a un filón de inspiración tan importante y omnipresente, que podría extenderse a toda la obra: Cuadros parisienses. No sólo la importancia de la ambientación parisiense manifiesta o sugerida por tantos componentes, sino también el tema de la gran ciudad en sí mismo, está consagrada también en aquel que probablemente hubiera sido el título definitivo de los poemas en prosa, *El spleen de París*; y se justifica, como es típico en Baudelaire, también por vía de un contraste latente: la gran ciudad funda una casi nueva, interminable y laberíntica naturaleza de piedra<sup>111</sup>.

En el fragmento anterior encontramos ya una de las características principales del *Spleen*, esta es la relación con la ciudad, más explícitamente con la ciudad de París. *El Spleen de París* es una serie de cuadros en que el poeta pinta algunas escenas cotidianas de la ciudad, captadas desde ese punto de vista especial que permite ver rasgos muchas veces grotescos en los personajes y en sus situaciones; el poeta es un observador, un *flaneur* que deambula por las calles en busca de una nueva experiencia para sus poemas, está perdido entre la multitud que es indiferente ante él, pero por eso puede retratarla mejor. Parte de la esencia del *spleen* radica precisamente en estar sólo entre el gentío y en ser ignorado por la masa, el sentimiento está entonces ligado con la modernidad y con la impersonalización de las ciudades modernas. En este punto, no

---

<sup>111</sup> Francesco Orlando, *El mundo de Baudelaire*, selecc. y notas: Rodolfo Alonso, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1980, p. 47.

resulta difícil constatar la importante influencia que Baudelaire tuvo para que Couto Castillo eligiera la ciudad de París como el escenario de las andanzas de su Pierrot, además, el género de poemas en prosa, del que Baudelaire fuera uno de los iniciadores, en el libro antes mencionado puede distinguirse como una de las principales influencias a nivel formal, de la que Couto toma el estilo de prosa poética que plasma en *Los Pierrot*.

Pero sigamos más adelante con la configuración del *Spleen*. El término sirve también y sobre todo para referirse a una actitud ante la vida, ésta es una actitud de total desprendimiento de la alegría, no tiene nada que ver con ella sino con su contrario, simboliza el desdén y la falta de interés o la poca capacidad para mantener el interés en algo. Algunos equivalentes inexactos del *Spleen* serían las palabras tedio o hastío. Al referirse a la poesía de Baudelaire, Francois Porché explicita la relación entre estas tres palabras:

En efecto, uno de los caracteres esenciales de esta poesía es el tedio en la bruma, hastío y neblina mezclados (neblina de la ciudad); en una palabra es el *spleen*. Cuando el tedio, como en Baudelaire, es sinónimo de *spleen*, no tiene nada que ver con el tedio pasajero, con la idea de fatiga momentánea que la palabra tedio, en su acepción corriente, despierta en nosotros. Está más lejos todavía de la melancolía romántica de un René, melancolía exaltada que es una suerte de ebriedad y como un llamado a las tribulaciones del corazón: <<Aparecen, tempestades deseadas...>>.

No, el tedio de Baudelaire es un sentimiento infinito; es un hastío tan absoluto, tan eterno que, según su expresión, “Prend les proportions de l’immortalité” [Toma las proporciones de la inmortalidad]<sup>112</sup>.

El *spleen* es entonces no sólo un sentimiento o una forma de sentir sino un estado del espíritu, la esencia misma del alma del poeta de las *Flores del mal*. Un

---

<sup>112</sup> Francois, Porché. “Cap. IV *Spleen*, excesos, amores blancos” en *Baudelaire. La biografía*, trad. Sylvia Iparraguirre, Taurus, Buenos Aires, 1997, pp.134-135.

supremo desdén hacia la vida se puede leer en ese sentimiento, pero también un rechazo de la modernidad, de la naturaleza, de lo político y lo económico, de todo lo que sea útil, un radical aislamiento frente a lo que el mundo moderno representa, el poeta es un condenado y se encuentra en las antípodas de la sociedad. Esto no puede dejar de recordarnos, los frecuentes discursos que Pierrot espeta al narrador a lo largo de los Pierrot y sobre todo aquellas reflexiones a las que se entrega en el último de los textos, “Pierrot sepulturero”.

Siguiendo con la descripción del *Spleen*, conviene tomar en cuenta algunas palabras de Marcel Raymond en las que se refiere de la siguiente manera respecto al sentimiento baudeleriano:

Está, pues, condenado a la insatisfacción perpetua, obligado a maltratar a una naturaleza gastada, buscando de continuo nuevos medios para no sentir “la horrible carga del tiempo”. Las condiciones “normales” de la vida terrestre no podrían ya traerle ningún goce que no se trocara pronto en dolor y sólo el olvido de un mundo deplorablemente relativo puede elevarlo un momento sobre las tierras grises del tedio<sup>113</sup>.

El poeta buscará fugarse de ese tedio por medio de la voluptuosidad, buscando placeres cada vez más refinados y más crueles para que estos le brinden una momentánea satisfacción; sin embargo, la experiencia siempre será fugaz y el poeta regresará al hastío, esa es su condición y le sucede como resultado de ser un espíritu refinado dentro de un ambiente vulgar y de consumo. Podemos ver la figura del artista moderno bajo la óptica de Baudelaire como la de un eterno exiliado. Eso es lo que hizo que tantos artistas se encontraran identificados y comunicados por este sentimiento, - incluido entre ellos por supuesto el propio Bernardo Couto Castillo a través de su

---

<sup>113</sup> Marcel, Raymond, *De Baudelaire al Surrealismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p.15.

personaje Pierrot y de otros muchos de sus cuentos de *Asfódelos*- el poeta francés expresa con total sinceridad e intensidad.

Podemos concluir esta revisión con una palabras de Jean Paul- Sartre que dan una clara idea de lo que significa el *Spleen*: “La insatisfacción: eso es lo que el dolor baudeleriano se ha encargado de expresar.” El hombre sensible moderno” no sufre por tal o cual motivo particular, sino en general, porque nada de esta tierra podría contentar sus deseos”<sup>114</sup>.

En “Pierrot y sus gatos” se hace clara referencia a que Pierrot “sentía *spleen*” (p.16). Este estado de ánimo no aparece en “Pierrot enamorado de la gloria” pero desde “Pierrot y sus gatos”, aunque no esté mencionado explícitamente en los demás textos, será una constante en la personalidad de Pierrot. El término, como ya quedó establecido, está tomado de Baudelaire, como muchos otros elementos que recorren Los Pierrot y revela la importantísima influencia que este poeta tiene sobre la obra de Couto.

Pierrot no sabe por qué pero sufre de hastío -sentimiento típico de los escritores franceses de la época- , se detiene sin querer ante el umbral de una de las puertas de Notre Dame y el sueño lo embarga produciéndole imágenes ‘pierrotescas’.

Aquí, efectivamente, vemos cómo el personaje se enfrenta a la desolación de la ciudad, él mismo no puede explicar por qué tal sentimiento lo acompaña.

## 2.6.2. LOS GATOS

En “Pierrot y los gatos” (1898), el segundo de la serie, se puede observar un cambio respecto al primero en cuanto a su estructura. Aquí comienza el tratamiento narrativo de la historia de Pierrot. A diferencia del primero en el que como ya hemos visto se trata de

---

<sup>114</sup> Jean- Paul Sastre, *op. cit.*, p.80.

un texto dramático; se introduce por primera vez en este texto un narrador omnisciente<sup>115</sup> en tercera persona que describe físicamente al personaje y evidentemente conoce sus pensamientos y las emociones que lo embargan. Asimismo da amplias descripciones del paisaje que circunda a Pierrot.

En este texto se toma distancia respecto a la estructura típica de la *Commedia dell' arte*, lo que trae consigo un contraste con el tono de comedia del primero, adoptando otro mucho más lúgubre y melancólico. Mismo tono que se mantendrá en los textos restantes.

Es importante recordar que este es el primer texto que se acompaña expresamente por los dibujos de Julio Ruelas. La relación entre este artista plástico y Couto ha quedado ya establecida en otro apartado, pero es necesario resaltar nuevamente en el análisis de “Pierrot y sus gatos” ciertos puntos de unión entre dibujo y texto.

Lo que aquí interesa es resaltar la figura de los tres gatos que aparece dentro de este texto. Pierrot, después de un tiempo, descubre la presencia de tres gatos negros y percibe que, de alguna manera, estos animales le resultan totalmente afines. Pierrot encuentra en la aparición de los gatos, en sus figuras y en sus conductas, varios puntos de contacto con su propia personalidad, dice el personaje:

[...] Tienen razón en buscarme pues algunos puntos de contacto tenemos. Como yo son esquivos, desdeñosos y afectos a lo suntuoso. Sus mantos son suaves, ricos, blancos a menudo; sus actitudes son distinguidas. Gustan de la noche y se aman a la claridad de la Luna. Son caprichosos. A una caricia responden hurañamente con un arañeo, son soberbios y difíciles de domar, son orgullosos y despreciativos, son desinteresados. Acompañan al hombre, lo toleran mientras les place, cuando se cansan vuelven el rostro y se alejan con pisadas lentas y señoriales. Venid y

---

<sup>115</sup> Para la definición de narrador omnisciente he tomado como base algunos puntos de la clasificación que hace Oscar Tacca en “El narrador” en *Las voces de la novela*, Gredos, Madrid, 1973. En el que dice que un narrador omnisciente es aquel que todo lo descubre, un “dios”, perceptivo o con conocimiento antinatural que puede estar en cualquier lugar (ubicuidad), temporal y espacial.

alegrad con vuestras voces mi buhardilla, regocijadme con vuestras posturas elegantes y con vuestros gestos dignos. Seréis mis compañeros, y en mis momentos de debilidad me enseñaréis a recordar mi orgullo (p.18).

Esta descripción de los gatos nos entrega entonces a su vez muchas de las características propias de Pierrot, según como lo concibe Couto. En su admiración por estos animales Couto revela una vez más la influencia de Baudelaire sobre su escritura. Al final del texto Pierrot se marcha acompañado por sus nuevos compañeros los gatos.

En este texto, como en los demás de *Los Pierrot*, la trama no es tan importante, al contrario de lo que sucede en los cuentos de *Asfódelos*, en los que hay un trabajo mayor en los aspectos esencialmente narrativos, por ejemplo en el uso de la narración indirecta por medio de cartas o cuando los personajes hablan en los juicios a los que son sometidos<sup>116</sup>.

En este caso, la anécdota es mínima, la importancia radica no tanto en lo que se cuenta, sino en la manera en que se hace, lo que importa es recalcar el aspecto poético de la imagen que se presenta, dejando un poco de lado los sucesos. En este sentido “Pierrot y los gatos” resultaría fallido si se le mira desde la perspectiva del cuento clásico: no hay una serie de acciones que mantengan la tensión narrativa ni un final sorprendente, sin embargo, si nos atenemos al estilo de la prosa poética resulta un ejemplo sumamente interesante.

En este texto se hace un uso insistente de imágenes poéticas para describir los estados de ánimo del protagonista o los elementos del paisaje que lo circundan. Esto acercaría el texto al ámbito del prosa poética, sobre todo porque el texto se sustenta,

---

<sup>116</sup> En “Una obsesión” alguien encuentra en un mueble antiguo una carta a la que da lectura. En “¿Por qué?” sin intermediarios se lee “La carta decía...”y conocemos su contenido. Por otra parte en “Blanco y Rojo”, “Causa ganada” y en “¿Asesino?” la narración de los cuentos se da a través de la confesión de los principales personajes, generalmente en juicios.

más que en la acción, en la descripción hecha por medio de dichas imágenes: “[...]parecían inmensas flores fosforescentes, crisantemas del amarillo más excelso, hostias de oro, soles caídos en el agua donde navegaban culebras luminosas, arrastrándose y desarrollándose entre flores, astros y soles” (p.16).

En “Pierrot y sus gatos” están presentes las características de la prosa poética que ya se observarán en otros de los textos; sin embargo, aquí hay una preponderancia mayor en el uso de imágenes, a tal grado que puede decirse que este texto está sustentado más por los elementos propios de la poesía, dejando en segundo plano a los de la narrativa; parte de la acción, la descripción de los ambientes y los estados de ánimo del personaje están dichos de manera lírica.

Una de las características de dicho género es el énfasis puesto en los aspectos visuales, de ahí que este texto tenga una relación tan importante con los dibujos que lo ilustran.

Son dos las ilustraciones que realiza Ruelas para este texto<sup>117</sup>. Las escenas captadas en ellas son precisamente las que en el texto de Couto resultan más significativas: en la primera está capturado el momento preciso en el que Pierrot descubre a los gatos y se siente identificado con ellos; en la segunda, Pierrot se marcha acompañado por estos animales que le son tan parecidos. Precisamente parece que los textos de Couto sirvieran para poner en palabras las secuencias que están detenidas en los dibujos de Ruelas.

Otro elemento que marca precisamente el contraste: negro-blanco, tan propio del dibujo, es la oscuridad de los gatos y de la noche con respecto al suelo lleno de nieve. “Tres gatos negros resaltando como manchas de carbón sobre el pavimento cubierto de

---

<sup>117</sup> Para una descripción más amplia de los dibujos de Ruelas que ilustran este texto, ver el apartado titulado “Julio Ruelas. Las ilustraciones para Los Pierrot”.

nieve, lo rodeaban; tres gatos que avanzaban tímidos, con coquetería de señorita, tres gatos que parecían preguntarle: ¿Nos quieres a tu lado? Y Pierrot quedó absorto” (p.18).

Por medio del uso de estos elementos, Couto abre el texto hacia una dimensión plástica y por lo tanto remite directamente, como ya se mencionó, a los dibujos que Julio Ruelas hizo para el mismo, creando una correspondencia entre texto y dibujo. Podría llegar a decirse entonces que éste es un texto hecho en blanco y negro, hecho a lápiz o con carboncillo y esto puede aplicarse no sólo a este texto sino también a los demás de la serie de Los Pierrot.

La buscada relación entre lo plástico y lo literario es una característica que los textos de Couto comparten con la poética del Modernismo, escuela a la que este escritor se adhiere.

Una vez más se nota en este sentido la influencia de Baudelaire sobre Couto. Theophile Gautier nos dice en un magnífico párrafo cuál era la pasión del poeta por los gatos, que tienen un papel tan importante en la literatura de Baudelaire:

Adoraba a los gatos, enamorados como él del perfume, y a quienes el olor a valenciana hunde en una especie de epilepsia extática. Amaba a estos encantadores animalitos, tranquilos, misteriosos y dulces, con estremecimientos eléctricos, y cuya actitud favorita es la postura extendida de las esfinges [...] y vagan con aterciopelado paso por la casa como los genios del lugar [...]. Baudelaire apreciaba todos estos méritos, y, en más de una ocasión, dedicó a los gatos bellas estrofas poéticas –*Les fleurs du mal* encierran tres en las que celebraba sus cualidades físicas y morales. Otras veces los hace pasar a través de sus composiciones como accesorios típicos. Abundan los gatos en los versos de Baudelaire<sup>118</sup>.

---

<sup>118</sup> Citado por César González-Ruano en *Baudelaire*, Espasa-Calpe, Madrid, 1958, pp.79-80.

“El mismo Baudelaire –termina diciendo Gautier- era un gato voluptuoso, zalamero, de maneras aterciopeladas, de paso misterioso, lleno de fuerza, de una fina ligereza, fijando sobre las cosas y las personas una mirada de inquietante luz”<sup>119</sup>.

\*\*\*

El propósito de esta tesis fue el de realizar un exhaustivo, aunque perfectible, análisis del personaje Pierrot como eje principal que recorre seis textos del escritor mexicano Bernardo Couto Castillo: “Pierrot enamorado de la gloria” (1897), “Pierrot y los gatos” (1898), “Las nupcias de Pierrot” (1899), “El gesto de Pierrot” (1899), “Caprichos de Pierrot” (1900) y, por último, “Pierrot sepulturero” (1901).

Ya que los textos fueron publicados por separado era necesario, para este trabajo, establecer elementos externos que, también, determinan la unidad de Los Pierrot, entre éstos se tomó en cuenta el lugar y fecha de publicación de los mismos. De esta manera, en el capítulo uno quedaron asentados los tres canales en que se publicaron los seis textos: *El Nacional* (“Pierrot enamorado de la gloria”); *El semanario Ilustrado de El Mundo* (“Pierrot y sus gatos”) y finalmente *Revista Moderna* (“Las nupcias de Pierrot”, “El gesto de Pierrot”, “Caprichos de Pierrot” y “Pierrot sepulturero”). Así mismo, el período de publicación que va del año 1897 a 1901.

Otros elementos externos que se tomaron en cuenta son las ilustraciones de Julio Ruelas que acompañan a los textos de Bernardo Couto Castillo, y que era necesario resaltar la relación de la obra pictórica del artista zacatecano con la obra literaria de Couto. La intención de estos dos artistas era la de crear un volumen con los textos e ilustraciones que tienen como protagonista a Pierrot. Es interesante lo que arroja esta unión; en realidad también se puede llegar al extremo de esta opinión y decir

---

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 80.

que el conjunto del libro que pudo y podría ser *Los Pierrot*, extrae su unidad de la relación entre los dibujos de Ruelas y los textos de Couto, entre unos y otros se establecen una serie de correspondencias y puentes, en el caso de Ruelas con la narrativa, ya que sus dibujos están contando algo y en el caso de Couto con la plástica ya que sus textos están creando también imágenes pictóricas.

Esta visión del libro como un espacio interdisciplinario en el que se dan cita diferentes expresiones artísticas, ubica a Couto y a Ruelas dentro de la modernidad más absoluta, adelantándose de manera sorprendente a lo que serían los libros visuales llevados a cabo en el ámbito de la literatura mexicana varias décadas después, por ejemplo, por Octavio Paz. En la época de Couto y Ruelas sólo encontraría un referente en México en la poesía de José Juan Tablada.

Para poder establecer las características del *Pierrot* de Couto Castillo, fue inevitable hacer un breve repaso por otros *Pierrot* que consideré como referentes más cercanos al personaje de Couto. Así, vimos los elementos que éste conservó de la tradición de la comedia del arte, tales como la máscara y la vestimenta. Sin embargo, se aleja del “tipo” establecido de este *Pierrot*, el cual siempre actúa bajo un mismo plan general, y el *Pierrot* de Couto adquiere movimiento y una individualidad absoluta.

De los “*Pierrots*” de Jules Laforgue Couto retoma sobretodo el motivo de la luna que está presente en cada texto de *Los Pierrot*. La luna como eterna compañera del personaje y como símbolo de la esterilidad, pero también como la única cura para el hastío de *Pierrot*.

No podía pasar por alto, en el análisis, la notable influencia que el poeta francés Charles Baudelaire tiene sobre la obra de Couto Castillo. En los *Pierrot* se hace presente a través de algunas características de la personalidad de *Pierrot*, el *spleen* que sufre el personaje es un claro ejemplo. La relación de *Pierrot* con la ciudad de París es

asimismo herencia de Baudelaire. Es en este espacio donde el personaje experimenta la soledad entre las multitudes.

En el recorrido que se ha hecho de los seis textos de la serie de los Pierrot se ha podido observar la configuración del personaje en su totalidad; cada texto ha ido aportando una serie de elementos que, en conjunto, establecen sus rasgos más significativos. El Pierrot de Bernardo Couto Castillo parece adquirir una doble naturaleza que se refleja en su máscara: por un lado, vemos un gesto de “cómica gravedad”, que tiende hacia el bullicio y el juego; pero, por el otro, prevalece el gesto sublime, el de poeta errante que vaga por las calles parisinas o por los lugares más lúgubres. El gesto de Pierrot que queda impreso en los textos de Couto Castillo y que quedará fijo será entonces una mueca agria, amarga, la de la muerte.

## APÉNDICE



“Pierrot Doctor” óleo sobre tela, Julio Ruelas, 1899.

## BIBLIOGRAFÍA

- Allardyce, Nicoll, *Historia del teatro mundial*, Aguilar, Madrid, 1964
- Allardyce, Nicoll, *El mundo del Arlequín, un estudio crítico de la commedia dell'arte*, Barral, Madrid, 1977.
- Arróniz Othón. *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*. Gredos, Madrid, 1964.
- Baudelaire, Charles. *Obras selectas*. EDIMAT Libros, Madrid, 2001.
- . *La Fanfarlo*, trad. de Aurora Bernádez, Cuadernos de la Quimera, EMECÉ, Buenos Aires, 2001.
- Boiadzhiev y Dezhivelégo. "Commedia dell'arte" en *Historia del teatro europeo*. Tomo I. Editorial Futuro, Buenos Aires, 1957.
- Campos, Rubén M. *El bar. La vida literaria en México en 1900*. Ida y regreso al siglo XIX. Coordinación de Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996, 316pp.
- Ceballos, Ciro B. En *Turania*. Tipografía Económica Calle Sur A5 30 antes Cazuela 10. México, 1901, pp.157-177.
- Cernuda, Luis, "Prosa poética" en *Prosa completa*, Barral, Barcelona, 1975.
- Chaneerel, Leon, *El teatro y los comediantes*, EUDEBA, Buenos Aires, 1968.
- Clark de Lara, Belem y Fernando Curiel Defossé. *El modernismo en México a través de cinco revistas*. IIFL (Colecc.Bolsillo, 16) Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000.
- Clark de Lara, Belem y Ana Laura Zavala Díaz. *La construcción del Modernismo*. (Antología). Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2002.
- Couto Castillo, Bernardo. *Cuentos completos*. Pról. Ángel Muñoz Fernández. La

- Serpiente Emplumada, Factoría Ediciones, México, 2001, 435 pp.
- Del Conde, Teresa. *Julio Ruelas*. Instituto de investigaciones estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1976.
- García Ponce, Juan. *Imágenes y visiones*. Vuelta. México, 1991, 296 pp.
- Gerard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989.
- González-Ruano, César. *Baudelaire*, Espasa-Calpe, Madrid, 1958.
- Jiménez Rueda, Julio. *Letras mexicanas en el siglo XIX*. Colección Tierra Firme. Fondo de Cultura Económica, México, 1944, 191 pp.
- Laforgue, Jules. *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos*. Trad.y pról. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Hiperión, Madrid, 1996.
- Martínez Peñalosa, Porfirio. *Las Revistas literarias en México*. México, 1963, p.86.
- Orlando, Francesco. *El mundo de Baudelaire*, selecc. y notas: Rodolfo Alonso, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1980.
- Pacheco, José Emilio. *Antología del modernismo (1884-1921)*. Tomos I y II. Biblioteca del Estudiante Universitario 90. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1970, tomo I, 131 pp.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- Pimentel, Luz Aurora. *Relato en perspectiva (Estudio de Teoría Narrativa)*, Siglo Veintiuno, México, 1998.
- Porché, Francois. *Baudelaire. La biografía*, Trad. Sylvia Iparraguirre, Taurus, Buenos Aires, 1997.

Raymond, Marcel *De Baudelaire al surrealismo*, Fondo de Cultura Económica,  
México, 1996.

Sastre, Jean-Paul, *Baudelaire*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1968.

Tablada, José Juan. *La feria de la vida* (Memorias). Ediciones Botas. México, 1937, pp.  
134, 145, 146, 186, 243 y 247.

----- *Obras Completas v, crítica literaria*. Instituto de Investigaciones  
Filológicas. Universidad Nacional Autónoma de México, México,  
1991, pág.156.

Torri, Julio. *La Revista Moderna de México*, en *Diálogo de libros*. Comp. Serge I.  
Zaitzeff, Fondo de Cultura Económica, México, 1980, p.265  
México, 1954, pp. 7-8.

Valdés, Héctor. *Índice de la Revista Moderna* (1898-1903). Centro de estudios literarios  
Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1967, pp.14,  
69.

Verlaine, Paul, *Antología poética*, (Estudio preliminar y traducción de Luis Guarner),  
Bruguera, Barcelona, 1972, 334 pp.

## HEMEROGRAFÍA

- Corral, Wilfredo. "Las posibilidades genéricas y narrativas del fragmento: Formas breves, historia literaria y campo cultural hispanoamericanos", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Tomo (44), núm. 02, 1996.
- Escalante Palma, Pedro. "Bernardo Couto Castillo", *El Universal*, México, 16-V-1901.
- Pavón, Alfredo. "El mundo alucinante de Bernardo Couto Castillo", *Texto crítico*, no. 38, Enero-Junio de 1988. Centro de Investigaciones Lingüísticas Literarias de la Universidad Veracruzana. México.
- Phillips, Allen. "Bernardo Couto Castillo y la Revista Moderna", *Texto Crítico*, Nos 24 y 25. Enero-Diciembre de 1982. Centro de Investigaciones Lingüísticas Literarias de la Universidad Veracruzana, México.
- Pimentel, Luz Aurora. "Tematología y transtextualidad", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Tomo XLI, Núm.1, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México, México, 1993.
- Sánchez Azcona, Juan. "Bernardo Couto Castillo", *El Universal*, México, 7-VIII-1901
- Torri, Julio. "Versiones de Aloysius Bertrand", *Biblioteca de México*. No. 55, enero-febrero de 2000.
- ."La revista moderna en México", *Las Letras Patrias* No. 1. México, 1- marzo-1954.
- "Un malogrado" (anónimo), *El Universal*, México, 26-agosto-1901.

*La Revista Moderna. Literaria y artística.*. Quincenal. Tomo I, AÑO 1, México, 1 de julio de 1898 a No. 10, 15 de diciembre de 1898. Tomo II, AÑO II No. I, México, enero de 1899 a 12 diciembre de 1899.

OTROS. Internet.

Noyola, Arturo. "Bernardo Couto Castillo" en *Gaceta*, julio-septiembre2001. <<<http://bibliobal.bibliog.unam.mx/iib/gaceta/julsep2001/gac05.html>>> [14-01-2003].

Viveros Anaya, Luz América, "La muerte de Pierrot" en <<<http://www.geocities.com/decadentismomexico/Pierrot.htm>>> [27/11/04].



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA  
METROPOLITANA**

UNIDAD IZTAPALAPA

**LOS PIERROT DE BERNARDO COUTO  
CASTILLO**

**T E S I S**  
PARA OBTENER EL TITULO DE:  
**L I C E N C I A D A E N**  
**L E T R A S H I S P Á N I C A S**  
**P R E S E N T A :**  
**MARÍA LAURA RAFAEL CRUZ**

ASESOR: DR. ALEJANDRO HIGASHI

LECTORES:

MTRA. MARINA MARTÍNEZ

DRA. LUZ ELENA ZAMUDIO

MÉXICO, D.F.

MARZO 2005

