



EL SUEÑO EN ALGUNOS CUENTOS DE DOS ESCRITORES FINISECULARES
MEXICANOS: BERNARDO COUTO CASTILLO Y AMADO NERVO

T E S I S

Que para obtener el grado de
Maestra en Literatura Hispanoamericana

Presenta
Arlene Segura Amaya

Director de tesis
Dr. Marco Antonio Chavarín González

El sueño en algunos cuentos de dos escritores finiseculares mexicanos:
Bernardo Couto Castillo y Amado Nervo

Introducción	2
1.La literatura en los sueños y los sueños en la literatura	5
1.1. El sueño: tema en la literatura	12
1.2.El sueño objeto de estudio en la literatura	20
1.3. Literatura del fin de siglo en México: Couto, Nervo y el decadentismo	28
<i>1.3.1. El decadentismo</i>	28
<i>1.3.2. Bernardo Couto Castillo, los trazos del escritor decadentista</i>	47
<i>1.3.3. Entre la ironía y la fantasía: Amado Nervo</i>	55
2.- Bernardo Couto Castillo, la catarsis onírica	63
2.1. "Contornos negros" alternativa de vida, el sueño	64
2.2. Pierrot y los reflejos de los gatos	71
2.3. Un matrimonio con el sueño	79
3.- El mundo onírico de Amado Nervo	83
3.1. Lo que crean los sueños	85
3.2. <i>Locus amenus, locus somus</i>	89
3.3. Un sueño más allá de la atmósfera	96
3.4. "Mencía": todos los tiempos, todos los espacios	100
Un montón de sueños, a manera de conclusión	111
Bibliografía	115

Introducción

La literatura y el sueño tienen una relación casi simbiótica y milenaria; prueba de ello es que podemos encontrar episodios oníricos en las literaturas de las civilizaciones más antiguas, por ejemplo en la cultura china, con el famoso “Sueño de Chuang Tzu”, emblemático relato en donde Chuang Tzu sueña ser mariposa o al parecer una mariposa sueña ser Chuang Tzu.

En la literatura hebraica también existen historias en las que hay sueños, algunas de esas historias fueron recopiladas en los libros sagrados de las principales religiones monoteístas como La Torá de los judíos, el Corán de los musulmanes y la Biblia de los cristianos. Los griegos y los romanos no fueron ajenos al encanto de los sueños y entre sus obras también figuran episodios oníricos, algunos de ellos están en *La Odisea* de Homero o en *La República* de Cicerón.

La lista de obras literarias en las que aparece el sueño es interminable: todavía se escriben cuentos, novelas, obras de teatro, en las que algún personaje sueña, con el fin de exponer los delicados límites entre el sueño y la vigilia, la realidad y la ficción. Así sucede en *La vida es sueño*, la obra más conocida de Pedro Calderón de la Barca. En otras ocasiones el sueño es un recurso que permite explicar lo inexplicable, hallarle sentido a lo ilógico, como en *Sueño de una noche de verano*, de William Shakespeare. También el sueño puede ser un tópico, una metáfora o alegoría en un poema como en *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz, o puede ser un tema de reflexión acerca de su naturaleza y su repercusión en la vida de los hombres, como en el ensayo “La pesadilla”, de Jorge Luis Borges.

Aunque el sueño ha sido una constante en la literatura, lo cierto es que su presencia ha sido más relevante en determinados periodos literarios como en el romanticismo, en el modernismo y en el surrealismo. Los textos que conforman el corpus de estudio de esta tesis

pertenecen al modernismo, en particular a su segunda generación que recibió el nombre de “decadentista”. El sueño fue importante para el decadentismo, pues una de sus premisas tenía que ver con la exploración del alma y la expresión de la subjetividad;¹ el sueño, al ser algo tan intrínseco y particular de cada ser humano, sirvió para exponer las inquietudes de los escritores de la época.

Es obvio que, ante la recurrencia de los sueños en la literatura, se hagan estudios para explicar su presencia en las bellas letras. Dichos trabajos pueden partir de varios ejes, por ejemplo, del análisis de un autor que continuamente exponga el sueño en su obra o la revisión de los sueños que aparecen en una determinada época, por mencionar algunas ideas. La presente tesis tiene como propósito ser parte de esos estudios, en este caso, se decidió encontrar la función que tienen los sueños en cuentos donde aparecen, como no es posible hacer un estudio totalizador —revisar todos autores, todos los cuentos y todas las épocas— se optó por centrar el análisis en la literatura mexicana, en particular en el periodo del decadentismo y focalizando en algunos cuentos de dos autores: Bernardo Couto Castillo y Amado Nervo.

El presente trabajo que se divide en cuatro apartados. El primero, “La literatura en los sueños y los sueños en la literatura” corresponde a una amplia introducción, ahí se fijan los objetivos de la tesis, sus motivaciones, sus fundamentos y la metodología para el análisis de los cuentos, se ofrece una breve historia de la relación entre la literatura y el sueño, se reseñan varios trabajos que se han dedicado al estudio de este vínculo, se hace, también, un breve

¹ Phillips, Allen W. “A propósito del decadentismo en América: Rubén Darío”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, núm. 3 229-254, p.232.

relato de la historia del decadentismo, sus características y temas, por último, se exponen breves referencias biográficas y bibliográficas de los autores a analizar.

El segundo apartado, titulado “Bernardo Couto, la catarsis onírica” y el tercero llamado “El mundo onírico de Amado Nervo” están dedicados a la exposición de los análisis de los cuentos, siete en total, tres de Couto: “Contornos negros II”, “Pierrot y sus gatos” y “Las nupcias de Pierrot”; y cuatro de Nervo: “Delirio y realidad”, “De los sueños”, “El hálito del dolor” y “Mencía”. Por último se halla el apartado titulado “Un montón de sueños, a manera de conclusión” donde se ofrece un resumen de los principales hallazgos encontrados en esta tesis así como sugerencias que en un momento dado podrían ampliar el estudio.

La literatura en los sueños y los sueños en la literatura

El sueño, entendido, de manera muy general de acuerdo con el *DRAE*, como los sucesos o imágenes que se representan en nuestra fantasía mientras dormimos, es quizá uno de los prodigios que más ha llamado la atención del hombre. Durante siglos, y desde distintas perspectivas (físicas, psicológicas, metafísicas, religiosas), se han ensayado decenas de explicaciones para entender tan singular fenómeno, e incluso la literatura ha sido utilizada como medio para comprenderlo.

Hacia finales del siglo XVIII, Ludwing Henrich von Jakob asemejó el sueño a la poesía, declarando que: “El sueño no es más que poesía involuntaria”.² Hay que señalar que Jakob no entiende poesía en el sentido más común e inmediato que podemos pensar, es decir una composición literaria de carácter poético en prosa o en verso en donde el lenguaje es objeto e instrumento de la comunicación³, sino que la asume con el significado más primigenio de la palabra, que viene del griego *poiesis* y significa “hacer”, “crear”.⁴

El filósofo germano aventuró la sentencia con el fin de dar respuesta a una interrogante que se tenía sobre la conformación del sueño. En la época de Jakob, se pensaba que el sueño era un complemento de la vigilia. Las diferencias entre la vigilia y el sueño radicaban en cómo se realizaban las asociaciones en cada uno de ellos, así, en la vigilia la asociación era objetiva, es decir, la razón aprehendía y comprendía los objetos y/o sucesos a partir de las sensaciones; los sueños, en cambio, tenían asociaciones subjetivas, en ellos no habían sensaciones de objetos o sucesos, sino reminiscencias de impresiones de la vigilia,

² Albert Beguin, *El alma romántica y el sueño*, Fondo de Cultura Económica, México, 1954, p. 30.

³ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, p.225 y 400.

⁴ José M. Pabón S. de Urbina, *Diccionario Manual Griego clásico- español*, Vox, Barcelona, p. 486.

pero era una incógnita saber cómo se procesaban estos estímulos, puesto que en el sueño la razón está muy disminuida. Así que Jakob propuso que la imaginación completaba la asociación, por lo tanto los sueños se asemejaban a la poesía, pues al igual que en ésta última, la imaginación y la razón se unían para su creación.

Más tarde, y siguiendo la directriz de Jacob, Jean Paul⁵ propuso estudiar el proceso creador del sueño para intentar reproducirlo en la escritura, su propuesta partía de que:

El poeta se asemeja al genio de los sueños porque, al igual que él, recrea el mundo para hacer que en él aparezcan las secretas melodías de lo sobrenatural [...] En la poesía como en el sueño, la imagen reveladora no es obra nuestra, no pertenece al plano de la elaboración consciente. El poeta y el soñador son pasivos: escuchan el lenguaje de la voz interna y, sin embargo, ajena, que se eleva desde sus profundidades, sin que ellos puedan hacer otra cosa que recibirla como el eco de un discurso divino.⁶

Jean Paul compara el sueño con la creación literaria: asume que ambos son producto de la inspiración, es decir de un mecanismo interno que emerge para ser traducido por el poeta, y que así sea conocido por el mundo.⁷ Todo lo dicho por Jean Paul se puede adjudicar a su romanticismo, pues está claro que un sueño por sí solo no puede ser una obra literaria; además, la traducción del poeta es algo más que una recepción pasiva de la creación, es una creación en sí misma, donde a partir del sueño se puede elaborar la obra literaria. En otras palabras, cuando se cuenta un sueño pasa por un tamiz del lenguaje y en cierto sentido dicha narración puede literaturizarse y encumbrarse como una obra literaria en todos los sentidos.⁸

⁵ Johann Paul Friedrich Richter fue un escritor romántico alemán que nació en 1763 y murió en 1825.

⁶ A. Beguin, *op.cit.*, p.239.

⁷ Hugo Hiriart en su libro *La naturaleza de los sueños* coincide con lo dicho por Johann Paul, él asegura que el sueño es una invención que no controla el individuo que sueña: “Es decir los sueños no los hace el que sueña. Es decir los sueños no se inventan. Nadie sería capaz de componer o inventar un sueño. No está en la psicología de la invención la posibilidad de inventar un sueño. Mi sueño es mi sueño, es más, pertenece a la más recóndita intimidad personal, pero el sueño no lo hago, no lo fabrico, no lo invento yo: mi sueño es algo que sucede en mí.” La intimidad personal en Hiriart es lo que Jean Paul llama mecanismo interno.

⁸ Sonia V. Rose, Peer Schmidt, Gregor Weber, “Introducción”, en *El sueño en la cultura iberoamericana (siglos XVI-XVIII)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Sevilla, 2011, p.31.

Hay varias anécdotas respecto a la creación, la literatura y los sueños, pero ahora solo rescataré dos, una se refiere a la escritura de *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Robert L. Stevenson y la otra a *Kubla Khan* de Samuel Taylor Coleridge.

En el caso de Stevenson, en el libro *The life of Robert L. Stevenson*, se cuenta la anécdota sobre la insistencia del escritor inglés en escribir una historia acerca de la dualidad de la naturaleza humana y cómo en un sueño se le ocurrieron algunas de las escenas que aparecerían en el libro:

A subject much in his thoughts at this time was the duality of man's nature and the alternation of good and evil; and he was for a long while casting about for a story to embody this central idea. Out of this frame of mind had come the sombre imagination of "Markheim," but that was not what he required. The true story still delayed, till suddenly one night he had a dream. He awoke, and found himself in possession of two, or rather three, of the scenes in *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*.⁹

Borges refiere en *Otras inquisiciones* cómo fue la escritura de *Kubla Khan*, por mediación de un sueño, y señala que el poema de Coleridge era más largo, pero no pudo escribirse todo debido al olvido que suele privar en los sueños:

El fragmento lírico *Kubla Khan* (cincuenta y tantos versos rimados e irregulares, de prosodia exquisita) fue soñado por el poeta inglés Samuel Taylor Coleridge, en uno de los días del verano de 1797. Coleridge escribe que se había retirado a una granja en el confín de Exmoor; una indisposición lo obligó a tomar un hipnótico; el sueño lo venció momentos después de la lectura de un pasaje de Purchas, que refiere la edificación de un palacio por Kublai Khan, el emperador cuya fama occidental labró Marco Polo. En el sueño de Coleridge, el texto casualmente leído procedió a germinar y a multiplicarse; el hombre que dormía intuyó una serie de imágenes visuales y, simplemente, de palabras que las manifestaban; al cabo de unas horas se despertó, con la certidumbre de haber compuesto, o recibido, un poema de unos trescientos versos. Los recordaba con singular claridad y pudo transcribir el fragmento que perdura en sus obras. Una visita inesperada lo interrumpió y le fue imposible, después, recordar el resto. "Descubrí, con no pequeña sorpresa y mortificación —cuenta

⁹Graham Balfour, *The Life of Robert Louis Stevenson II*, Charles Scribner's Sons, Nueva York, 1901, p.15. Versión digital disponible en: <https://www.questia.com/read/1965631/the-life-of-robert-louis-stevenson> [Consultado agosto 2016].

Coleridge— que si bien retenía de un modo vago la forma general de la visión, todo lo demás, salvo unas ocho o diez líneas sueltas, había desaparecido como las imágenes en la superficie de un río, en el que se arroja una piedra, pero, ay de mí, sin la ulterior restauración de estas últimas.¹⁰

Los anteriores son sueños que han inspirado a la literatura, pero hay sueños que están dentro de la literatura y son estos a los que se aboca la presente tesis. Un sueño en la literatura es una analogía del sueño que experimentamos los humanos en la vida real, así en una obra literaria un personaje pasa de la vigilia al sueño o viceversa, y durante el sueño experimenta la visión de imágenes o sucesos que son relatados por el mismo personaje o por un tercero.

Es importante hacer estudios sobre los sueños en la literatura, porque, como comentan los editores de *Los sueños en la cultura Iberoamericana*, en Hispanoamérica no ha sido tan estudiada la presencia de lo onírico en la bellas letras, a pesar de que hay, al menos, tres líneas de estudio; la gramática, la estructural y la funcional. En la gramática, se sugiere el análisis discursivo de los sueños, de modo que se puedan establecer patrones recurrentes que caractericen a cada período, así lo afirman los autores: “Se podría incluso pensar en establecer una «*grammaire du rêve*»: habría que determinar cuantitativamente si hay constantes estructurales en los relatos de los sueños en un período, una región o género en particular.”¹¹

En cuanto a la línea de estudio estructural, se puede decir:

El sueño puede abarcar una obra íntegra —como ocurre en el caso de *Primero sueño* de Sor Juana o del *Sueño* de Antonio de Maldonado— o ser parte de ella, más o menos relacionada con la intriga principal —como en el caso de los sueños de la épica—. En el segundo caso, todo relato de un sueño implica un relato intercalado, es decir, una narración, dentro de la narración, cuyo inicio produce necesariamente un cambio de nivel narrativo. Este paso puede estar marcado de diferente modo (por ejemplo haciendo que el narrador principal ceda la palabra a otro, que se convierte a su vez en

¹⁰ Jorge Luis Borges, “El sueño de Coleridge”, en *Otras inquisiciones*, Alianza, México, 2007, p. 26.

¹¹ S. Rose, *et.al.*, *op.cit.*, p. 31.

narrador principal de su sueño o de uno ajeno, etc.) o no estarlo en cuyo caso queda al lector determinar la relación de esta narración con la principal.¹²

En este sentido, la narración del sueño puede crear una estructura de caja china, o bien puede establecerse una jerarquización en la que el relato del sueño no necesariamente está subordinado a una narración principal, sino que éste es la narración paradigmática, el escritor puede jugar con esta relación y crear confusión en el lector.

El eje de estudio funcional propone que los sueños en los textos literarios se analicen como reflejos de las ideologías de cada época histórica:

Las funciones de la experiencia onírica dentro de una obra literaria pueden, sin embargo, ser variadas y responder a otros acercamientos. Éste puede ser introducido como recurso estético y metapoético o tener una función ideológica. En este último caso, pueden ser vehículos de ideas filosóficas —en cuyo caso generalmente es presentado en forma alegórica— o políticas —por ejemplo, de crítica social o moral—¹³

La principal razón para estudiar la presencia del sueño en la narrativa mexicana fue justo la carencia de estudios sobre los sueños en la literatura hispanoamericana. Elegí como periodo de análisis el modernismo, puesto que en él hay una importante aparición de sueños y visiones oníricas, particularmente en el decadentismo, y es que, estas propuestas literarias funcionaron como una reacción frente a la doctrina positivista, imperante a finales del siglo XIX, mediante la cual se intentaba desterrar al espíritu, la religión y las creencias populares como forma de acceder al conocimiento. En la literatura es importante no quedarse en las generalidades y observar las particularidades para así enriquecer los estudios y el saber literario; por ello, me propuse conocer la razón por la que aparecen los sueños en algunos

¹² *Ibid*, p. 32.

¹³ *Idem*.

relatos de esta época, saber por qué y para qué sueñan los personajes, descubrir la función de los sueños en los cuentos.

Para concretar el corpus de estudio revisé la producción narrativa de varios autores modernistas, como Manuel José Othón, Alberto Leduc, José Juan Tablada, Ciro B. Ceballos, Luis G. Urbina, Bernardo Couto Castillo, Francisco M. de Olaguíbel y Amado Nervo.

Fue en la narrativa de Bernardo Couto Castillo y en la de Amado Nervo en donde se encontraron varios sueños que se sujetan a la definición que se dio de “sueño en la literatura”; en los relatos de estos autores hay personajes que pasan de la vigilia al sueño, y el sueño que experimentan es narrado, ya sea como un relato completo o como un relato dentro del relato; en las narraciones del resto de los autores, el sueño está apenas prefigurado, se dice que tal o cual personaje soñó pero jamás se cuenta qué soñó, como en el caso de “Pierre Dourarie”, de Alberto Leduc, que refiere que un marino sueña con su amigo y la mamá del amigo, pero nunca se dice qué ocurrió en ese sueño. En otros casos, hay una analogía entre las visiones, las alucinaciones, experiencias sensoriales alternas y el sueño, por ejemplo en “Encuentro pavoroso”, de Manuel José Othón, el protagonista se topa con un espectro en medio de un camino boscoso; tras la aparición, el protagonista afirma que continuó su camino como si se tratara de un sueño; el sueño, en este caso, funciona como metáfora para expresar que el personaje estaba totalmente trastornado por el extraño encuentro.

Bernardo Couto Castillo y Amado Nervo, coincidentemente, pertenecieron a la segunda generación modernista, la decadentista, y representan dos posturas distintas respecto al reconocimiento del movimiento: Couto publicó entre 1893 y 1901, nunca se pronunció abiertamente decadentista, aunque su vida y su obra, como describiré más adelante, declaran que lo fue. Nervo, en cambio, participó activamente en las polémicas decadentistas, mostrando así su entusiasmo por el movimiento, y junto con Tablada puso punto final a la

discusión, asumiendo una nomenclatura más universal, modernismo. Más adelante se ahondará en ello.

Para analizar los cuentos, recurriré a la historia del movimiento decadentista, las biografías de los autores, la crítica que han recibido y me detendré a observar la configuración del tiempo y el espacio de los cuentos, el *cronotopo*, según lo llamó Bajtín.¹⁴

Para el teórico ruso el cronotopo es la representación del espacio y el tiempo humano, histórico y real que se hace en la literatura. Para él estos dos elementos, tiempo-espacio son indisolubles pues uno ayuda a configurar el otro; esto quiere decir que el tiempo no necesariamente se precisa en un texto, no siempre hay marcas de él en la narración, no en todas las ocasiones se dice “al día siguiente”, “dos noches después”, “cincuenta años más tarde” sin embargo, la disposición del espacio permite tener una idea del tiempo que ha pasado, si al describir el entorno se anotan frases como “el sol caía sobre las rocas” o que “el sol se asoma por detrás de las montañas” será posible saber en qué momento del día se encuentran y cuánto tiempo se ha pasado en determinado lugar o situación; además, si se detalla mucho la descripción de un lugar, existe la sensación de que el tiempo ha pasado lentamente en la historia; por el contrario, si la descripción es breve parece que el tiempo corre más rápido. No solo es posible suponer el tiempo transcurrido, sino también en que época se encuentra la historia; por ejemplo, si en la narración se describe una imagen donde hay castillos, caballos, hombres con armadura y reyes, es posible deducir que la historia se sitúa en la Edad Media. De este modo, el cronotopo sirve para situar a los personajes y a la acción, definiendo así una expectativa para el lector y una forma de lectura. En el caso de la imagen

¹⁴ Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989, p. 237.

descrita arriba sobre la Edad Media, el lector, al decodificarla, podrá suponer que lo que está leyendo es una novela de caballería y se dispondría para ello.

En este análisis, la localización del cronotopo servirá específicamente para definir cuándo ocurre el sueño y cuándo la vigilia, cómo son, y así determinar qué pasa en cada uno de ellos; igualmente, se buscará entender cómo se interrelacionan cada uno de esos elementos con el fin de conocer la función del sueño en el relato.

Antes de comenzar a desarrollar estos temas y conceptos es necesario hacer un repaso de la presencia de los sueños en la literatura y cómo esta presencia ha sido entendida y estudiada por la crítica.

1.1. El sueño: tema en la literatura

Como apunté en un principio, a lo largo de la historia se han tenido diversas ideas que intentan explicar la naturaleza de los sueños, muchas han quedado plasmadas en la literatura; a continuación enumeraré algunas.

Quizá una de las explicaciones más antiguas para entender los sueños es aquella que los concibe como un medio por el cual la divinidad se comunica con los hombres. Los hebreos y los cristianos fueron firmes creyentes de esta idea, por lo que podemos encontrar manifestaciones de esto en la Biblia, tanto en el *Antiguo* como en el *Nuevo Testamento*. En el *Antiguo Testamento* se encuentra la historia de “José, el soñador” (Gn. 40, 41), personaje célebre por la certeza con la que interpretaba los sueños:

Los dos sueños de Faraón son uno; Dios ha anunciado a Faraón lo que Él va a hacer. Las siete vacas buenas son siete años, y las siete espigas buenas son siete años; los dos sueños son uno. Y las siete vacas flacas y feas que subieron detrás de ellas son siete años, y las siete espigas quemadas por el viento solano serán siete años de

hambre. Esto es lo que he dicho a Faraón: Dios ha mostrado a Faraón lo que va a hacer. He aquí, vienen siete años de gran abundancia en toda la tierra de Egipto; y después de ellos vendrán siete años de hambre, y será olvidada toda la abundancia en la tierra de Egipto; y el hambre asolará la tierra. Y no se conocerá la abundancia en la tierra a causa del hambre que vendrá, que será muy severa. Y en cuanto a la repetición del sueño a Faraón dos veces, quiere decir que el asunto está determinado por Dios, y Dios lo hará pronto.

Las premoniciones se cumplieron tal como José lo anunció, por lo que él se ganó la confianza del faraón y el reconocimiento del pueblo.

El *Nuevo Testamento* refiere algunos sueños, muchos de los cuales, no se narran, pero se alude su importancia como mensaje divino. En el libro sagrado se narra la anécdota en donde Prócula le pide a Pilatos, procurador romano, que no procese a Jesús pues ha pasado una mala noche por su causa: “Y estando él sentado en su tribunal, le envió a decir su mujer: No te mezcles en las cosas de ese justo, porque son muchas las congojas que hoy he padecido en sueños por su causa” (Mt. 27, 19).

Además de este sueño, se refieren otros, como aquél en el que un ángel le anuncia a José que el bebé que espera María es hijo del Altísimo y no debe temer recibirlo: “Un ángel del señor le apareció en sueños diciendo: José hijo de David, no tengas recelo en recibir a María tu esposa en tu casa, porque lo que se ha engendrado en su vientre es obra del Espíritu Santo” (Mt. 1, 20). A este sueño se suma el que tienen los Magos en donde se les advierte que no vuelvan con Herodes: “Y habiendo recibido en sueños un aviso del cielo para que no volviesen a Herodes, regresaron a su país por otro camino” (Mt. 2, 12)

Por su parte, los griegos tenían dos formas de estudiar los sueños, la oniromancia y la onirológia.¹⁵ La primera sostenía que los sueños procedían de dos puertas, la de cuerno y la

¹⁵ Mauricio Mancía, *Historia del sueño*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999, p. 23.

de marfil, si los sueños venían de la primera se les consideraba oraculares, si llegaban de la segunda eran simples invenciones de la fantasía; había que aprender a interpretar para poder discernir la verdad o falsedad de ellos. Una huella de esta creencia en la literatura griega está en *La Odisea* de Homero; en esta obra hay una escena en la que Penélope sueña a un grupo de gansos que son aniquilados por un águila. La visión onírica es la premonición de la vuelta de Odiseo que con su regreso sacará a todos los pretendientes de Ítaca:

Estaba yo distraída viendo una manada de veinte gansos comer trigo mojado en agua, cuando se precipitó desde la montaña un águila de corvo pico que acometiéndolos furiosa, los mató a todos y los dejó tirados en el suelo [...] “Cálmate hija del ilustre Icaro, pues no es un sueño sino la visión de los que va a suceder. Los gansos son los pretendientes, y si yo antes era un águila, un ave, soy ahora tu esposo que ha regresado dispuesto a dar ignominiosa muerte a los que te molestaban”.¹⁶

En la antigua Grecia hubo tratados que ofrecían instrucciones para interpretar los sueños, uno de más trascendentes fue *Onirocrítica*, de Artemiodo de Éfeso, en ese texto se ofrecía un listado de símbolos recurrentes en los sueños y cómo debían interpretarse, tomando en cuenta el contexto de quien soñó.

La onirológica, por su parte, propuso una forma física y psíquica de entender los sueños; Platón fue uno de los principales en estudiarla. El filósofo, en primer lugar, pensó que el sueño era una vía de desfogue de los instintos bestiales que hay en el hombre: “Los [deseos] que surgen en el sueño cuando duerme la parte del alma razonable, tranquila y buena rectora de los demás y salta lo feroz y salvaje de ella, ahíto de manjares o vino, y, expulsado al sueño, trata de abrirse camino y saciar sus propios instintos”.¹⁷ Así, los sueños estaban

¹⁶ Homero, *La Odisea*, Compañía General de Ediciones, México, 1979, p.227.

¹⁷ Sergio Pérez Cortés, “Platón y los sueños”, en *Otras voces*, 21 (2008), 171-193.

muy unidos a la moral; incluso Platón sugería que si el hombre lograba dominar sus bajos instintos en el sueño, en la vigilia sería un mejor ser humano.

Por otra parte, también suponía que el sueño era el momento en que el alma se desprendía del cuerpo, esto comprobaba su teoría de que había otros mundos a los que se podría acceder y conocer cosas nuevas. En último lugar, el filósofo griego se sorprendía ante la gran creatividad de los sueños, cualidad que asemejaba al humano con los dioses, aunque mientras el poder creativo de los segundos hacía realidades, el del hombre solo realizaba imágenes. Si un dios soñaba algo; eso que soñaba existía; para los dioses soñar era casi un acto performativo, soñar era hacer; en cambio, para los hombres soñar era solo imaginar. Además, refiere que la creatividad onírica de los hombres no era innata sino una concesión divina.

Los romanos también creían que en los sueños se vislumbraba el futuro. Un gramático romano, Macrabo, escribió *Comentario al sueño de Escipión*. En el texto hace reflexiones acerca de la naturaleza adivinatoria de los sueños. A continuación, presento un fragmento del *Sueño de Escipión* en donde se anota la revelación hecha en un sueño, pasaje en el cual se basó Macrobio para reflexionar sobre el tema onírico:

Así es que, cuando nos retiramos a descansar, a mí, que había estado de viaje y despierto hasta la madrugada, me sobrecogió un sueño más profundo que el de costumbre. Entonces (tengo por cierto que debido a la charla, ya que a menudo acontece influir en el sueño lo que pensamos y conversamos, tal como Ennio le escribe a Homero, de quien sin duda solía hablar y pensar con mucha frecuencia en la vigilia), se me apareció el Africano en aquella forma para mí conocida más bien de su busto que de su persona. Al cual tan pronto reconocí, me sentí por cierto espantado; pero él dijo:

— ¡Ten presencia de ánimo y depón el temor, Escipión! Grábate en la memoria lo que te voy a decir. ¿Ves aquella ciudad que, forzada por mí a obedecer al pueblo romano, renueva guerras añejas sin poder tener paz (y señalaba a Cartago desde cierto lugar bañado de luz y claror excelso y lleno de estrellas), la cual vienes

tú a combatir ahora así como soldado? Pues bien, cónsul de este bienio abatirla has y, el que posees aún por herencia nuestra, será sobrenombre tuyo por ti ganado.¹⁸

Durante la Edad Media, por la fuerte y muy marcada dominación eclesial que se vivió, prevaleció la idea de que el sueño comunicaba mensajes divinos; sin embargo, las consideraciones sobre el fenómeno onírico eran ambiguas, porque no solo Dios se manifestaba en ellos, también podría aparecer el Diablo y provocar que el hombre pecara mientras no tenía la conciencia plena.¹⁹ San Agustín fue un creyente de esto, y lo expuso en sus famosas *Confesiones*. El sueño no solo era condenado por sus influjos pecaminosos, también, porque en el Medioevo seguía usándose como método de adivinación, esas creencias paganas no le gustaban a la Iglesia y las señaló con severidad: los tratados de interpretación de los sueños fueron puestos en la lista de libros prohibidos por la Inquisición.

En el renacimiento y el barroco, según cuenta Gregor Weber, los tratados de interpretación de los sueños como los de Artemiodo de Éfeso vivieron su segunda época dorada, pues fueron traducidos al latín, alemán y francés, convirtiéndose en un instrumento indispensable para interpretar los sueños. No solo Artemiodo fue revalorado, en el renacimiento, la idea platónica de la separación cuerpo y alma durante el sueño, también fue retomada; al igual que el estudioso griego, los barrocos pensaban que la separación cuerpo-alma permitía al espíritu acceder a otros mundos y perfeccionar conocimientos a través de la visita a otras dimensiones. El ejemplo literario barroco, quizá paradigmático, que expresa esta idea, es decir, el sueño como acceso al conocimiento, es *Primero sueño* de Sor Juana

¹⁸ Marco Tulio Cicerón, *El sueño de Escipión*, UNAM, México, 1989, p. 33-34.

¹⁹ Gregor Weber, “La tradición del *somnium*: de la antigüedad al renacimiento” en *El sueño en la cultura iberoamericana*, 43-66 p.p.

Inés de la Cruz, amplio poema que describe cómo durante el reposo, con los sentidos adormecidos, el alma libra una batalla por perfeccionar su conocimiento:

Y por mirarlo todo; nada veía,
ni discernir podía,
(bota la facultad intelectual
en tanta, tan difusa
incomprensible especie que miraba
desde el un eje en que librada estriba
la máquina voluble de la esfera,
el contrapuesto polo),
las partes ya no sólo,
que al universo todo considera
serle perfeccionantes.²⁰

Los versos anteriores describen, según Karl Kohut, la sorpresa en la que se halla el alma al encontrarse con el universo, con el todo, con el conocimiento absoluto, ante el cual sus capacidades quedan limitadas, aunque mejorarán a lo largo del viaje.²¹

En el romanticismo, como ya se mencionó, el sueño tuvo una importancia particular, ya que se le atribuían varias cualidades metafísicas. El sueño era entendido como el principio de toda vida y existencia, era un hecho inalienable al ser humano, era el centro de toda realidad física y espiritual.²² El sueño, a su vez, funcionaba como una memoria orgánica a través de la cual era posible que el individuo se conectara con su naturaleza más primitiva: mediante el sueño se podía viajar por el cosmos, y esta posibilidad justificaba el carácter premonitorio de los sueños, pues al estar comunicados con el universo se podía transitar por el tiempo y el espacio; libertad de movimiento que permitía prever el futuro y adquirir nuevos y mejores conocimientos.

²⁰ Sor Juana Inés de la Cruz, *Primero sueño*, UNAM, México, 2009.

²¹ K. Kohut, *op.cit.*, 137-138.

²² A. Beguin, *op.cit.*, p. 171.

Lo más importante es que en el romanticismo, el sueño vivió, por así decirlo, una revolución, pues no solo fue utilizado en la literatura como tema o espacio en donde se desarrollaban historias, tal como ocurre en el resto de las épocas, sino que se consideró como un proceso creativo, del que ya di antecedentes más arriba, cuando comenté que Jean Paul fue uno de los principales defensores de la propuesta de que el sueño se asemeja al proceso creativo de la literatura; él reflexionó sobre el tema en obras como *La magia natural de la imaginación* (1795), *Sobre el sueño* (1798), *Ojeada sobre el mundo de los sueños* (1831).²³

Las obras literarias que expresan o reflexionan sobre estas ideas se cuentan por decenas, pertenecen principalmente a la literatura francesa y alemana. Entre ellas se pueden enumerar: *El hada de las migajas*, de Charles Nodier, en donde se propone que la locura es el estado en donde mejor se unen la realidad y los sueños, un estado perfecto donde coinciden las dos partes que conforman la vida, el sueño y la vigilia; *Aurelia* de Gérard Nerval, es una obra en el que el escritor nos narra su propio proceso para adquirir los dones de los sueños. En ambas obras, el sueño está concebido como un acontecimiento que permite acceder a realidades alternas y, en algunos casos, otorgar sabiduría a los humanos. Hay también obras en las que el sueño no ocupa toda la obra literaria, sino que es solo un episodio o una acción dentro de la historia principal, tal es el caso de *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, de Goethe, en donde un sueño le revela, al protagonista, un cambio en su vida.

El modernismo fue un movimiento literario, particularmente hispanoamericano, que tuvo como tema recurrente la exploración de lo irracional y los sueños son considerados como parte de lo irracional. De acuerdo a Carmen Luna Sellés, los sueños en el modernismo fueron entendidos de dos formas:

²³ *Ibid.*, p. 240.

La fantasía onírica heredada del romanticismo europeo, donde el simbolismo y la ilogicidad a varios niveles tratan de abrir puertas a la exploración de lo irracional, y lo que llamo la “poetización de la realidad” y que en líneas generales consiste en la distorsión de la realidad fenomenológica a través de la visión poética de la fantasía, de la subjetividad lírica; en la distorsión de la realidad a través de recursos retóricos.²⁴

Lo anterior quiere decir que el sueño estuvo presente en la literatura modernista en dos formas: 1) la temático, al cual se recurría para exponer y reflexionar sobre lo onírico, como vía para explorar espacios y tiempos alternos; y 2) como recurso retórico, para mediante la descripción de atmósferas oníricas, embellecer la realidad descrita en la obra o exponer cosas que van más allá del sueño.

Un ejemplo de la primera es: “Rip, rip el aparecido”, de Manuel Gutiérrez Nájera, relato fantástico que explora los límites del tiempo, en él se narra el prolongado sueño de un hombre, quien cree haber dormido solo una tarde y en realidad han sido años, pues cuando despierta encuentra un mundo totalmente distinto al que conocía. Para la segunda forma, el ejemplo es “Cien años de sueño”, de Amado Nervo, breve ensayo en el que el escritor nayarita dilucida sobre qué pasaría si un hombre durmiera cien años para despertar al cabo de ese tiempo y ver todos los avances científicos y tecnológicos que habría deseado; concluye, sin embargo, que el soñador despertaría en un mundo que le sería ajeno y del que emocionalmente se sentiría desvinculado. Aquí, a través del sueño y sus posibilidades se desarrollan temas como la soledad, la muerte, la ansiedad por el futuro, de manera que el sueño es solo un pretexto para hablar de otros temas.

²⁴ Carmen Luna Sellés, *La exploración de lo irracional en los escritores modernistas hispanoamericanos. Literatura onírica y poetización de la realidad*, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, Santiago de Compostela, 2002, p. 12-13.

A lo largo de este recorrido he dado cuenta, rápidamente, de las diferentes concepciones e inquietudes que se han tenido sobre el sueño a lo largo de la historia y cómo dichas ideas se expresaron en la literatura. En las civilizaciones más antiguas de la humanidad y en la Edad Media se creyó que el sueño se constituía de premoniciones otorgadas por los dioses, luego se consideró al sueño como una vía para obtener conocimientos, más tarde se pensó que era un paradigma que podría influir en la creación de obras artísticas.

Si bien casi ninguno de los sueños reseñados se ajustan a lo que aquí se entiende como sueño en la literatura —analogía del sueño real en el que se pasa del sueño a la vigilia y se narra lo que se ve durante el sueño—, éstos ilustran la constante presencia de los sueños en el arte de las letras, subrayando así, la importancia que puede tener el estudio de los sueños en la literatura, y mostrando la gran variedad de sueños que hay para estudiar, inclusive sus perspectivas de estudio también son abundantes, se puede estudiar estos sueños desde la literatura, por supuesto, pero también, desde la antropología, la teología, la epistemología, la metafísica, entre otras .

1.2 Los sueños: objeto de estudio en la literatura

Ante tantas coincidencias y representaciones del sueño en las obras literarias era obvio que los escritores y estudiosos se ocuparan de observarlo y analizarlo, tales trabajos dieron como resultado varios textos que a continuación comentaré.

Cuando se habla de sueños es casi imposible eludir a Sigmund Freud y su *Interpretación de los sueños* (1900), obra canónica del siglo XX que sistematizó muchas de las inquietudes y explicaciones que se tenían sobre el sueño desde tiempos remotos, y cuyo estudio del inconsciente influyó durante todo el siglo en las distintas expresiones humanas, incluyendo la literatura.

Pese a que *Interpretación de los sueños* sea contemporánea a los textos que se analizarán, en ningún momento se recurrirá a esta obra para hacer el estudio de los relatos, cinco de los cuentos son anteriores a la publicación de la obra, me refiero: “Delirio y realidad”(1890), “De los sueños”(1890) “Contornos negros II” (1893), “Pierrot y sus gatos” (1898) y “Las nupcias de Pierrot” (1899), por lo que la obra freudiana no podría tener ninguna influencia en la creación de estas obras, los dos cuentos restantes, ambos de la autoría de Nervo, “El hálito del dolor” (posterior a 1900, sin fecha precisa) y “Mencía” (1907) aunque se publicaron después que *Interpretación de los sueños*, tampoco recibieron influencia de la obra freudiana, pues según afirma Pavel Granados, las ideas del médico austriaco no fueron aceptadas de inmediato, y todo lo que cuenta Nervo viene de su imaginación.²⁵ Cabe señalar, además, que aquí no se pretende hacer un análisis de la psique de la sociedad, ni poner a Couto o a Nervo en el diván, el propósito de este trabajo es más bien estético, pues se observarán las estructuras de los sueños en los cuentos y se averiguará qué función cumplen al interior del relato.

Rubén Darío escribió *El mundo de los sueños*, obra póstuma (1917), que es un largo ensayo, en donde el escritor nicaragüense hace reflexiones sobre las distintas ideas que se han tenido, a lo largo de la historia, respecto del sueño. En el libro, Darío asume el sueño como el momento en el que se nota claramente la vinculación entre el cuerpo y el alma, describe la relación entre el sueño y las doctrinas espiritistas; dialoga con Hipócrates sobre las propiedades diagnósticas del sueño. La obras de Darío y Freud podrían considerarse paralelas, pues ambas, de una manera u otra reflejan las inquietudes que despertaba el sueño

²⁵ Pavel Granados, “Para leer a Amado Nervo”, Cátedra Amado Nervo, Universidad Autónoma de Nayarit, Nayarit, 2014. Disponible en <http://www.uan.edu.mx/es/especial-catedra-amado-nervo-2014> [Consulta julio 2017]

hacia finales del siglo XIX y principios del XX, lo que difiere entre estos textos es la resolución, pues, mientras la obra de Freud intenta darle cientificidad a las creencias populares sobre los sueños, Darío opta por explorar el tema a partir de su propia experiencia, de sus lecturas y le da a su escrito un acabado estético.

Erich Fromm en *El lenguaje olvidado* (1951), reitera y señala la importante conexión que hay entre los sueños y la humanidad, hace un recorrido donde detalla la naturaleza de los sueños, su carácter simbólico y mítico. Además, expone una serie de análisis de los símbolos de distintos rituales y obras literarias: *El mito de Edipo*, *El mito de la creación*, *Caperucita Roja*, *El ritual sabático* y *El proceso* de Kafka. Lo que pretende Fromm con esto último es darles a estos textos y a estos ritos una lectura en clave onírica, con el fin de demostrar cómo todo nuestro pensamiento está conectado y expresado a través de los sueños, los mitos y sus símbolos.

Después está *El alma romántica y el sueño* (1954), de Albert Beguin. En este texto, el autor narra la historia del romanticismo francés y alemán a través de las experiencias y obras de distintos autores como Hoffman, Baudelaire, Tieck, Heine. Recupera distintas ideas sobre el sueño que se gestaron en esta época, muchas de las cuales ya he comentado. Señala, por ejemplo, cómo a partir de las teorías de Kepler, Parcelaso, Nicolás de Cusa y Agrippa, se establece la suposición de la íntima relación entre el sueño, el universo y la humanidad; el mejor momento para lograr esa conexión ocurría en el reposo, de ahí que el sueño fuera considerado como algo mágico o metafísico. En él también cabía toda la mitología humana, ya que era una memoria orgánica, como comenté más arriba, y en esa mitología estaba la quintaesencia de la humanidad, de manera que el sueño permitía conectar al hombre con lo más profundo de su ser.

Gaston Bachelard en la década de los años sesenta del siglo XX escribió un ciclo de obras sobre los sueños en la literatura, con títulos como *El derecho a soñar*, *La poética de la ensoñación*, *El psicoanálisis del fuego*, *El aire y los sueños*, *El agua y los sueños*, *La tierra y los ensueños de la voluntad* y *La tierra y las ensoñaciones del reposo*. En *El derecho a soñar*, Bachelard reflexiona sobre la influencia que tienen los sueños en la creación artística y en la realización e interpretación de distintas actividades cotidianas. En *La poética de la ensoñación* describe cómo el sueño se relaciona con la masculinidad y la ensoñación con la feminidad, y afirma que el entendimiento de estos dos fenómenos psíquicos es muy útil para entendernos más a nosotros mismos.

En *Psicoanálisis del fuego*, *El aire y los sueños*, *El agua y los sueños*, *La tierra y los ensueños de la voluntad* y *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, Bachelard se propone hallar la génesis de muchos de los símbolos y metáforas que se encuentran en las obras literarias; de acuerdo con él, dichos símbolos, vienen de los sueños (idea muy romántica). Entendiendo que los símbolos se cuentan por cientos, tal vez millares, Bachelard opta por ordenarlos a partir de los cuatro elementos, aire, agua, tierra y fuego, conviniendo también con la fenomenología de la que fue partidario.

Está, a su vez, el libro *El sueño y su representación en el barroco español* (1970), de Dinko Cvitanovic. Este documento ofrece una serie de artículos en los que se exponen diferentes perspectivas sobre la significación que tienen los sueños en las obras: de Francisco *Los sueños*, de Francisco de Quevedo, *La vida es sueño* y *El gran teatro del mundo*, de Pedro Calderón y *Lo verdadero fingido*, de Lope de Vega. Ahí, a menudo, referencias a Shakespeare para contrastar los eventos oníricos literarios del autor inglés con los de los creadores españoles. Se plantean las implicaciones filosóficas y morales que tienen las obras de Quevedo y Calderón, las cuales se exponen a través del juego de realidad-irrealidad que

ofrece la dicotomía sueño-vigilia. De Lope de Vega se analiza el valor oracular del sueño, al interior su obra. En general se podría decir que, mediante los artículos de este libro, se hace una reflexión sobre los sueños como fuente de conocimiento o como complemento de la realidad que a menudo se confunde con ella.

Jaime Labastida ofrece una antología poética, *El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana* (1970), en el apartado dedicado al sueño solo incluye a dos autores, Sor Juana Inés de la Cruz y Bernardo Ortiz de Montellano. De Ortiz de Montellano reseña, brevemente, “Segundo sueño” al que describe como un poema que detalla los procesos de inconciencia, muy parecidos al sueño, durante un periodo anestésico. A Sor Juana le dedica más hojas, en las cuales glosa el poema *Primero sueño* y hace una reseña de las distintas interpretaciones que se le han dado a este poema, va desde las sencillas explicaciones que dio Fray Diego Castilla dio hasta el gran trabajo filológico de Alfonso Menéndez Plancarte, quien prosificó el poema, lo interpretó y editó el texto, eliminando las erratas que habían sido acumuladas a través del tiempo.

Por su parte, Hugo Hiriart en *La naturaleza de los sueños* (1995) reflexiona sobre cómo están contruidos los sueños, destaca las irregularidades en las que incurre su narrativa, por ejemplo, la falta de sinopsis. Hiriart busca estas características para establecer cuál es la estructura narrativa de los sueños, con el fin de reproducirla e introducir en sus obras, un sueño que se parezca al sueño que los seres humanos experimentamos mientras dormimos; de hecho, el libro cierra con el esbozo de una obra de teatro hecha a partir de la narrativa que guardan los sueños.

Está también, el artículo “De la rêviere a la alucinación. El sueño en la modernidad literaria hispanoamericana” (1997), de María Beatriz Lenzi. En dicho artículo hay una breve reflexión sobre la presencia de los sueños en la literatura hispanoamericana; se enfoca

sobretudo en estudiar relatos que se escribieron hacia el final de modernismo hispanoamericano (1914, aproximadamente); muchos de estas narraciones, según afirma Lenzi, habían perdido el interés genuino por los misterios de la mente y el sueño, pues, el estallido de la Primera Guerra Mundial, así como los conflictos sociales que se presentaban en México hicieron que los escritores posaran los ojos en otros temas. De acuerdo a la autora, solo autores como Nervo y Ugarte conservaban la veta onírica del modernismo; otros intentaban seguir el camino, pero terminaron siendo malas copias de los grandes maestros antes mencionados.

Una reseña interesante de la relación histórica entre la literatura y los sueños es “Sueño y creación poética” (1997), de Blas Matamoro. En este texto, el autor ofrece una cronología en la que explica cómo es que los sueños se han percibido a lo largo de la historia y cómo esto ha sido reflejado en la literatura, refiere filósofos que también he mencionado aquí como, Aristóteles, Artemiodo de Éfeso, Macrobio, e incluye, también a Arthur Schopenhauer quien consideraba que no había un límite claro entre la vigilia y el sueño, pues suponía que estos dos hechos formaban parte de un todo, que era la existencia humana, de ahí su frase “La vida y los sueños son hojas de un mismo libro. Su lectura simultánea significa la vida real”.²⁶ Matamoro cierra su artículo ejemplificando las ideas que se han tenido sobre el sueño y la literatura, a partir de varios pasajes de distintas obras de Shakespeare como: *Romeo y Julieta, Hamlet, Ricardo III, Antonio y Cleopatra, Julio César*.

Teresa Gómez Trueba estudia los episodios oníricos de la literatura hispánica en su libro, *El sueño literario en España. La consolidación de un género* (1999). La crítica hace un recuento histórico desde el siglo XVI hasta el XIX; en principio expone los episodios

²⁶ *Idem*.

oníricos de la literatura española por épocas empezando por la Edad Media y concluyendo con el siglo XIX, ahí destaca las distintas creencias que se han tenido respecto al sueño a lo largo de estos siglos, más adelante, hace un análisis y clasificación de los sueños referidos, desarrolla las temáticas, funciones poéticas y retóricas de cada una de estas narraciones, y por último propone una cronología sobre cómo ha evolucionado la narrativa de los sueños, que ella considera un género, en España.

En *La exploración de lo irracional en los escritores modernistas hispanoamericanos. Literatura onírica y poetización de la realidad* (2003), de Carmen Luna Sellés La autora se propone definir el modernismo hispanoamericano a partir de los relatos fantásticos que en él aparecen y particularmente basándose en aquellos que incluyen al sueño, ya sea como parte de la diégesis o como poetizador de la realidad. Se subraya, que si bien, la autora es peninsular, sus observaciones no son parciales, pues lee y analiza a los autores para entender el modernismo hispanoamericano, no parte de teorías o de un antecedente crítico, todo comentario surge de su propia lectura, incluso ella defiende esta postura en su prólogo, argumentando que mucho se ha dicho del modernismo hispanoamericano pero poco se han leído las obras de este periodo.

Sonia V. Rose ofrece en el libro *Los sueños en la cultura iberoamericana siglos XVI-XVII* (2010), una serie de artículos que pretenden explicar el valor que se le otorgaba al sueño en Iberoamérica en los siglos antes mencionados. A lo largo de varios artículos se expone la importancia que tenían los sueños para esta región no solo en el sentido inmediato, es decir lo importantes o interesantes que podrían ser para el soñante de esa época, sino también de cómo la Iglesia y la política asumían los sueños. Hay, por ejemplo, un artículo que interpreta varios textos barrocos que tratan el tema del sueño, entre ellos, *Primero Sueño* de Sor Juana; otro se encarga de exponer los hábitos soñadores de los novohispanos, narra cómo hacían sus

diarios de sueños y con base en qué tratados los interpretaban, uno más expone los sueños “pecaminosos” por los que fueron escrutadas, por la Inquisición, varias personas en Lima.

De la misma manera que la literatura ofrece variadas formas de representar y asumir los sueños literarios, la crítica tiene variadas maneras de estudiarlo. En los trabajos enlistados se observa el sueño en la literatura desde perspectivas psicoanalíticas, antropológicas, fenomenológicas, sociales o de historia de la literatura, destacando así los distintos intereses que ha despertado la relación literatura- sueño.

Pese a las aportaciones que pueden hacer cada uno de los textos mencionados hay que anotar que la mayoría de ellos son recopilatorios, es decir solo hacen un listado de sueños y opinan brevemente sobre ellos, esto se debe a su naturaleza, textos como el de Matamoro o Lenzi son artículos de manera que no pueden exponer ampliamente sus análisis, otros, como el de Labastida es prácticamente un ejercicio de divulgación por lo tanto el análisis es casi nulo, se dedica a reseñar a la crítica. Uno de los que hacen análisis, y uno muy sugerente, es el de Teresa Gómez Trueba, *El sueño literario en España. La consolidación de un género*, si bien hace una buena sistematización de los sueños, su propuesta para erigirlos como género es muy debatible.

Los trabajos que resultan un tanto más interesantes para esta tesis son los de: Carmen Luna Sellés, *La exploración de lo irracional en los escritores modernistas hispanoamericanos. Literatura onírica y poetización de la realidad* por la forma tan novedosa en la que entiende el modernismo a través de los sueños; asimismo, *El sueño y su representación en el Barroco* de Dinko Cvitanovic ha sido una influencia para este trabajo, ya que los artículos ahí incluidos tienen como propósito hallarle el sentido a determinados sueños de la literatura, solo que su análisis parte de conceptos venidos de la filosofía, aquí, en cambio se inicia el análisis a partir de lo que propone el propio texto. Y ni que hablar de

El alma romántica y el sueño de Albert Beguin libro canónico al momento de hablar de literatura y sueños, e importante para esta tesis, debido que el decadentismo tiene como antecedente al romanticismo.

1.3 La literatura de fin de siglo en México: Couto, Nervo y el decadentismo

1.3.1 *El decadentismo*

El modernismo literario fue un proceso de renovación de las letras mexicanas; dicho proceso coincidió con cambios significativos en el país. Hacia finales del siglo XIX y principios del XX, México vivía una etapa de industrialización, mejoramiento de los medios de comunicación e inserción de nuevas filosofías en la educación; todo esto, debido a la estabilidad lograda por la administración de Porfirio Díaz, bajo su lema: “ Paz, orden y progreso”. Durante ese periodo se construyeron miles de kilómetros de vías férreas que favorecieron el traslado de gente y mercancías por los distintos estados, ciudades y localidades del país. La introducción de la luz eléctrica también benefició los procesos de producción y transformó la vida cotidiana. Con el teléfono, que llegó hacia 1878, se modificó la forma de comunicación: las primeras líneas telefónicas sirvieron para tener un intercambio de mensajes más inmediato entre las oficinas de gobierno, las primeras líneas, también mejoraron la comunicación entre México y el extranjero, hecho con el que se beneficiaban los negocios de las familias más acaudaladas del país.²⁷ En cuanto a lo educativo, por aquellos años de finales de siglo, se introdujo la filosofía positivista, impulsada por Gabino Barreda. Dicha propuesta privilegiaba el uso del método científico para alcanzar el conocimiento, tanto en las ciencias naturales como en las sociales. El régimen porfirista creía firmemente

²⁷ Mirna Alicia Benítez Juárez, Alberto Rodríguez Mancilla, Adriana Hernández Arellano, *Historia de México* 2, Nueva imagen, México, 2005.

que éste era el mejor método por el que se podría educar a la gente, para que aprendiera por su propia experiencia, de sus investigaciones, de las dudas surgidas a partir de la observación del mundo, y no de los dogmas impuestos por instituciones como la Iglesia, que por mucho tiempo se había ocupado de la educación del pueblo, impidiéndole que cuestionara cualquier aprendizaje.²⁸

Las letras no fueron ajenas a estos cambios y ellas también tuvieron su transformación. José Emilio Pacheco, atendiendo a la poesía, fija la fecha de nacimiento del modernismo en 1880;²⁹ sin embargo, en investigaciones más recientes como, *La construcción del modernismo*, de Belem Clark y Ana Laura Zavala se ha rectificado tal dato y se señala que el modernismo en México comenzó a fraguarse, respecto a la narrativa, hacia 1876 (cuatro años antes de lo establecido por Pacheco): “Por su parte Iván A. Schulman advirtió que dicha renovación artística se manifestó primero en la prosa, tanto en los textos de José Martí como en los de Gutiérrez Nájera, quienes entre 1875-1882 experimentaban ya con diversas formas expresivas”³⁰

Las investigadoras coinciden en señalar, que el acto que marca este comienzo es la publicación del artículo “El arte y el materialismo” (1876), de Manuel Gutiérrez Nájera, en dicho texto, el autor fija su postura de lo que debía ser el arte mexicano. De acuerdo con su opinión, el arte debía buscar la belleza, no debía tener fines mercantiles y en todo caso debería apostar por la originalidad, entendida ésta como la posibilidad de tomar influencias extranjeras con el fin de asumirlas y replantearlas, mas nunca imitarlas.³¹

²⁸ Leopoldo Zea, *El positivismo en México: apogeo y decadencia*, Fondo de Cultura Económica, México, 2011, pp. 82-84.

²⁹ José Emilio Pacheco, “Introducción” en *Antología del Modernismo*, UNAM, México, 1999, p. XI.

³⁰ Belem Clark de Lara, Ana Laura Zavala, *La construcción del modernismo*, UNAM, México, 2011, p. XI.

³¹ Belem Clark de Lara, “Una crónica de las polémicas modernistas” en *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, ed. Rafael Olea, El Colegio de México, México, 2001, p. 63.

Un par de años después y siguiendo esta directriz de la búsqueda de la modernización de las letras, Gutiérrez Nájera hizo una incisiva crítica a la obra de Vicente Riva Palacio, así narra el hecho Belem Clark de Lara: “Años más tarde, Gutiérrez Nájera, ya inmerso en la modernidad literaria evidente en su galicismo, en una reunión del cuatro de enero de 1882, junto con otros «pollos casquivanos» criticó el estilo «cansado» y «soso» de los «detestables artículos de cero»”.³² La obra de Riva Palacio fue calificada como sosa y cansada porque pertenecía a una estética romántica que a los ojos de Gutiérrez Nájera ya se había desgastado y por ende no aportaba demasiado a la literatura mexicana. Con este gesto, el Duque Job comenzó a marcar una escisión entre su generación y la que le precedió. La brecha generacional quedó, sin embargo, establecida con la publicación del artículo “Literatura propia y literatura nacional” (1885). En este texto se señala que la literatura nacional debía ser entendida como aquella que se ocupa, en determinados tiempos, de exponer, promover y esparcir los valores nacionales; la literatura nacional era solo una parte de la literatura propia, y ésta debía de ser entendida como la suma de expresiones individuales, mismas que serían el producto de la asimilación y reformulación de los conocimientos estéticos de cada autor.

El inicio del movimiento decadentista, considerada como la segunda etapa del modernismo mexicano, se establece con la publicación de “Misa negra” de José Juan Tablada el 8 de enero de 1893 en *El País*.³³ “Misa Negra” fue una composición lírica sumamente polémica, que provocó la salida de Tablada como director de la sección cultural del periódico. El poema causó escozor entre el grupo de los Científicos y las buenas conciencias que tenían

³² *Idem.*

³³ Decidí llamar movimiento al decadentismo, siguiendo la propuesta de Juan Pascual Gay en *El beso de la Quimera. Una historia del decadentismo en México*, quien sostiene que esa etiqueta debe dársele pues fue una estética que cambió la forma de hacer literatura en México. de ser una escuela habría sido dogmática y las pretensiones de originalidad propuesta por Gutiérrez Nájera y asumidas por los decadentistas se habrían limitado.

su antonomasia representada en la figura de la primera dama, Carmen Romero Rubio de Díaz.

Y es que la alta sociedad porfiriana consideraba que el poema era ofensivo para la moral de la época. A continuación reproduzco, el poema del escándalo:

¡Noche de sábado! Callada
está la tierra y negro el cielo;
late en mi pecho una balada
de doloroso ritornelo

El corazón desangra herido
bajo el cilicio de las penas
y corre el plomo derretido
de la neurosis en mis venas

¡Amada ven!...¡Dale a mi frente
el edredón de tu regazo
y a mi locura dulcemente,
lleva a la cárcel de tu abrazo!

¡Noche de sábado! En tu alcoba
hay perfume de incensario,
el oro brilla y la caoba
tiene penumbras de sagrario.

Y allá en el lecho do reposa
tu cuerpo blanco, reverbera
como custodia esplendorosa
tu desatada cabellera.

Toma el aspecto triste y frío
de la enlutada religiosa
y con el traje más sombrío
viste tu carne voluptuosa.

Con el murmullo de los rezos
quiero la voz de tu ternura,
y con el óleo de mis besos
ungir de diosa tu hermosura.

Quiero cambiar el grito ardiente
de mis estrofas de otros días,
por la salmodia reverente
de las unciosas letanías;

quiero en las gradas de tu lecho
doblar temblando la rodilla
y hacer del ara de tu lecho
y de tu alcoba la capilla...

Y celebrar ferviente y mudo,
sobre tu cuerpo seductor,
lleno de esencias y desnudo
¡la Misa Negra de mi amor!

Tal poema fue una provocación, aunque como afirma Luz América Viveros en su introducción a *En Turania*, hoy el texto podría ser calificado como inofensivo, pues incluso el contenido sexual que expone no supera al de cualquier poema místico.³⁴ Pascual Gay refiere que la transgresión está, sobre todo, en “la desacralización del lenguaje a costa de una realidad sacralizada, como muestra la inadecuación del léxico religioso referido a un encuentro erótico”;³⁵ es decir, en “Misa Negra” se destierra a Dios de la composición y se usan objetos sacros para describir el cuerpo de la mujer y para elevar a la dama al nivel de diosa. Incluso se podría afirmar que la provocación de Tablada comienza desde el mismo título de la poesía, “Misa Negra”, el nombre tiene afanes de transgresión, pues una misa negra denota la idea de una ceremonia que escapa a los dogmas católicos, una misa negra puede ser un ritual en el que participan creencias consideradas como profanas y en el más extremo de los casos en ella se invoca a Satanás.

³⁴ Luz América Viveros Anaya, “Retratos literarios para una galería del Modernismo mexicano” en Ciro B. Ceballos, *En Turania. Retratos literarios* (1902), (edición crítica), UNAM, México, 2010, p. XX.

³⁵ Juan Pascual Gay, *El beso de la Quimera. Una historia del decadentismo en México (1893-1898)*, COLSAN, México, 2012, p.84.

Así, el despido de Tablada del periódico dio un impulso al movimiento decadentista. Mediante una carta titulada “Cuestión literaria. Decadentismo” publicada el 15 de enero de 1893 en *El País*, el poeta conminó a sus jóvenes amigos, Balbino Dávalos, Jesús Urueta, José Peón del Valle, Alberto Leduc y Francisco M. de Olaguíbel, a formar una cofradía con un proyecto cuya premisa sería transformar la literatura con sus obras:

La última vez que estuvimos reunidos en la capilla de nuestras confidencias artísticas, enlazados fraternalmente por la perfecta comunión de ideas, identificados en absoluto por la afinidad de nuestros temperamentos, resolvimos unir nuestras fuerzas para luchar e impulsar lo más alto que nos fuera dado un principio artístico, un dogma estético que, por lo mucho que sentimos, es el más propio para reunir en una sola idea nuestros cerebros y un solo latido nuestros corazones.

Resolvimos de común acuerdo, ligarnos y obrar en igual sentido para apoyar a México la escuela del *decadentismo*, la única que puede obrar libremente el artista que haya recibido el más ligero hálito de educación moderna.³⁶

La propuesta de Tablada fue aceptada por sus compañeros; sin embargo, no todos estuvieron de acuerdo con el nombre con el que se le designó: Urueta, por ejemplo, fue el principal combatiente de esta idea:

¡Es decir, que el refinamiento de un espíritu que huye de los lugares comunes (elevación de nivel) constituye decadencia!, ¡que la videncia moral, el poder de sentir lo suprasensible (elevación de nivel) constituye la decadencia! Le da usted a la palabra un sentido que no tiene en el lenguaje, lo hace a usted significar lo contrario de lo que significa: falta usted a la lógica [...] usted elige un nombre que a mí me parece impropio, y yo, a falta de otro mejor, me atengo al antiguo, al más comprensivo, lo que usted llama decadentismo literario, le llamo arte literario.³⁷

³⁶ José Juan Tablada, “Cuestión literaria. Decadentismo” en *El País* t.1, núm. 11, 15 de enero 1893, p.2., en Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala, *La construcción del modernismo*, UNAM, México, 2011, p.107. Es probable que la reunión a la que refiere Tablada es una que recuerda Balbino Dávalos en sus memorias, un día antes de la publicación de “Misa Negra”, donde se estableció el nombre que llevaría el grupo, aunque admite Dávalos que no fueron muy conscientes al elegirlo: “En suma, me declaré o más bien nos declaramos decadentistas, nada a sabiendas, sino meramente al tanteo” L.A. Viveros Anaya, *op.cit.* L.

³⁷ Jesús Urueta, “Hostia a José Juan Tablada” en *El País* t.1, núm. 18, 23 de enero de 1893, p.1, recogido en *La construcción del modernismo*, p.113.

El escritor se resistía a la propuesta de que algo que pretendía renovar las letras tuviera un nombre que denotaba lo contrario; sin embargo, Tablada partía de la concepción de “decadente” de Verlaine, la cual proponía darle a las letras un refinamiento producto de una alta cultura y de una extrema civilización.³⁸ A pesar de esto, y como ya referí, los argumentos de Tablada, no convencieron a Urueta, incluso este último lo sentenció con la siguiente frase: “Sé que usted entiende el decadentismo de otra manera y lo felicito”.³⁹ Palabras que después suaviza un poco y se conforma diciendo que por lo menos la confusión radicaba en el nombre, mas no en la propuesta estética.

En todo caso “decadentismo” fue un término ambivalente. La historia del concepto viene desde la literatura francesa, se utilizó por primera vez en 1857 para referir a la literatura propuesta por Charles Baudelaire. Después, hacia 1880, ampliando la misma idea, fue utilizada por un grupo de autores encabezados por Anatole Baju, quienes utilizaron el término para designar su estética, pero más que nada para definir su actitud artística y existencial. A su vez y según se pudo ver en las visiones de Tablada y Urueta, el decadentismo siempre tuvo dos formas de entenderse:

El apelativo adquirió varios rostros entre los cuales destacan dos: uno, para el que el decadentismo no solo representaba un culto del arte diferente, de un estilo refinado, producto de una civilización madura, sino era también una actitud contestataria ante los cambios del mundo moderno y lo impuesto por la sociedad burguesa, y otro revestido de una fuerte carga negativa, que aludía a una literatura artificial, sofisticada y exótica, así como a la hipersensibilidad patológica, a un decaimiento moral y espiritual.⁴⁰

³⁸ Ana Laura Zavala Díaz, “La blanca lápida de nuestras creencias. Notas sobre el decadentismo mexicano”, en *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, ed. Rafael Olea Franco, El Colegio de México, México, 2001, p.51.

³⁹ Urueta, art.cit.

⁴⁰ A. L. Zavala Díaz, “La blanca lápida de nuestras creencias”, p.51.

La segunda acepción, la que refiere a una hipersensibilidad patológica en sentido negativo fue asumida por los críticos de los decadentistas mexicanos; como dice Pascual Gay, el decadentismo en México, al menos para la mayoría, era sinónimo de neurosis y delincuencia: “en México el término decadente se identificaba con neurosis, y a quienes imitaban los procedimientos literarios franceses se les llamaba decadentistas o simbolistas, místicos o delincuentes”.⁴¹

Así, los decadentistas mexicanos representaban para muchos, al igual que sus predecesores franceses, el mal de siglo, mal en el que se expresaba su hastío ante la vida, su hipersensibilidad ante los cambios tecnológicos y el nuevo orden que imponía la burguesía. Los decadentistas solían expresar su fastidio con una actividad que a los ojos de las altas esferas porfirianas era considerada como disoluta, pues los jóvenes de la segunda generación modernista disfrutaban de la vida bohemia. Aunque en la época se consideró que las letras eran un pretexto para justificar el escandaloso estilo de vida de los jóvenes poetas, lo cierto es que a la distancia de los años, estudios como los de Vicente Quirarte en “Cuerpo, fantasma y paraíso artificial” y Juan Pascual Gay en *El beso de la Quimera* argumentan que la vida que estos escritores llevaban estaba plenamente justificada y tenía una intención definida.⁴²

En este último sentido, la vida bohemia era una reacción ante las actitudes burguesas: “El bohemio epataba al burgués al expresar de forma abierta aquellas conductas que éste practicaba y trataba de esconder. La bohemia es en sí misma una moral cuya justificación es

⁴¹ J. Pascual Gay, *El beso de la Quimera*, p 84.

⁴² En cuanto a la vida bohemia, Zavala Díaz comenta que el iniciador de las letras modernas en México, Gutiérrez Nájera tuvo una postura ambivalente, pues por un lado les abrió las puertas de la *Revista Azul* para que en ella expusieran su obra y por otro condenaba la actitud moral de los decadentistas. Gutiérrez Nájera estaba de acuerdo con la estética, más no con la moral.

la denuncia de la hipocresía burguesa”.⁴³ Lo cual quiere decir que el decadentista exhibía abiertamente prácticas y actitudes que el burgués hacía pero que se negaba a aceptar, pues ellas, en todo caso, no eran coherentes con la imagen sobria que pretendía ejemplificar y deseaba imponer.

Pero la bohemia no era solo una provocación ante las actitudes burguesas: los excesos que a menudo cometían los decadentistas eran también una forma de llegar a su ideal, la belleza: “El cuerpo se transformaba en un centro de experimentación para todos los excesos. Pararrayos de los fantasmas, templo de la nueva comunión”.⁴⁴ El alcohol y las drogas, conducían a los “paraísos artificiales”, que no eran otra cosa más que la experimentación exacerbada de la realidad en donde se podía sentir el dolor y la angustia de manera más vívida, de tal modo que podrían describirlos en sus obras con conocimiento de causa.

La segunda parte de las polémicas decadentistas ocurrió en 1896, tres años después de que sucedió la primera, en ella intervinieron, al menos, José Monroy, Aurelio Horta y Amado Nervo. Si la primera etapa se centró en el nombre del movimiento y en lo que connotaba, esta segunda parte se enfocó en cuestionar qué tan beneficiosa era esta propuesta para la sociedad. Cuenta Clark de Lara que todo empezó cuando se calificó a la obra decadente como: “«tísica», «enferma» e «inútil»”.⁴⁵ Una literatura así no era útil al pueblo. Ante tales acusaciones Amado Nervo salió en defensa del grupo y argumentó que los decadentistas no escribían para el pueblo y no lo hacían porque el pueblo era incapaz de

⁴³ Juan Pascual Gay, Ricardo de la Fuente Ballesteros y Martha Isabel Ramírez, *Historia de las revistas literarias mexicanas (1894-1946). Del Renacimiento a las revistas modernistas (1894-1911)*, coords., Juan Pascual Gay y Anuar Jalife, COLSAN, México, 2014, p. 329.

⁴⁴ Vicente Quirarte, “Cuerpo, fantasma y paraíso artificial”, en *Literatura Mexicana del otro fin de siglo*, p. 24.

⁴⁵ B. Clark de Lara, “Una crónica de las polémicas modernistas”, p. 68.

entenderlos, ya que su comprensión era muy básica. Por ello, escribían para leerse entre sí y su literatura no tendría por qué afectar la salud mental del pueblo:

Para llegar hasta el pueblo sería preciso escribir versos como los de la *Catástrofe de Temamantla*, y prosa como la de *El Cristo que jugó carreras con el ferrocarril*, que andan por ahí.

El pueblo en México, no es capaz de entender los versos de *Gil Blas Cómico*. ¡Medrado estaba, pues un escritor que escribiese para el pueblo! [...]

En general en México se escribe para los que escriben. El literato cuenta con un cenáculo de escogidos que lo leen y acaba por hacer de ellos su único público. El *gross public*, como dicen los franceses, ni lo paga, ni lo comprende, por sencillo que sea lo que escribe; ¿qué cosa más natural que escriba para los que si no lo pagan lo comprenden al menos?⁴⁶

José Monroy refutó a Nervo, diciendo que el pueblo era capaz de entender textos como los de José María Ramírez o Pedro Castera. Más dura fue la respuesta de Aurelio Horta, quien defendió el intelecto del pueblo mexicano: “En su olímpica aristocracia ha dejado correr la pluma el autor de esas líneas con bastante ligereza. No es nuestro pueblo tan estulto como lo juzga, ni tan falto de entendimiento. Ama la música y la poesía y sabe acogerla con amor”.⁴⁷ Nervo argumentó que ninguno de los dos había respondido de forma adecuada a sus planteamientos y que más bien habían desviado la discusión. Monroy reconoció el talento de algunos de los miembros del grupo decadentista, pero sobre todo aprovechó la discusión para promocionarse a sí mismo y conminando a que leyeran sus obras.

Casi para finalizar la polémica, Nervo señaló que nunca estuvo en su intención insultar al intelecto del pueblo; sin embargo, el respeto que le tenía a éste le impedía autoengañarse y sostener que el pueblo era capaz de entender los textos. Para Nervo, la

⁴⁶ Rip, Rip, [Amado Nervo], “Fuegos fatuos. Nuestra literatura”, en *El Nacional*, t. XVIII, núm. 287, 15 de junio de 1896, p.1, en *La construcción del modernismo*, p.164.

⁴⁷ Aurelio Horta, “Literatura para el pueblo”, en *El Partido Liberal*, t. XX, núm. 3273, 20 junio 1896, p.1, en *La construcción del modernismo*, p.171

educación del pueblo era insuficiente para comprender la obra decadentista y esto no era necesariamente su culpa:

¿Qué más pudiera desear que eso, yo me precio de amar a mi país (sin alardes jacobismos ni palabras enfáticas) y de poner mi levísimo grano de arena en la grande obra del progreso nacional?

Duélome, sí, y no culpo a la masa de la estulticia e ignorancia ¿Qué culpa tienen ellas de que hasta hace poquísimo tiempo se haya substituido el dómine de palmeta con el preceptor ilustrado y prudente? ¿Qué culpa tienen ellas de que la escuela no haya podido llevar su luz divina hasta los más apartados rincones de la República? ¿Qué culpa tienen, por último de que el libro no sea barato, ni pueda serlo el periódico en general, y de que solo están a su alcance nauseabundas hojas diarias, que tras flagelar la moral dejan en cueros y maltrecho el sentido común?⁴⁸

Como se observa en estas líneas, Nervo lamenta que la educación que recibían las masas no vaya a la par de la evolución estética de la literatura, y que por ende el pueblo sea incapaz de deleitarse con ella. Argumenta además que lejos estaban ya los tiempos en los que la literatura servía para instruir a pueblo:

Cierto es que, en antiguos tiempos, los poetas que eran considerados como seres divinos, fueron los primeros maestros de los hombres sencillos [...] los primeros inventores de versos, cantando esos versos al son de acordados instrumentos, redujeron a la vida política y civil a los hombres de aquel tiempo. Más ahora, amigo doctor no se trata de reducir a la vida política y civil a los hombres, sino educar su gusto por lo bello y lo bueno y esto presupone cierta dosis de educación.⁴⁹

Con su argumento, Nervo aludía a la propuesta de literatura nacional y literatura propia de Gutiérrez Nájera y contradecía la de aquellos, supuestos seguidores de Altamirano, que proponía que la literatura nacional debía cumplir con ciertas exigencias del partido liberal, retomando, así, muchas de las ideas que inspiraron al decadentismo. Belem Clark cuenta que, a esta misiva le siguió la publicación de un artículo sin firma de autor, en el que

⁴⁸ Rip, Rip, [Amado Nervo], “Fuegos fatuos. Los poetas mexicanos y el pueblo”, en *El Nacional*, t. XVIII, núm. 297, 27 de junio de 1896, p.2, en *La construcción del modernismo* p. 189.

⁴⁹ *Idem*

se apoyaba lo dicho por Nervo. Esta segunda etapa de la polémica terminó con una última publicación del escritor nayarita en el que sentenciaba que el decadentismo era una estética que aportaba y no perjudicaba a la lengua castellana, como lo señalaban algunos de sus detractores.

Un año después de los debates sostenidos por Nervo, Monroy y Horta se inició la última etapa de las polémicas, todo comenzó con la crítica que Victoriano Salado Álvarez le hizo al libro *Oro y negro* de Francisco M. de Olaguíbel, crítica, en donde, si bien reconoce el talento del joven escritor, le reprocha que pertenezca al grupo decadentista:

Pertenece usted a la escuela de bajo calificativo de decadentista encierra en su seno a otra multitud de sectas y doctrinas brotadas de ese gran semillero de ideas que llaman París. Sea en buena hora: a fuer de joven y de tonista tiene usted que vestir a la última moda, siquier sea extravagante y poco bella [...]

Los versos de usted, por razón natural, adolecen de los defectos y poseen las cualidades propias de la escuela a la que pertenece. Son cuando no se propone imitar a nadie, numerosos y elegantes; artificiosos cuando lo acometen pujos de exotismo y novedad; con cierto ritmo triste y delicado cuando pretende dar a conocer sensaciones fuera del alcance de los mortales.⁵⁰

Salado Álvarez, además, afirmaba que el decadentismo poco aportaba a las letras mexicanas, esos señalamientos fueron apoyados por Manuel M. Panes, quien no solo sostuvo que las letras decadentistas no contribuían en nada a la literatura mexicana, sino que esa propuesta las demeritaba, pues era una estética que no correspondía a la bonanza que vivía México.

⁵⁰ Victoriano Salado Álvarez, “Los modernistas mexicanos. *Oro y negro*”, en *El Mundo*, t. III, núm. 390, 29 de diciembre de 1897, p.3, en *La construcción del modernismo*, p.204.

Nervo intervino una vez más para defender a la cofradía y dijo que la literatura no era hija de su tiempo porque no era un producto tal cual de sus circunstancias, sino un arte que desafiaba a su época: “¿Quién le ha dicho a usted, amigo y señor, que la literatura es hija del medio y de él debe proceder como legitimo fruto? Muy al contrario vive Dios. La literatura, podrá elevar la intelectualidad del medio; mas nunca el medio creará a la literatura”.⁵¹ Entonces, Tablada intervino en el debate, en donde matizó algunas de las ideas que antes había expresado, entre ellas, reconsideraba el nombre dado al movimiento, decadentismo, y proponía optar por el nombre de modernismo: “don Victoriano Salado Álvarez, con el abortado pretexto de juzgar la obra poética *Oro y negro* del Francisco M. de Olaguíbel lanza sobre el grupo literario de los modernistas mexicanos duros reproches y lastimosas calumnias”.⁵²

La discusión siguió sobre el “medio” y la influencia que éste tenía en la producción literaria. Más tarde, el 30 enero de 1898, Nervo retomó la idea sugerida por Tablada, la de intercambiar el nombre de “decadentismo” por el de “modernismo”, con esto, me parece, no pretendía anular el decadentismo ni negar su existencia, sino deslindarlo de sus implicaciones morales negativas, al tiempo que lo asimilaba a una la estética mayor, la del modernismo, bajo la cual se reunían las distintas propuestas literarias de fines del siglo XIX y principios del XX: “El decadentismo ha muerto. Queda como una palabra anodina en los labios de quienes jamás lo entendieron, como una palabra tan impenetrable cual la antigua Kábala, como palabra que fue símbolo de revolución, bandera de rebeldes y espantajo de ingenios

⁵¹ Amado Nervo, “Los modernistas mexicanos. Réplica”, en *El Mundo*, t. IV, núm. 394, 2 enero de 1898, p.3, recogido en *La construcción del modernismo*, p.216.

⁵² *Idem.*

rectilíneos y normales”.⁵³ Asimismo, se ocupa en definir el decadentismo como una reacción ante las estéticas que le precedieron: “El decadentismo no fue una escuela, fue un grito: grito de rebelión del Ideal, contra la lluvia monótona y desabrida del lloro romántico, contra la presión uniforme y desesperante de los moldes parnasianos”.⁵⁴

La polémica terminó con una misiva de Valenzuela a Salado Álvarez, en donde expone su concepto de poesía y cómo ella puede ser un complemento de las doctrinas positivistas introducidas por Barreda: “Jamás podré comprender la poesía como fuera de la naturaleza y puesta aparte de las leyes naturales. Creo que moriría la rima y que es el porvenir del ritmo, lo creo firmemente; y hacia esa transformación va arrastrado el nuevo procedimiento lírico”.⁵⁵ Como se ve, Valenzuela entiende a la poesía como algo que también tiene un proceso y que obedece leyes, probablemente estas leyes eran muy propias del arte, pero eso no significaba que la poesía y en un sentido más amplio la literatura decadentista obedecieran al caos; concordando así con la filosofía positivista. La culminación o consagración del decadentismo se dio con la salida de la *Revista Moderna*, órgano que llenó el hueco que había dejado la *Revista Azul*.

Más allá de las polémicas que son imprescindibles para un mejor entendimiento del movimiento, hay que decir que, el decadentismo fue una propuesta estética que desarrolló un gusto por lo raro y lo anormal, prueba de ello son los paraísos artificiales de los que ya he hablado antes, en ellos se expresaba el peculiar concepto de belleza de los decadentistas, pues estos espacios fuera de ser lugares llenos de luz y vegetación solían ser espacios oscuros en

⁵³ A. Nervo, “Los modernistas mexicanos. Réplica a Victoriano Salado Álvarez”, en *El Mundo*, t. IV, núm. 418, 30 de enero 1898, p.4, recogido en *La construcción del modernismo*, p.250.

⁵⁴ *Ibid*, p.251.

⁵⁵ Jesús E. Valenzuela, “Los modernistas mexicanos”, en *El Universal*, t. XVI, 3º época, núm. 40, 4 de marzo de 1898, en *La construcción del modernismo*, p.305.

donde había creaturas extrañas, enfermos, locos, todo aquello que es marginado por la sociedad por ser incómodamente diferente; también había un juego de apariencias, de realidades, pues la única manera de estar en el mundo era modificándolo. Parte de esa modificación se mostró con la convivencia del esoterismo y el positivismo en las obras. Cabe aclarar que los decadentistas no necesariamente estaban en contra del método positivista, pero sí cuestionaban que fuera encumbrado como el único medio de conocimiento el mundo. Ellos creían que la exploración del espíritu y lo onírico, así como el contacto con seres de otras dimensiones, eran otras alternativas para alcanzar la sabiduría.⁵⁶

La obsesión de los decadentistas por la enfermedad representaba su desprecio ante la vida moderna y su deseo de aniquilarla, tenía el fin de rehacerla en algo mejor; de ahí que la Muerte se convierta en un personaje recurrente o una presencia muy importante en sus obras: en la narrativa decadentista hay muertos y asesinos, incluso ciudades muertas, ciudades que por su proceso de pérdida de esplendor, a menudo a causa de la modernidad, se convertían en el entorno perfecto para expresar la melancolía que atrapaba a los hombres de fin de siglo en especial a los artistas, el *mal de fin de siglo*, que no era otra cosa que la angustia ante los cambios vertiginosos del mundo y la sociedad. Por eso, las ciudades muertas eran un espacio privilegiado para representar la devastación emocional que los artistas sentían.

El erotismo y la mujer también tenían expresiones muy particulares. Dentro de la estética decadentista, parece haber un rechazo de la sexualidad y del erotismo pues se excluye a la mujer como objeto de amor natural, el amor se vuelve artificioso y la relación amorosa hombre mujer tiende a ser perversa, ya sea porque la mujer es fría o en exceso amorosa. Parte de estos amores enfermos se expresaba a través de tres personajes que fueron sumamente

⁵⁶ A. W. Phillips, art.cit.

recurrentes en la narrativa decadentista: la *femme fatale*, la *femme fragile* y el héroe melancólico.

De acuerdo Ana Laura Zavala, a la *femme fatale* le corresponde el prototipo de “belleza híbrida, perversa y lujuriosa, cuyos atributos son largas cabelleras negras o rojizas, profundas pupilas oscuras o esmeraldas y bocas insinuantes de un rojo encendido”;⁵⁷ toda esta representación física evocaba su “mezcla de ser humano y animal que casi siempre termina[ba] desbordándose a lo monstruoso, hacia lo bestial; con careta desfigurada, pero seductora se [introducía...] en el universo de los hombres para desquiciarlo”.⁵⁸ A la *femme fragile*, por su parte, se le configuraba “a partir de una serie de elementos visuales que remitían a la esfera de lo sagrado, de lo virginal [...] Débiles y etéreas, físicamente pseudovirgenes que se [distinguían...] por su extrema blancura, a la cual acompañaba una luenga cabellera aurea y profusas ojeras violáceas”.⁵⁹ De tal manera que, en términos maniqueos, a la *femme fatal* correspondería el mal y al *femme frágile*, el bien; a la primera se le atribuye la perversión, capaz de doblegar la voluntad del hombre, llevándolo a su perdición; por su parte, la *femme frágile*, con su belleza e inocencia, tenía como misión redimir al hombre, particularmente, al artista.

En medio de ellas, se encuentra el héroe melancólico, quien, según Zavala Díaz, no tiene un aspecto físico determinado; sin embargo, lo que lo define es su carácter: una “constitución sentimental y psicológica intrincada, que en ocasiones linda con lo anormal o con los estados exaltados de conciencia; su notoria hipersensibilidad lo convierte en extremo

⁵⁷ Ana. Laura. Zavala Díaz, *De Asfódelos y otras flores del mal mexicanas. Reflexiones sobre el cuento modernista de tendencia decadente 1893-1903*, UNAM, México, 2012, p. 24.

⁵⁸ *Idem.*

⁵⁹ *Ibid.*, p.22.

vulnerable, a merced de los embates del exterior”.⁶⁰ Pese a su vulnerabilidad, es un hombre que pervierte, pues en aras de hallar el ideal se relaciona con la *femme fragile* y con la *femme fatale* para condenarse y redimirse; generalmente, la primera lo lleva a ese exterior que lo hace frágil y la *femme fragile* está ahí para salvarlo a costa, incluso, de su propia vida. Así, la muerte acompaña al erotismo y funciona como forma total de aniquilamiento del mismo.

Los decadentistas mexicanos fueron, también, una cofradía que cambió la forma de lograr el protagonismo literario, pues ellos no se valieron de los esfuerzos de uno, sino que apoyaron la conquista de sus objetivos en la fuerza que tenían como grupo. También continuaron con los esfuerzos para darle nuevo lugar al escritor y con ellos comenzó a forjarse la figura del intelectual en México; así lo apunta Luz América Viveros, quien comenta que Ciro B. Ceballos a través de sus retratos literarios fue el primero en empezar a darle esta configuración a los escritores, quienes, desde su perspectiva, no solo eran aquellos que embellecían al mundo con sus palabras, sino también los que lo cuestionaban y lo criticaban.

Ciro B. Ceballos desbrozó un camino más elevado para el artista al considerarlo también intelectual. El hacer del poeta, al modo que querían los simbolistas, un traductor de la divinidad o de la Naturaleza —razón de ser del estado del éxtasis de los paraísos artificiales—, no lo eximía de ser también un portavoz que diera un grito de repudio contra la dictadura, pues además de un iluminado, el modernista debiera de ser un intelectual. Un ejemplo de ello es que modificó la palabra “escritor” (1899) por “intelectual” (1902).⁶¹

Ceballos proponía que por su sensibilidad el poeta (escritor-intelectual) era capaz de desentrañar la naturaleza, la sociedad, de forma que se transformaba en un visionario que podría ver con mayor claridad las cosas y era capaz de apuntar con mayor precisión los

⁶⁰ *Ibid.*, p. 26.

⁶¹ L. A. Viveros Anaya, *op.cit.*, p. LII.

errores y los aciertos de la evolución humana. En este sentido, lo dicho por Ceballos es casi una calca del pensamiento de Tablada, quien deseaba hallarle al escritor un nuevo lugar en la sociedad; así lo señala Zavala Díaz:

Los argumentos decadentistas de Tablada pretendían la reubicación de los creadores de la comunidad, al conferirles la función de traductores y divulgadores de los componentes esenciales de la modernidad, de esos elementos con los cuales la sociedad podría afrontar los cambios de la vida moderna.⁶²

Esta idea también es retomada por Pascual Gay, quien en *El beso de la quimera*, comenta que en la modernidad, el escritor se propuso ser un vate, un profeta, un traductor de la realidad.⁶³

Los modernistas, además, hicieron de la escritura un ejercicio profesional, pues en parte se sostenían de las publicaciones que tenían como escritores o periodistas en los distintos diarios del país. La profesionalización modificó los hábitos de la escritura y la concepción de los géneros, entre ellos el cuento. Ignacio Díaz Ruiz advierte que los artículos, crónicas y sucesos actuales que aparecían en los periódicos condicionaban de alguna manera los temas y asuntos de los que podría tratar un cuento, y, curiosamente, esto no limitó su creatividad; por el contrario, el tener una directriz temática hizo que los escritores innovaran su forma de decir las cosas y desarrollaran un estilo, sobre el que se apoyaba la atracción del texto:

Esas páginas ofrecen al escritor la posibilidad de expresar las inquietudes de orden intelectual y artístico; distantes de la mera noticia ofrecen la oportunidad de ensayar, reflexionar y exponer ideas propias; permiten formular la visión del mundo y explayar la imaginación; constituyen espacios textuales para invitar, recrear y fantasear; sirven, además, para ejercitar el estilo que, en la mayoría deriva hacia una notable y cuidadosa escritura.⁶⁴

⁶² A. L. Zavala Díaz, *De Asfódelos y otras flores del mal mexicanas*, p.42.

⁶³ J. Pascual Gay, *El beso de la Quimera.*, p. 88.

⁶⁴ Ignacio Díaz Ruiz, *El cuento mexicano del Modernismo*, UNAM, México, 2006.p. XV.

El arte, entonces, no estaba en qué decir, sino en cómo decirlo; situación que era muy coherente con la propuesta estética modernista que tenía entre sus objetivos la experimentación con el lenguaje. Justo esta experimentación llevó a modificar un poco la concepción del cuento y a hacer que sus límites con la poesía se desdibujaran:

Un rasgo muy peculiar de la prosa modernista es la presencia de la poesía; en la crónica como en el cuento aparecen recursos más comunes, característicos y propios de la expresión poética; en consecuencia, entre las formas prosísticas y las poéticas se constatan repetidos y evidentes vasos comunicantes.⁶⁵

La experimentación con la forma provocó que la anécdota o la trama de los cuentos, a menudo se desdibujara frente a la atención que captaban los artificios poéticos que utilizaban: “El énfasis en el elemento anecdótico se reduce o disminuye por una mayor atención y concentración de los aspectos de la forma”;⁶⁶ por eso, en varios cuentos modernistas parece que no pasa nada, y no es que no pase nada, sino que la acción está subordinada al embellecimiento del lenguaje, por lo que la forma atrae más la atención que la misma acción de los personajes.

El cuento modernista mexicano convivía con las traducciones que se hacían de relatos de escritores franceses y estadounidenses como Poe y Baudelaire a quienes los decadentistas admiraban y tomaban como maestros. Poe había establecido que la brevedad del cuento permitía al autor desarrollar plenamente su propósito y conseguir que en esa corta lectura que el receptor se sometiera a su voluntad; para ello, los escritores debían de tener un buen dominio de la técnica de manera que pudieran atraer al lector y logaran sorprenderlo con un final inesperado.⁶⁷ Los espacios que los escritores decadentistas disponían para sus

⁶⁵ *Ibid.*, p. XX.

⁶⁶ *Ibid.*, p. XXII.

⁶⁷ I. Díaz Ruiz, *op.cit.*, p.X.

publicaciones eran reducidos, así que la limitación del espacio permitió que los escritores sofisticaran su escritura para que pudieran seguir cabalmente las propuestas de sus maestros: decir mucho en un espacio pequeño y sorprender al lector. Así, la brevedad de espacio en las publicaciones periódicas no solo fue un imperativo editorial sino también un nicho de perfeccionamiento estético.

En suma, el decadentismo fue un movimiento literario que otorgó dinamismo y modernidad a las letras mexicanas, fue una corriente que alcanzó algunas de las ideas propuestas por Gutiérrez Nájera. Los decadentistas exploraron, asimilaron y reelaboraron muchas de las estéticas extranjeras y buscaron la originalidad. No hicieron arte por el arte, pues muchas de sus creaciones se sometieron a la demanda mercantil; sin embargo, ese hecho logró que el escritor se volviera a situar en un centro importante de atención, uno dónde empezar a formar la figura del intelectual mexicano.

Para terminar con este apartado, quiero mencionar que creo que los autores citados en este apartado, Belem Clark, Ana Laura Zavala, Luz América Viveros, Ignacio Díaz y Juan Pascual Gay, tienen razón al insinuar, entre líneas, que si bien el decadentismo fue la forma más extrema del modernismo, es también su quintaesencia, y que sin el decadentismo no se entendería el modernismo mexicano.

1.3.2 Bernardo Couto Castillo, los trazos del escritor decadentista

A Bernardo Couto Castillo se le considera decadentista por las temáticas y por el estilo en su obra literaria, así como por su forma de vida: Couto era un decadentista dentro y fuera de las letras, con su vida bohemia y desordenada que expresaba sin ambages el mal de fin de siglo. Amado Nervo fue un protagonista de la última parte de la polémica decadentista, defendió

con ahínco los ideales del movimiento y señaló cómo ellos ayudarían al progreso de las letras mexicanas.

Bernardo Couto Castillo, autor de un solo libro, *Asfódelos* (1897), pero asiduo colaborador de distintas publicaciones como *El Partido Liberal*, *Revista Azul*, *El Mundo Ilustrado* y por su puesto la *Revista Moderna*, nació en la Ciudad de México en 1879 y murió en la misma ciudad el 3 de mayo de 1901. Couto Castillo falleció joven, apenas si alcanzaba los 21 años de edad; su muerte es un tópico recurrente en los estudios dedicados a él. Ángel Muñoz Fernández, en un apartado de la antología de cuentos que él elabora de Couto, narra los últimos días del escritor:

Los últimos meses de vida fueron realmente patéticos. Cada día despertaba con cefalalgias agudas en un cuartucho del hotel del Moro. De bar en bar buscaba un amigo que le invitara una copa. [...] Sus contemporáneos amigos o enemigos, elogiaban o criticaban su obra literaria, pero todos mencionaban sus vicios como una manifestación de depravación innata.⁶⁸

Los días previos a la muerte del escritor exponen el estilo de vida del joven, una forma de vivir que corresponde a lo que antes he comentado de la vida decadentista y que se relaciona con lo que Ana Laura Zavala sostiene a propósito del artista finisecular, un artista “enfermo de civilización”, asqueado del mundo, cansado de buscar su ideal de belleza y no encontrarlo, imposibilidad que lo frustra, exagera su autocrítica y lo vuelve malsano, un vicioso en palabras de la sociedad.⁶⁹

Y es que el decadentismo, como se recordará, era una forma de escritura y de vida, puesto que había un paralelismo entre lo que escribían los autores y cómo se comportaban;

⁶⁸ Ángel Fernández Muñoz, “Su muerte”, en *Cuentos completos de Bernardo Couto Castillo*, Factoría, México, 2001, p. 344.

⁶⁹ A. L. Zavala Díaz, *De Asfódelos y otras flores del mal mexicanas*, p.53

por ejemplo, en el caso de Couto, él escribe cuentos sobre el alcoholismo y sus consecuencias y él mismo era un alcohólico; también escribió relatos en donde los artistas sucumbían al intentar alcanzar su ideal y Couto, prácticamente, murió por ello, por el alcoholismo y el arte.

La angustia y el hastío que Couto sentía eran los temas recurrentes en su narrativa. A partir de esa idea, Alfredo Pavón, en el artículo “El mundo alucinante de Bernardo Couto Castillo”,⁷⁰ hace un análisis de la obra coutiana; en su texto, Pavón reseña algunas de las opiniones que los contemporáneos de Couto tenían sobre él. Por ejemplo, Rubén M. Campos afirmaba que la personalidad del joven escritor estaba clara en sus escritos: “Esa personalidad hamletiana tan real y verdadera aparece vigorosamente en el joven artista de *Asfódelos*. Cansado, vencido, hastiado de todos los placeres, agotado en la flor de la juventud, está condenado por mandato de su fatalidad generatriz, a escribir la inconsciencia de su espíritu envenenado”.⁷¹ Dicha cita ilustra la personalidad de Couto y lo concibe como el artista decadentista paradigmático, lo describe como un ser cansado de la vida, embriagado de la vida, quizá porque la había bebido muy rápido, quizá porque ya había visto mucho y ese conocimiento tan profundo o amplio del mundo lo abrumaba y lo reflejaba en sus obras.

Ciro B. Ceballos por su parte, elogia el talento del joven sin dejar de marcar algunas deficiencias:

Las producciones que ha reunido en su bien seleccionada colección fueron concebidas en horas luminosas, por eso están fijadas con la habilidad suma e ingenio de timbres claros, pero, a pesar de ese mérito, que nunca poseerán muchos de los merodeadores del jardín de Epicuro, a quienes tantas fechorías literarias debemos, se nota en ellos una subordinación decidida a los malos ejemplos, a los absurdos principios y a los ilógicos procedimientos.⁷²

⁷⁰ Alfredo Pavón, “El mundo alucinante de Bernardo Couto Castillo”, *Texto Crítico*, núm., 38, enero-junio 1988, p.p. 89-99. Versión digital disponible en: <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/7169> [Consulta enero 2016].

⁷¹ Rubén M. Campos, “*Asfódelos* de Bernardo Couto Castillo”, en *El Nacional*, 24 de octubre de 1897, citado por A. Pavón, *op.cit.*, p. 91.

⁷² Ciro B. Ceballos, *En Turania*, Tipografía Económica, México, 1902, citado por A. Pavón, *op.cit.*, p.91.

Ceballos, se maravilla con el ingenio y la creatividad en la obra de Couto; sin embargo, señala que esas “horas luminosas” se ven oscurecidas por los “malos ejemplos” e “ilógicos procedimientos”, criticando así la presencia de alcohólicos, asesinos y perversos que suelen protagonizar la obra de este autor.

De acuerdo al análisis de Pavón, los personajes de Couto son de dos tipos: por un lado, “los personajes femeninos, caracterizadas como terriblemente hermosas, blancas, sensuales y depravadas, prostitutas”.⁷³ Y, por el otro, los masculinos: “los personajes masculinos, quienes, ante todo, aspiran al disfrute desaforado de la carnalidad. Los hombres de Couto Castillo de embriagan una y otra vez, seducen a la mujer para envilecerla”.⁷⁴ Como se observan, las ideas que Pavón propone sobre los personajes coutianos enfatizan que éstos siguen cabalmente la estética decadentista relacionada con la *femme fatale* y el héroe melancólico.

Pavón también señala que la muerte es un tópico recurrente en la narrativa de Couto, y lo demuestra haciendo un breve análisis de dos cuentos que exponen esta temática “Blanco y rojo” y “¿Asesino?”, a partir de los cuales expone la perversión y gusto por el asesinato por parte de los personajes de estas historias; por ejemplo, el personaje que protagoniza la historia: de “¿Asesino?”, Silvestre, es “como un verdadero paria, que reconoce haber gozado una sola ocasión en la vida, aquella cuando estranguló a una niña”.⁷⁵

Otro trabajo que también analiza la obra de Couto a partir de la muerte es la tesis, *El desdichado y la mujer fatal: muerte y erotismo en «Blanco y rojo» de Bernardo Couto Castillo*, de María de Jesús Cervantes Romo. Esta obra es un extenso estudio sobre el cuento

⁷³ A. Pavón, *op.cit.*, p. 93.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 95.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 96.

“Blanco y rojo”. El cuento de Couto es un relato en primera persona, en donde el protagonista narra cómo desde pequeño tuvo una particular afición por las emociones fuertes; esta necesidad casi obsesiva lo lleva a cometer el asesinato de una mujer, con el fin de disfrutar al ver correr la sangre roja de la víctima sobre un diván blanco. El eje de estudio del trabajo de Cervantes Romo, como ya mencioné, es la muerte y el erotismo, tal como lo señala el título. Al ser un análisis muy detallado, en él se incluyen apartados en los que se sitúa al escritor en su tiempo y espacio. Asimismo, comenta mucho de lo antes mencionado; por ejemplo, se reitera que los personajes de Couto pueden ser considerados héroes melancólicos o en palabras de Cervantes Romo, antihéroes: “sus personajes masculinos tienden a estar, por completo, fastidiados de la vida; en otras ocasiones son estetas que en su búsqueda alcanzan la locura o la muerte, pero son siempre unos desdichados que a fuerza de buscar se vuelven errantes o perturbados; son el tipo de antihéroe”.⁷⁶

Otro trabajo dedicado a Couto es el que escribe Allen W. Phillips, “Bernardo Couto y la *Revista Moderna*”. En éste, el estudioso expone un panorama de la relación del escritor con *Revista Moderna*, publicación que Couto fundó y a la que entregó gran parte de sus creaciones. El documento, más que una crónica de la relación entre Couto y la *Revista Moderna*, es una referencia y una reiteración de la personalidad del escritor: una vez más, se destaca su carácter decadentista, su talento precoz y su muerte prematura.

Quizá uno de los estudios más completos de la obra de Couto es el “Estudio preliminar” que Coral Velázquez hace al volumen de *Obra reunida de Bernardo Couto Castillo*, publicado por la UNAM en 2014. En este trabajo se hace un análisis en el que se sistematiza la producción del escritor. Velázquez divide los relatos de Couto en cuatro

⁷⁶ María de Jesús Cervantes Romo, *El desdichado y la mujer fatal: muerte y erotismo en «Blanco y rojo» de Bernardo Couto Castillo*, Colección Graduados, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2011, p.21.

grupos: el primero se llama “La imposibilidad de vidas artísticas” y tiene como protagonistas a creadores frustrados condenados a no alcanzar sus ideales estéticos, ya sea porque sus ideas son incompatibles con el mundo o porque son pervertidos por una mujer.

Un segundo grupo es “Cuadros y esbozos la ciudad”, en él se agrupan todos los cuentos que tienen como espacio de desarrollo las periferias de las ciudades, principalmente, de la Ciudad de México. Los protagonistas de estos cuentos son “enfermos sociales” como las prostitutas, los alcohólicos o seres marginales como los indígenas.⁷⁷ El tercer grupo lo conforman los poemas en prosa, narraciones líricas que hablan del sueño, el ensueño, la realidad y el delirio. La mayoría de estos textos se titulan *Insomnios*. El último grupo que identifica Velázquez es uno que llama “Pesadillas fantasmagóricas de locos y aparecidos”, y en él incluye aquellas narraciones que son protagonizadas por hombres con patologías mentales. En este grupo se incluye a Pierrot, personaje paradigmático de la vida y narrativa de Couto; por cierto, a este personaje, íntimamente relacionado con el escritor, Ángel Fernández también le dedica unas cuantas hojas en su libro recopilatorio, y señala la indisoluble asociación de estos personajes, diciendo: “No es Pierrot el mimo que se enamora de la Gloria, ni el que se casa con el Ideal, ni la mueca del Gesto, es Bernardo Couto cubierto de harina”.⁷⁸ Hay casi una simbiosis entre ambos, pues Pierrot, como Couto, también es un decadentista, una persona que está hastiada de la vida y que persigue el ideal sin alcanzarlo.⁷⁹

A estos estudios se suman ocho tesis, tres de ellas dedicadas a la relación entre Bernardo Couto y Pierrot. La primera de las tesis dedicada a estos dos personajes, pertenece

⁷⁷ Coral Velázquez, “Estudio introductorio”, Bernardo Couto Castillo, *Obra reunida*, UNAM, México, 2014, p.94.

⁷⁸ A. Muñoz Fernández, *op.cit.*, p. 354.

⁷⁹ Elvia Sarahí Rosas Flores, *La alegoría de los Pierrots de Bernardo Couto Castillo* (tesis), UNAM, México, 2010.

a Elvia Sarahí Rosas Flores y se titula *La alegoría de los Pierrots de Bernardo Couto Castillo* (2010); en ella, Rosas hace un recorrido histórico por el origen y evolución del personaje “Pierrot”, narra su nacimiento en la comedia italiana, su llegada a Francia y su traslado a nuestro país. Este análisis muestra, además, la forma en que Pierrot y los personajes que lo acompañan configuran alegorías que representan a la muerte, el ideal, la locura y al artista decadente, en los relatos de Couto.

La segunda tesis es de la autoría de Gabriela Arriaga Calzada, se llama *El camino hacia Pierrot* (2010); en ella, se hace una descripción de la obra de Couto, se detalla cómo el joven escritor conoció a su emblemático personaje, se expone la evolución de su obra hasta culminar con la creación de los “Pierrots”, que fueron de sus últimas publicaciones, y según Arriaga son los mejores cuentos de Couto. La tercera tesis se titula *El cambio estético de Bernardo Couto en dos Pierrot* (2015) y la escribió Adriana Pérez Tovar; este trabajo compara dos cuentos que pertenecen al ciclo “Pierrot”: “Pierrot enamorado de la Gloria” y “La nupcias de Pierrot”, al primero lo identifica con una temática muy modernista, pues el cuento presenta una historia en la que el protagonista se debate entre seguir al conocimiento o al arte, conflicto muy presente en el final de siglo. En el segundo hay, según el análisis de la autora, una mayor presencia romántica, pues en el relato aparece el *locus amoenus* y la personalidad de Pierrot parece estar más cercana del héroe romántico que del héroe melancólico.

La cuarta tesis se llama *El rescate del mundo interior. Un análisis de la obra de Bernardo Couto Castillo* (2007), la autora es Coral Velázquez, quien también es responsable del volumen *Obras reunidas de Bernardo Couto Castillo*, trabajo que ya se mencionó. En este trabajo, Velázquez se propone hacer un análisis de la obra de Couto intentando desvincularla de la leyenda negra que rodea la vida del escritor, su irrefrenable vida bohemia.

Separa la obra en tres momentos, tomando como eje el único libro publicado de Couto, *Asfódelos* (1897): Primera etapa cuentística (1893-1896), *Asfódelos* (1897) y Última etapa creativa (1897-1901). Velázquez traza una evolución estética en la escritura de Couto, y de esa manera desecha la idea de que su obra es solo un esbozo de lo que pudo ser o que murió muy joven para ser juzgado.

La quinta tesis se titula *La pasión decadentista en "Asfódelos"* (2009) trabajo en el cual Samuel Nava Arroyo da cuenta de cómo la estética decadentista se fue inscribiendo en la obra de Couto. Nava Arroyo analiza dos etapas de la narrativa coutiana, la primera está comprendida por los cuentos previos a *Asfódelos*, etapa creativa que Nava Arroyo califica como naturalista y la segunda es la de los cuentos de *Asfódelos* considerada como netamente decadentista.

La sexta tesis es *La ironía en "Asfódelos" de Bernardo Couto Castillo* (2010) de Diana Marisol Hernández Suárez; en dicha investigación, la autora argumenta que Couto hace uso del recurso de la ironía para escribir sus historias, pero esta ironía no juega con la inversión de significados, es una ironía ontológica en la que se muestra aquello que una sociedad o ente rechaza para señalar lo que realmente es.

La séptima tesis se titula *Lo sagrado, lo divino y la religión heterodoxa en Asfódelos de Bernardo Couto Castillo* (2011) de Luis Fernando Barajas Martínez; en este texto, Barajas Martínez muestra cómo la muerte y particularmente los asesinatos narrados por Couto se convierten en algo sagrado si se leen a la luz del contexto literario y de la estética del propio autor, pues en Couto la muerte significa sacrificio, arte, ritual y espiritualización.

Finalmente está *Hacia el asesinato como creación estética en los cuentos de Bernardo Couto Castillo* (2011), tesis en la que Lena Abraham describe la manera en que el

asesinato, acción por demás burda, se convierte en un objeto estético en las narraciones de Bernardo Couto.

De la lista de trabajos que estudian a Bernardo Couto los que considero más valiosos son los de Coral Velázquez y varias de la tesis que versan sobre el autor. El trabajo de Velázquez me parece significativo porque es la primera que no solo se encarga de recopilar los cuentos de Couto, sino que también les da un orden y una clasificación; su trabajo se convierte en un referente importante al momento de querer hacer nuevas revisiones a la obra del autor. Las tesis también son importantes porque sin eludir el lugar común sobre Couto, es decir todo lo que refiere a su vida, su personalidad, su ideal, superan el sitio recurrente para llegar al análisis de sus cuentos y encuentran no solo la importancia de su vida sino también la de su obra. En particular la tesis y el libro de Velázquez han sido muy útiles para el desarrollo de este trabajo, así como las tesis que hablan sobre Pierrot; en otras palabras, todos estos trabajos permitieron reafirmar o no intuiciones que se tenían sobre los cuentos.

1.3.3.- Entre la ironía y la fantasía: Amado Nervo

Amado Nervo nació en Tepic, Nayarit, en 1870 y murió en Montevideo, Uruguay en 1919. Varios investigadores de Nervo se conducen de que el nayarita sea mayormente identificado como poeta que como narrador: “Todavía hoy, Amado Nervo es considerado, fundamentalmente un poeta. La obra en prosa del escritor, en el mejor de los casos tiende a valorarse como un apéndice de su poesía”.⁸⁰ Ciertamente, es posible que la poesía de Nervo sea,

⁸⁰ Francisco Tovar Blanco, “Visiones fantásticas en la prosa literaria de Amado Nervo”, en *Narrativas Fantásticas del siglo XIX: (España e Hispanoamérica)*, ed. Jaume Pont, Milenio, Lleida, 1997, p. 417-419. Versión electrónica disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/visiones-fantasticas-en-la-prosa-literaria-de-amado-nervo/html/8ad147db-7d32-41db-b79c-6327ce6637c8_4.html [Consulta diciembre de 2015].

aún hoy, más famosa que su narrativa; sin embargo, eso no significa que la segunda esté anulada o sea ignorada por la crítica, prueba de ello son los varios artículos y libros que a continuación mencionaré.

En 1951, Francisco González y Alfonso Menéndez Plancarte hicieron un análisis general a la obra de Nervo, el estudio introductorio a las *Obras completas* del escritor nayarita. González y Menéndez Plancarte dividen cronológicamente la producción de Nervo en: “Obras de juventud”, “Semblanzas íntimas”, “Fuegos fatuos”, “Crónicas teatrales”, “La semana”, “Crónicas de Europa”, “Crónicas de viaje” y “Crítica literaria”.

De las “Obras de juventud” se limitan a señalar que son un esbozo de lo que más adelante publicará Nervo. De “Semblanzas íntimas” y “Fuegos fatuos” señalan que fueron publicadas en *El Nacional* durante 1895, “La semana” en *El Mundo* entre 1898 y 1905, “Crónicas de viaje” en *El Mundo* y *El Imparcial*, hacia 1900, y “Crónicas de Europa”, en *El País*, entre 1905 y 1906. Todos los escritos de estas columnas se caracterizaron por su agilidad, brevedad, sutil humor y por hacer de los hechos más cotidianos un acontecimiento.⁸¹

Las críticas literarias se publicaron, en su mayoría, en la *Revista Moderna*; ahí, Nervo hizo retratos literarios para dar a conocer a sus contemporáneos; asimismo, dio juicios breves pero contundentes sobre el quehacer de sus colegas. Se rescata como la mejor obra de crítica literaria de Nervo, el estudio que le dedica a Sor Juana; del que se destaca que sin ser un análisis muy erudito fincó las bases para los trabajos que posteriormente se dedicarían a la décima musa.⁸² En cuanto a la crítica teatral, se enuncia que ésta fue publicada en *El Mundo* y *El Nacional* en 1895. Se señala que los escritos sobre teatro de Nervo seguían los patrones

⁸¹ Francisco González y Alfonso Menéndez Plancarte, “Introducción” en *Amado Nervo, Obras completas. t 1 Prosas*, Aguilar, Madrid, 1973, pp. 10-15.

⁸² *Ibid.*, p. 16.

de la época: reproducir ciertos comentarios o juicios que ya se tenían de las obras, sobre todo lo que se refería a la versificación o la estructura narrativa, intercalándolo con algún comentario sobre la ejecución. Se alaba la adecuada elección de comentarios y la forma de presentarlos, particularidades donde se nota la capacidad escritural de Nervo.⁸³

En este estudio se considera, en general, a la prosa de Amado Nervo como leve, fragmentaria, efímera, elegante, discreta, sólida y de estilo limitado. Pese a ello, González y Menéndez Plancarte consideran que el gran acierto del autor es la empatía por la humanidad que se fragua en cada una de sus páginas, elemento suficiente para mantenerlo en el gusto del público.⁸⁴

Otro libro compilatorio, que ofrece un estudio introductorio a cargo de Manuel Durán, es *Cuentos y crónicas de Amado Nervo* (1971), publicado por la UNAM. En su escrito, Durán señala que Nervo es un escritor sumamente popular pero con pocos estudios serios —al menos hasta la fecha de publicación de este libro— que defiendan y den argumentos sobre su talento. El autor destaca como una cualidad particular en la obra de Nervo el humor y la ironía: “Casi todo lo que Nervo escribe es irónico, lo humorístico, lo crítico: así la sensibilidad de hoy podrá establecer mejor contacto con todo un aspecto —importante, variado— de la obra de Nervo”.⁸⁵ Durán atribuye esta característica casi innata en Nervo a su educación provinciana y conservadora frente al carácter curioso y rebelde propio del autor modernista.

Otra característica que distingue a la narrativa de Nervo es su componente fantástico, atributo estudiado en el artículo “Visiones fantásticas en la prosa literaria de Amado Nervo”

⁸³ *Idem.*

⁸⁴ *Ibid.*, p. 29-30.

⁸⁵ Miguel Durán, “Introducción” a Amado Nervo, *Cuentos y crónicas de Amado Nervo*, UNAM, México, 1971, p. IX.

(1997), de Francisco Tovar. En este texto, el crítico analiza un par de relatos fantásticos de Nervo, “La diablesa” y “El donador de almas”. Tovar comenta que el primero está hecho a partir de una literatura fantástica que emerge del romanticismo y que el segundo, “El donador de almas”, ofrece una estética fantástica más elaborada en la que se dilucida un discurso modernista con temáticas científicas y espiritistas.

Después está “«Mencía» o todo es sueño en la vida” (1998), de Carmen Luna Sellés; en el artículo, la autora señala que “Mencía” pertenece al grupo de relatos modernistas que exploran el sueño, en el sentido temático, es decir se recurre al sueño para explicar el contacto con dimensiones desconocidas. “Mencía”, según señala Luna Sellés, desarrolla un conflicto que parte de la eliminación de los límites entre la vigilia y el sueño. Al inicio de este relato, Nervo establece la intertextualidad que hay entre su narración y *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, Sellés comenta esta relación y detalla la profundidad de tal influencia.

Por su parte, en “Tres cuentos no recogidos de Amado Nervo” (2003), de Gustavo Jiménez Aguirre, se revisan los primeros cuentos publicados por el autor en periódicos de Mazatlán, se enumeran algunas de las cualidades que poseen estos textos, como la habilidad de atraer la atención del lector mediante la escritura de unos excelentes inicios; también se reconoce que el nayarita sabe el momento preciso en que debe plantear la duda al lector e introducir así algún elemento maravilloso o fantástico.

José María Martínez, en su artículo “Fantasías irónicas e ironías fantásticas: sobre Amado Nervo y el lenguaje modernista” (2004), hace un análisis de estas dos características, la ironía y la fantasía en la obra de Nervo. Cabe aclarar que “fantasía” se usa, en este caso, para aludir al género fantástico. Martínez señala que la estética fantástica de Nervo no se ha valorado en su justa dimensión; atribuye este descuido a que el escritor nayarita coincide en tiempo con dos personajes que son considerados como los grandes escritores fantásticos del

modernismo, Rubén Darío y Leopoldo Lugones, y sugiere que Nervo también debería ser considerado como parte de “los escritores fantásticos del modernismo”, pues cree que en algunos sus cuentos se pueden hallar antecedentes a los relatos de Cortázar, Borges o García Márquez:

Los estudios acerca de la narrativa fantástica modernista han privilegiado los relatos de Lugones y algo menos los de Darío, pero han relegado sin muchas explicaciones las narraciones de Nervo, y eso a pesar de las frecuentes advertencias acerca de sus méritos intrínsecos y de sus semejanzas evidentes y hasta «sospechosas» con relatos de Cortázar, Borges o García Márquez. Sería el caso, por ejemplo, de «Mencía (Un sueño)», que resulta muy fácil relacionar con «La noche boca arriba», de «El sexto sentido», que por momentos parece un intertexto de «El Aleph» o «Funes el memorioso», y de «El ángel caído», que puede verse como un claro antecedente de «Un señor muy viejo con unas alas enormes».⁸⁶

Martínez también comenta que algo que enriquece y hace particular lo fantástico en Nervo es la ironía que se entremezcla en el discurso. Este crítico describe y enumera todos los recursos que él considera que Nervo utiliza para lograr lo fantástico y lo irónico en sus textos; indica el uso de un discurso lateral, conflictos que ponen a los personajes en constante tensión con la vida, uso de tiempos y espacios familiares para el lector y la utilización del discurso científico.

También se cuenta la introducción a *Tres estancias narrativas* (2006), este preámbulo está compuesto por dos artículos, el primero “Tópicos y estrategias en la narrativa de Amado Nervo”, de José Ricardo Chávez, en el que se enumeran los temas y los recursos retóricos más recurrentes en la obra de Nervo como son la ausencia o pérdida de la amada, el discurso religioso y la inclusión de lo fantástico. El segundo estudio es de Yólotl Cruz, se titula “Lecturas y transfiguraciones románticas en los primeros relatos de Amado Nervo”, y en él

⁸⁶ José María Martínez, “Fantasías irónicas e ironías fantásticas: sobre Amado Nervo y el lenguaje modernista”, en *Hispanic Review*, 3(72), 2004, pp. 401-421.

se describe la importante veta romántica de la narrativa de Nervo en sus primeras publicaciones, es decir, en las colaboraciones que hace en provincia.

Nervo, al igual que Couto, ha sido elegido como objeto de estudio en varias tesis que lo revisan desde distintas perspectivas, desde su paso por el romanticismo, su asociación al modernismo o, incluso, la forma en la que configura sus narradores.

Una de esas tesis es *La iniciación modernista de Amado Nervo*, (2000) de Gustavo Humberto Jiménez Aguirre. Jiménez Aguirre describe la evolución de Nervo desde sus primeros escritos en provincia, relatos predominantemente románticos, hasta su llegada a la Ciudad de México donde se convirtió en un autor modernista. Apunta que el ejercicio periodístico le ayudó mucho para convertirse en el narrador que fue, no solo por el ejercicio constante de la pluma, sino también porque su contacto con el medio de comunicación impreso le permitió tener acceso a textos de autores del momento que publicaban en los periódicos del centro del país, contacto que le ayudó en su maduración como creador.

De 2006, es la tesis *Amado Nervo, narrador peninsular en "Mencia" (1907)*, de Yólotl Ayatzihuatl Cruz Mendoza. En ésta, Cruz Mendoza da cuenta de la inserción de Nervo en la cultura española, su empatía con ella y el reflejo de esto en el relato "Mencia", ya que esta historia se desarrolla en España. Expone, además, la dificultad de clasificar en un género obras de Nervo como ésta, cuya estructura la hace oscilar entre el cuento largo o novela corta; señala también la intertextualidad que este cuento tiene con relatos de H.G. Wells y Bécquer y su relación con varias estéticas como el romanticismo, los Siglos de Oro y la estética simbolista. Cruz Mendoza opina que en "Mencia" es en donde mejor se expresan muchos de los tópicos recurrentes en la narrativa de Nervo; por ejemplo, el tópico de "la pérdida de la amada", pues es característico de las historias de Nervo que el amor entre el hombre y la

mujer deseada nunca se realice, en la mayoría de los casos porque la mujer muere o está con otro hombre.

En la tesis *Evolución de las voces narrativas en los cuentos y relatos de Amado Nervo (1890-1915)*, de 2011, Carlos Alberto Gutiérrez Martínez describe cómo, con el paso del tiempo y la maduración escritural, los narradores creados por Nervo se fueron complejizando, pues pasaron de ser narradores omniscientes en sus primeros cuentos, a convertirse en narradores más audaces, narradores que se pierden entre el relato para pasar inadvertidos y dar increíbles sorpresas al lector, principalmente, en las obras de carácter fantástico.

La tesis más reciente que revisé es de 2014 y se titula *El concepto de amor en el Donador de almas de Amado Nervo*, de Daniel Cruz Cabrera. En el trabajo, tal cual lo dice su título, se busca definir cómo se concibe el amor en el *Donador de almas*, concepto que puede ser muy complejo si se reflexiona a partir de este relato, pues como señala Cruz Cabrera, tal definición está traspasada por discursos científicos, espiritistas, la androginia, el erotismo, el amor *ágape* y la no corporalidad del amor.

La enumeración de los estudios sobre Nervo parece un poco caótica, pues se pasa de textos que describen las primeras obras de Nervo a artículos que hablan del Nervo fantástico y luego se vuelve con un análisis de los primeros cuentos nervianos, esto obedece a que, al igual que con Couto, los trabajos se ordenaron de manera cronológica y no temática, esto en gran medida demuestra que los intereses de la crítica sobre Nervo han sido más diversos o, bien, que este ofrece más ejes y perspectivas para analizarlo.

Me permito asegurar que todos los trabajos que estudian al autor y que aquí se han descrito son sumamente buenos, pues desde distintas perspectivas, todos aportan algo al conocimiento de la obra de Nervo, y que son pocas las cosas que se les podrían reprochar. Quisiera, por lo mismo, mencionar algunos elementos que valdría la pena resaltar. Por

ejemplo, las obras recopilatorias de Francisco González, Menéndez Plancarte y de Gustavo Jiménez facilitan la búsqueda de textos del autor, muchos de los cuales se encuentran en la prensa periódica; aportan, además, datos bibliográficos y biográficos que ayudan a entender la obra en su justa dimensión. A pesar de que la antología de Durán es útil para conocer la obra del autor, hay que señalar que carece de referencias sobre dónde y en qué fecha fueron publicados los relatos y crónicas ahí reunidos; esto se entiende, sin embargo, si se considera que es una obra de divulgación.

En cuanto a los estudios, todos ofrecen, ya sea, un dato o una visión que aporta nueva información para interpretar a Nervo como un escritor romántico, modernista, fantástico o cosmopolita. Subrayo la insistencia de los estudiosos de Nervo por colocarlo como un hito de la literatura fantástica en Hispanoamérica, principalmente la de José María Martínez, coincido con él en que el escritor nayarita no ha sido lo suficientemente reconocido en ese ámbito y bien valdría la pena otorgarle el merecimiento que le corresponde.

En lo que concierne a este trabajo, la tesis y los artículos de Yólotl Cruz fueron los de mayor interés, pues, centraban su atención en los cuentos que también se estudiaron aquí, a “Mencía”, Cruz le dedica una tesis, cuyos datos y observaciones fueron muy valiosos para completar los análisis del presente trabajo, tiene, además, breves pero contundentes referencias —también útiles para este trabajo—sobre “Delirio y realidad” y “De los sueños” en su artículo “Lecturas y transfiguraciones románticas en los primeros relatos de Amado Nervo”, el cual forma parte del libro *Tres estancias narrativas*.

Bernardo Couto Castillo, la catarsis onírica

Que quizá soñando estoy,
Aunque despierto me veo,
No sueño pues toco y creo
Lo que he sido y lo que soy.

Pedro Calderón de la Barca *La vida es sueño*

Bernardo Couto Castillo, “Coutito” como solían llamarle sus más allegados, fue nieto de José Bernardo Couto Pérez, provenía de una familia burguesa y en nada habría sorprendido que el joven se dedicara a las prácticas sociales que acostumbraba ese sector de la población, pero no fue así: Coutito se desligó de las costumbres burguesas a muy corta edad. Sánchez Azcona celebró tal osadía, pues el jovencito no engrosaría las filas de los *clubmen* de cerebros vacíos y se congratulaba que la sapiencia, probablemente heredada y fomentada por el abuelo, lo alejara de aquellos círculos tan superficiales.

A más de un siglo de distancia de la muerte de Couto no podríamos decir que se malogró la esperanza que Sánchez Azcona llegó a poner en él, sino que tomó un rumbo diferente.⁸⁷ Y es que el jovencito no se dedicó al cultivo sobrio y recatado de las letras como lo habría hecho su abuelo, por el contrario, perteneció a las filas de un grupo de literatos que hacia finales del siglo XIX revolucionaron las letras, el decadentismo, del que ya hemos hablado.

Couto Castillo se ha convertido en el paradigma del autor decadentista, pues, como ya se refirió, el joven que vivió por y para las letras, escribió obras de arte e hizo de su vida una obra de arte, pues su biografía podría encajar perfecto como uno más de sus cuentos. Se sabe que Couto, muy joven, realizó un viaje a París, permaneció en aquel lugar cerca de dos

⁸⁷ Ana Laura Zavala, “Mi reino no era ya de este mundo ni de ese tiempo. Notas sobre Bernardo Couto Castillo”, el *Los raros. Escritura excluida*, coord. Ignacio Betancourt, El Colegio de San Luis, México, 2010, pp. 31-49.

años (1894-1896). Ahí, en la meca artística del siglo XIX caminó por las mismas calles que lo hicieran sus grandes maestros como Charles Baudelaire, conoció y convivió con varios escritores como Edmundo de Goncourt, ahí también conoció a Pierrot, entrañable personaje que protagonizó sus últimos cuentos.

Como escritor decadentista, la obra de Couto está plagada de personajes atormentados, asesinos, mujeres fatales y frágiles, ciudades muertas y paraísos artificiales, algunos de los cuales expuso a manera de sueño en sus relatos. Por tal razón, a continuación describiré tres cuentos de Couto en donde hay sueños involucrados, con el fin, por supuesto, de encontrar las razones por las que se ha incluido lo onírico en tales relatos.

2.1.-“Contornos negros”: alternativa de vida, el sueño

“Contornos negros II” de Bernardo Couto Castillo es el segundo de cuatro cuentos publicados dominicalmente en la columna literaria homónima, “Contornos negros”, entre diciembre de 1893 y enero de 1894, en el periódico *El Partido Liberal*. Específicamente, este cuento se publicó el 24 de diciembre de 1893. De acuerdo con Coral Velázquez, estos cuentos pertenecen a la etapa escritural de Couto que ella denomina “Cuadros de ciudad, esbozos y retratos”, en la que, a manera de cuadros de costumbres, el escritor se preocupó por retratar a los personajes tipo de la ciudad, en su mayoría seres marginales, como los indígenas o “enfermos sociales”, como las prostitutas y los alcohólicos.⁸⁸ Según la misma autora, el título de este conjunto de relatos, “Contornos negros”, sugiere la manera en la que Couto percibía la urbe, como “oscura y fría, donde viven una serie de individuos sumidos en la indiferencia

⁸⁸ Coral Velázquez, “Estudio introductorio” a Bernardo Couto Castillo, *Obra reunida*, UNAM, México, 2014, p.94

y el horror”.⁸⁹ Otros autores como Samuel Arroyo afirman que este relato pertenece a la etapa naturalista del autor, obras en las que se explican las condiciones que llevan a los personajes a vivir determinadas experiencias.⁹⁰

El cuento, con el que iniciaré los análisis es “Contornos negros II”, en él se narra la historia de un niño, quien, en una noche cruda de invierno, intenta regresar a casa para guarecerse del frío y teme que la entrada le sea negada, puesto que en su oficio como vocero no había vendido lo suficiente para que su padre pudiera conseguir más alcohol. Los temores del niño se vuelven realidad, es expulsado de la casa y condenado a pasar la noche a la intemperie. Mientras duerme, tiene un sueño consolador que lo aleja de su triste realidad por un momento; sin embargo, al despertar no encuentra sus periódicos.

La marginalidad es el elemento esencial para definir a los personajes; ella se refleja, principalmente, en los espacios representados. En primer lugar, se presenta la casa del niño: “¡Es tan lóbrego su miserable cuartucho!, hay en él olores mareantes, tan nauseabundos, tal frío y crueldad cuando no lleva monedas con que saciar el terrible vicio”.⁹¹ La descripción que se ofrece dibuja un lugar poco agradable y permite asociarlo con la desgracia, pues nada que se considere bueno puede tener olores mareantes o un frío insoportable.

Además, los papás no muestran ni un poco de cariño hacia el pequeño. El padre, incluso, reacciona violentamente ante la falta de dinero para comprar alcohol:

Unos ojos vidriosos inyectados, unos ojos que podríamos llamar alcohólicos, se han clavado en él [...] El padre levanta el brazo y lo deja caer con toda la brutal pesadez que la bebida le da, sobre el desnudo hombro del niño que, inmóvil, pugnando por contener las lágrimas, aguarda la señal de que salga.⁹²

⁸⁹ *Ibid.*, p.84

⁹⁰ Samuel Arroyo Nava, *La pasión decadentista en “Asfódelos” de Bernardo Couto Castillo* (tesis), UNAM, México, 2009.

⁹¹ Bernardo Couto, “Contornos negros II” en Bernardo Couto Castillo, *Obra reunida*, introd., est. y notas Coral Velázquez, UNAM, México, 2014, p.248.

⁹² *Idem.*

La madre, por su parte, no hace ningún esfuerzo para proteger al pequeño de la furia paterna, ella no se inmuta, no hace nada para defenderlo: “sale con lentitud, dirigiendo una humilde mirada a su madre, pero ésta, a pesar de que sus ojos se clavan en él, no lo ve, su mirada es vaga, mirada que envuelven los vapores de la embriaguez”.⁹³ Así, la configuración negativa de este espacio se completa mediante las acciones de los personajes: el cuartucho es poco acogedor por la descripción, pero también por la actitud de los padres con el hijo.

El otro espacio ocupado por el protagonista es la calle, lugar al que, como ya se adelantó, es desterrado por no haber conseguido el dinero para comprar alcohol. Esta expulsión del espacio de la casa es una forma de enfatizar la marginalidad del personaje; la casa de donde parte es un sitio con carencias, pero a pesar de ello representa un techo y unas paredes con las cuales cubrirse del frío invernal. Pero el niño es enviado a la intemperie, a un sitio público, a una plaza, donde hay en una catedral y un jardín, descripción que corresponde a una típica plaza colonial, o la plaza principal de cualquier pueblo o ciudad, generalmente compuesta por un edificio eclesiástico o civil más un área verde o una explanada. El niño se va a un sitio donde se es parte de todo y su identidad se nulifica, porque pasa a formar parte de un paisaje, un elemento más que compone la postal.

Además, el niño se coloca en un lugar muy específico, en una parte oscura y apartada del jardín, pues huye de la policía quien podría reprenderlo por estar en la calle. En suma, no conforme con ser nadie, se preocupa por ser invisible para no molestar a la gente con su presencia:

Penetra temblando, su mente entreveía ya una noche helada, sobre duras piedras, o bajo las penetrantes garras de la policía [...] El niño se dirige al jardín que rodea la

⁹³ *Idem.*

catedral. Busca abrigo donde las sombras son más densas, la oscuridad más profunda, donde los lugares son más solitarios, los transeúntes más escasos.⁹⁴

El frente de la catedral está decorado por estatuas “Ante su vista se elevan majestuosas estatuas en piedra, severas e impotentes con toda la gravedad de sus años, obispos de elevadas mitras, santos cubiertos de polvo, todo lo que decora el frontón de la catedral”.⁹⁵ La composición de la catedral es muy similar al espacio prototípico de novela gótica: las catedrales en México, al igual que los castillos góticos son construcciones antiguas y suelen estar decoradas con estatuas o entresacados de piedra de figuras humanas, esto dota a las iglesias de un halo tenebroso y de misterio; por lo tanto tiene una carga semántica que le permite al lector intuir que algo extraño o misterioso sucederá ahí. Después, sin embargo, en la transición de la vigilia al sueño, el niño comienza a percibir las estatuas de expresión adusta como amables: “la dolorosa realidad va siendo envuelta por las brumas del sueño; las severas estatuas de ennegrecida piedra toman matices, claros, hermosos, más aún, sonrientes”.⁹⁶ Situación curiosa, me parece, pues el niño halla, aunque sea por efecto del sueño, amables y humanas a las piedras, actitudes que no consigue de sus padres, quienes son de carne y hueso. La oscuridad y la tétrica catedral para dar realismo y oscuridad al entorno, el cual contrasta con el que se describe más tarde en el sueño.

En el sueño del niño hay elementos y situaciones que son totalmente diferentes a los de su vigilia; por ejemplo, se imagina un lecho acogedor, en una cama de plumas y pieles, que contrasta con donde se ha recostado: “Se deja caer extenuado sobre el húmedo césped reclinándose en el duro tronco de un árbol”, frente a “El niño duerme por completo, su sueño

⁹⁴ *Idem.*

⁹⁵ *Ibid.*, p.249.

⁹⁶ *Idem.*

es dulce [...] como el de la sonriente niña, en Navidad, [pues sueña...] que duerme al abrigo de caliente chimenea sobre mullida pluma cubierta de pieles”.⁹⁷

También el niño asciende a un lugar indefinido que es infinitamente más cálido que el lugar en el que se encuentra durmiendo: “Se ve alto, muy alto desde donde las inmensas torres de la catedral se ven pequeñitas [...] Cada instante sube más, se hallan rodeados de nubes blancas y doradas, alto, muy alto, a su lado hay estrellitas muy pequeñas con las que juega...y un calorcito tan agradable, tan bello”.⁹⁸ No solo contrasta la temperatura de los lugares, también su localización: el niño mientras duerme se halla a ras de suelo; en el sueño se eleva muy alto, lo que representa una inversión de su localización real.

Al igual que en la vigilia, el espacio onírico, no solo se define por sus descripciones, sino también por la gente que lo habita; en ese lugar alto, lleno de luz y de calor, el chiquillo ve a una mujer que le ofrece su cariño: “se encuentra al lado de una imagen que su madre lo llevaba a ver en otra época, solo que la imagen se mueve, le habla, le da calor con sus delgados brazos”.⁹⁹ La actitud de esta mujer se opone directamente a la de la madre, quien no es afectuosa con él.

En el sueño, se señala que el niño duerme apaciblemente y lejos de toda carencia, de tal forma que lo hace similar a los otros niños que no tienen problemas económicos:

El niño duerme por completo, su sueño es dulce, todo lo ha olvidado, más bien, todo lo abrumador de su penosa vida ha huido, ha muerto; su sueño es dulce como el del enamorado poeta, como el de la sonriente niña en Navidad [...] soñando con el buen viejo que, mientras ella duerme, ha de venir con dos ángeles cubiertos de juguetes que al día siguiente encontrará bajo su cama.¹⁰⁰

⁹⁷ *Ibid.*, pp. 248-249.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 249.

⁹⁹ *Idem.*

¹⁰⁰ *Idem.*

También, en contraste con la imagen del niño, al que se refiere como un ser inocente y tierno, crédulo de fantasías, está la descripción que antes ha dado el narrador del pequeño, donde deja entrever que es hostil y grosero: “El niño cuyos miembros tiemblan, camina con lentitud, sus temblorosos labios murmuran palabras sin sentido, quejas, lamentos, términos asquerosos de plazuela, jerga indecente de taberna, de callejuela, y que hace que los transeúntes vuelvan el rostro para mirarlo”.¹⁰¹ Es comprensible que el niño tenga esa tendencia, por el trabajo que ejerce y las reprimendas de los padres; su lugar de desenvolvimiento ha sido la calle, que es un lugar difícil, un lugar donde se debe ser rudo para sobrevivir. En este sentido, esta configuración del personaje contrasta con la idea navideña de la niñez, la cual no puede tener el pequeño vocerito, pues sus circunstancias de vida son otras.

Lamentablemente, el sueño no es eterno y con los primeros rayos del sol se difumina la oscuridad y aparece la luz que lo ilumina todo y hace evidente lo oculto; la luz que descubre una vez más, la dolorosa realidad, que enfatizará el contraste desde el nivel estético y la decadencia desde el nivel ético.

El niño despierta, y aunque el sol ha salido no lo calienta: “El niño ha despertado, el frío es horrible, sus ojos entreabiertos son heridos por el sol”.¹⁰² El sol deja ver de nuevo esa imagen, que antes el narrador ha calificado como grosera, de un niño harapiento descansando en una cama de piedra y tierra: “que contempla, casi dudando, con extrañeza sus miserables harapos. La cariñosa imagen ha huido, las imágenes de piedra sonrientes durante la noche, se han tornado graves, austeras”.¹⁰³ Así lo que era bello se vuelve horrible y lo que no podía

¹⁰¹ *Ibid.*, p.249.

¹⁰² *Ibid.*, p. 250

¹⁰³ *Idem.*

ser peor, lo es. Al despertar el niño no ve más sus periódicos, que han desaparecido. “Se estremece de pies a cabeza ¡No es posible, sus ojos lo engañan!, ¡perderse sus periódicos!”¹⁰⁴

Sin los periódicos, el niño ha perdido toda esperanza de volver al cuartucho que es su casa, tal vez, se ha condenado a una noche más en la calle: “¡Perderse su mísero mendrugo de pan, su último recurso! ¡La entrada a su casa sus periódicos son todo para él! ¡Imposible! Es la realidad triste, amarga, despertante”¹⁰⁵ Al final del cuento, el niño se pierde entre la muchedumbre recalando por enésima vez su marginalidad, su condición de ser nadie. En suma, el sueño no modifica en nada las circunstancias del niño, tan solo le permite olvidar su realidad temporalmente. Al despertar, el niño vuelve a ser él con su fatalidad, una fatalidad que no se explica de dónde viene, tal como lo expresa el pequeño protagonista de esta historia: “No, es la desgracia, la fatalidad que me persigue; ¿pero qué he hecho yo?”¹⁰⁶ La pregunta apela al lector buscando una respuesta que justifique su desgracia, pero, en este caso, no es necesariamente el niño quien cuestiona al lector es la figura del autor implicado,¹⁰⁷ quien interpela al receptor, no para buscar una respuesta sino para que el lector se haga la misma pregunta.

El enfrentamiento al que el autor obliga es más relevante si se considera la fecha de publicación del cuento, 24 de diciembre, día festivo, de abundancia, fecha perteneciente al periodo decembrino, época en la que la sociedad porfiriana acostumbraba expresar su bondad organizando pequeñas posadas para los niños pobres. Couto confronta a la burguesía evidenciando que las superficiales fiestas que ofrecían, no servían para mitigar las carencias

¹⁰⁴ *Idem.*

¹⁰⁵ *Idem.*

¹⁰⁶ *Idem.*

¹⁰⁷ El autor implicado, es un recurso narrativo en el que la voz o las ideas principalmente morales del autor se hacen presentes a través de la voz del narrador o de algún personaje, esta clasificación de autor fue propuesta por W .C. Both en la década de los años sesenta del siglo pasado (Antonio Garrido, *El texto narrativo*, Síntesis, Madrid, 2007, p.115).

de una buena parte de la población, representada, en este caso, en la figura del pequeño vocerito. Lo más preocupante respecto a la miseria de estos personajes tipo, representantes de una buena un parte de la sociedad mexicana de finales del siglo XIX, era que su miseria era perpetua y heredada, pues de la misma manera que se otorgaban riquezas, títulos y propiedades se podía legar la pobreza.¹⁰⁸

En el cuento hay un paralelismo entre la fealdad de la imagen y la marginalidad del niño, de modo tal que lo estético refleja lo ético. La imagen decadentista representa la vida en ruinas de ciertos sectores de la población que no se habían beneficiado con los progresos del porfiriato. De esta manera, Couto es fiel a sus ideales y a su estética, pues muestra las consecuencias de un progreso social y económico poco equitativo; con ello, enfatiza, a su vez, ese rechazo a la burguesía, propio de los decadentistas, ya que al describir los lujos navideños, señala las diferencias entre esa gente que tiene la posibilidad de tener grandes regalos y banquetes en Navidad, y las personas que no pueden pensar en eso porque su preocupación es sobrevivir. El sueño funciona como una especie de puente para propiciar el contraste entre lo que es el niño y lo que no es, pues hace más evidentes las carencias de este último, en una realidad cruda, con la que se busca conmocionar al lector.

2.2.- Pierrot y los reflejos de los gatos

Los siguientes dos cuentos de los que hablaré pertenecen, como “Contornos negros II”, a un serial de relatos, en este caso, al serial, *Pierrot*. Este conjunto tiene seis narraciones que cuentan las aventuras del mimo del mismo nombre. Los cuentos que analizaré en esta ocasión

¹⁰⁸ C. Velázquez, *op.cit.*, p.99.

son “Pierrot y sus gatos”, publicado el 12 de junio de 1898 en *El Mundo*, y “La nupcias de Pierrot”, publicado en *Revista Moderna* el 1 de enero de 1899.

Pierrot es un personaje particular, es un mimo que viene de *La Comedia dell'Arte* tipo de espectáculo que consistía en una obra de improvisación en la que se mezclaban el teatro latino, la comedia griega y lo carnalesco. Esta puesta en escena tenía varios personajes recurrentes como Arlequín, Brighella, Polichinela, Colombina y Pedrolino; este último pasa al teatro francés como Pierrot: “Pierrot es ya un personaje francés, adaptado del italiano Pedrolino [...] En sus orígenes personaliza al servidor honrado, pero fanfarrón. Ya en el siglo XVII simboliza al pueblo noble y generoso pero olvidado y zaherido por las clases altas”.¹⁰⁹

Couto conoció a Pierrot en el viaje que hizo a París¹¹⁰ y cabe comentar que no fue el primer escritor que lo incluyó en sus obras, pues ya había sido usado por simbolistas como Aloysius Bertrand, Paul Verlaine o Jules Laforgue. Pierrot se caracteriza por su vestidura blanca y a diferencia del resto de los personajes de la comedia no usa propiamente una máscara, su cara solo aparece enharinada. Pero para Couto, Pierrot no es solo el mimo venido de Italia o de Francia, Couto y Pierrot están íntimamente ligados, pues ambos representan el estereotipo del decadentista.

En las distintas aventuras pierrotescas se observa a Pierrot frustrado, pues sus ideas no coinciden con las del progreso social, es un ser angustiado, hiperestesiado, hipersensible, depresivo, amante de la naturaleza, antiburgués.¹¹¹ Y, como se sabe, Bernardo Couto no distaba mucho de ser eso mismo, él era un artista en formación, talentoso, sumamente

¹⁰⁹ Á. Muñoz Fernández, “Pierrot”, en Bernardo Couto, *Cuentos completos*, Factoría Ediciones, México, 2001, p.353.

¹¹⁰ E. S. Rosas Flores, *op.cit.*, p.41.

¹¹¹ A.L. Zavala Díaz, *De Asfódelos y otras flores del mal mexicanas*, pp. 31-35.

sensible al mundo que lo rodeaba, un hombre con hastiado de la vida, quien ahogaba su depresión en bares y correrías nocturnas, descripción que responde a la idea del artista decadente referida más arriba. Pero Pierrot, al igual que Couto, no es solo un artista finisecular, es también un héroe melancólico, es decir un ser rebelde que se niega a sacrificar sus ideales para adaptarse o pertenecer al mundo.

En “Pierrot y sus gatos”, se cuenta la anécdota del mimo, quien, asqueado del ambiente de su casa, sale y decide caminar por un frío y nevado paisaje parisino. Tras un breve paseo duerme y sueña con elementos y situaciones burguesas que antes ha rechazado. Al despertar se encuentra con unos gatos con quienes se siente identificado por su personalidad desdeñosa y orgullosa.

El estado de ánimo del personaje es el eje que conduce todo el relato, principalmente al proyectarse sobre el espacio. Pierrot, como se dijo, camina por una vereda nevada, y es empujado, a ese entorno hostil por el abandono y la frialdad de su buhardilla. Parecería ilógico que salga de un frío para entrar a otro, pero es justo esa acción del personaje lo que hace evidente sus sentimientos: “Pierrot estaba triste. Sentía una de esas melancolías inmotivadas que caen como lluvia negra”.¹¹² Su paseo por un desierto invernal es una proyección de sus emociones, la depresión suele asociarse simbólicamente con lugares fríos, oscuros, monocromáticos; estampas que a menudo ofrece el invierno. El mimo está triste, vacío, melancólico, por eso se mimetiza con el lugar por donde pasea, pues es un sitio desolado como él:

Pierrot camina preocupado mirando los árboles secos, escuetos, mostrando sobre sus ramas áridas que se levantan como boas extendidas y que solo era la nieve reposando

¹¹²Bernardo Couto, “Pierrot y sus gatos”, en *Obra reunida*, p. 418.

en el lugar de las hojas [...] Y Pierrot halagado por la pureza del color, considerando a la naturaleza vestida con su propio traje, continuaba su marcha con los ojos fijos en la Silueta de Notre Dame.¹¹³

Si bien, Pierrot se pasea por una vereda invernal y está deprimido, por donde él camina se dibuja un paisaje muy distinto, a diferencia de la densidad blanca y de la ausencia de vida del invierno, el otro lugar es colorido y primaveral:

El Sena profundamente negro reflejaba las luces de sus bordes que cintilaban y serpenteaban produciendo un cuadro feérico: parecían inmensas flores fluorescentes, crisantemos del amarillo más excelso, hostias de oro, soles caídos en el agua donde navegaban culebras luminosas, arrastrándose y desarrollándose entre flores, astros y soles.¹¹⁴

Las luces que se dibujan en el Sena dan cuenta de un espacio creado, similar al arte, vía de escape para el decadentista. La conjunción de las luces que representan la modernidad y lo artificioso del paisaje representan la lucha de los decadentistas por integrarse a la modernidad y, a la vez, su incapacidad de hacerlo plenamente, ya que, al asimilarse tendrían que sacrificar ideales, que no estaban dispuestos a perder. Es muy significativo que sea el Sena, río parisino por el que camina Pierrot, pues París, como se sabe, era la meca de los artistas de finales del siglo XIX.

El narrador insiste en la tristeza del mimo y más adelante afirma: “En el alma de Pierrot se levantaba una de esas amarguras sordas y silenciosas que consumen a los payasos, a los cómicos a los humoristas, a los vendedores de risa que constantemente tienen que llevar una máscara”.¹¹⁵ El sentimiento que se describe hace referencia al *spleen*, que es esta angustia que viene de sentirse diferente, anormal, raro, esa angustia en la que se conjunta la esperanza

¹¹³ *Idem.*

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 417.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 418.

y la fatalidad.¹¹⁶ Entonces Pierrot siente *spleen*, porque busca hacer reír pese a sus propias emociones, pese a que él crea que no hay motivos para alegrarse. Por eso Pierrot se molesta con la gente que mira a su paso, pues al ser un artista finisecular, él es más sensible a los hechos ruines del mundo y aunque intenta embellecerlo con su arte, hay momentos que le resulta imposible; por eso, todo se vuelve tedio, por eso quiere ser los otros para ser capaz de vivir en el mundo moderno y caótico, como ellos, sin asquearse de él: “Se irritaba contra los paseantes, contra el frío, contra el ruido, contra sí mismo; se irritaba al pensar en su carácter, al considerar el vacío que su indiferencia le formaba. Se irritaba contra su mueca burlona. Hubiera querido ser el primer venido que frente a él pasara, sentir como él, pensar, llorar, reír como él”.¹¹⁷

Tras este paseo denso, Pierrot queda rendido ante el cansancio emocional, duerme, y mientras descansa sueña con cosas muy peculiares:

El sueño comenzó a rendirle y soñó cosas caprichosas y pierrotescas: vio infinidad de fracs pendiendo de los árboles como ramilletes, vio infinidad de cuervos picando cerebros vacíos y vio cuerpos desnudos de mujeres hermosas de los que las carnes caían de podredumbre mientras los labios rosados reían, reían en constante e histérica carcajada y su sueño fue siendo más denso, más denso.¹¹⁸

Las imágenes que Pierrot ve en el sueño se corresponden con lo que, al principio del cuento, se señala, ha rechazado; los fracs y los cerebros vacíos refieren a los *clubmen* y los *cabotines*, las carnes expuestas a las *cocottes*:

Sin saber por qué sentía aversión por lo que diariamente frecuentaba. Los cafés encendidos, repletos de gente, llenos de risa, frases y voces, de colores y de ruidos, de faldas y de fracs, se le hacían antipáticos. Difícilmente hubiera soportado la conversación de un *clubman*, un cabotin o una *cocotte*.¹¹⁹

¹¹⁶ J.P. Gay, *El beso de la Quimera* p.140.

¹¹⁷ B. Couto, “Pierrot y sus gatos”, p.418.

¹¹⁸ *Ibid.*, p.419.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 417.

La perspectiva de los elementos en los dos pasajes, que refieren a las cosas que repudia Pierrot (*clubmen*, *cabotines*, *cocottes*), es distinta, aunque en ambos exista el rechazo. En el primero, que pertenece a lo que ve en el sueño, manifiesta una repulsión, y las imágenes con las que representa lo que odia son grotescas. Lo grotesco¹²⁰ es generalmente todo aquello que excede los límites o algo que aparece en un lugar inesperado, y esta transgresión puede mover al asco, al horror o a la risa por asco, por el rebajamiento al que es sometido el sujeto o el objeto al no estar representado como se espera.

La mujer y específicamente una *cocotte* debe ser seductora, pues es una prostituta, pero al tener las carnes expuestas y podridas, no es lo que debería ser, puede provocar asco. Los fracs y los cerebros vacíos rebajan la condición de los *clubmen*, quienes no solo son degradados al describirlos como superficiales, sino también al colgarlos de un árbol, insinuando, tal vez, que solo sirven de adorno o están muertos. La risa debe referir al cabotin, quien busca la diversión de la gente, y solo logra una risa no festiva sino histérica, nerviosa, macabra, por la angustia que lleva en su ser —tal vez, como Pierrot—; tal risa, desubicada, es horrorosa y causa miedo, la risa es grotesca porque es producto de la angustia y no de la alegría. De esta manera, el sueño transforma la visión de Pierrot y le permite burlarse de todo aquello que lo fastidia; en el sueño se halla otra forma de repudiar esas cosas.

En la segunda descripción, la que describe el pensamiento de Pierrot en la vigilia, hay una expresión clara del fastidio por el mundo burgués: “Sin saber por qué sentía aversión por lo que frecuentaba”, el narrador afirma claramente qué es lo que odia Pierrot: a los burgueses,

¹²⁰ Gabriela Nava, Seminario: *Deformando el cuerpo, deformando la realidad: el papel de lo grotesco en la literatura*, COLSAN, San Luis Potosí, 3y 5 de diciembre 2014.

las cortesanas y los payasos, detesta el entorno social, falso y de apariencias que se crea alrededor de todos estos personajes.

Aunque son diferentes las expresiones de repudio (una es exagerada, grotesca y está transformada por el filtro del sueño, y la otra es sencilla y directa), llama la atención que el desacuerdo se exprese de distintas maneras en un solo cuento, y que se recurra a dos estadios de la conciencia, sueño y vigilia, para dejarlo claro; quizá esto es solo una reiteración y una declaración unívoca de la personalidad del decadentista, aquel que repele la misma sociedad a la que pertenece.

Cuando despierta, y como ya se dijo, Pierrot encuentra unos gatos que lo hacen reflexionar sobre su personalidad:

El carácter de los gatos...se dijo ¡cosa más singular! Nunca había yo pensado... Tienen razón en buscarme pues algunos puntos de contacto tenemos. Como yo, son esquivos, desdeñosos y afectos a lo suntuoso. Sus mantos son suaves, ricos, blancos a menudo; sus actitudes son distinguidas. Gustan de la noche y se aman a la claridad de la luna. Son caprichosos. A una caricia responden hurañamente con arañeo, son soberbios y difíciles de domar, son orgullosos y despreciativos, son desinteresados.¹²¹

Elvia Sarahí Rosas argumenta, en su tesis *La alegoría de los Pierrots en Bernardo Couto Castillo*, que los gatos de este cuento representan a Baudelaire y su influencia en la obra de Couto, lo cual es lógico si se toma en cuenta que el poeta francés ya ha sido, sutilmente, referido a través de París. Rosas reproduce varios de los poemas de *Las flores del mal* en los que se hace referencia a los mininos y su carácter, ella menciona que el que más se adecua a lo que dice el cuento, sobre los gatos, es el soneto LXVI:

Los amantes fervorosos y los sabios austeros
Gustan por igual, en su madurez,

¹²¹ B. Couto, "Pierrot y sus gatos", p.419.

De los gatos fuertes y dulces, orgullo de la casa,
Que como ellos son friolentos y como ellos sedentarios.

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

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

Sus grupas fecundas están llenas de chispas mágicas,
Y fragmentos de oro, cual arenas finas,
Chispean vagamente en sus místicas pupilas.¹²²

Según Rosas el soneto LXVI describe la personalidad gatuna, desde la perspectiva de Baudelaire, como arrogantes, orgullosos y suntuosos, mismas características que Couto recupera para caracterizar a los mismos animales con los que Pierrot se identifica.

Si Pierrot se asume como arrogante, orgulloso y suntuoso, y si atendiendo al soneto de Baudelaire se le pudiera identificar como “sabio austero” y alguien que “busca el silencio y el horror de las tinieblas”, entonces el mimo no es más que un artista decadente. El artista decadente es en cierto sentido orgulloso y arrogante porque huye del mundo, pretendiendo que puede vivir lejos de él, refugiándose en el perfecto mundo que a sí mismo se construye, el arte; en otro sentido, son suntuosos porque tienen debilidad por lo lujoso, que en el caso del cuento está representado por los *clubmen* y los cabotines, personajes asociados a la rica burguesía porfiriana, pero, a su vez, los decadentistas buscaban la austeridad para epatar el derroche y presunción de la misma burguesía, por lo tanto los gatos están ahí para mostrarle su propia personalidad, orgullosa y débil, suntuosa y austera, a la vez.

¹²² Charles Baudelaire, *La flores del mal*, México, Tomo, pp.89-90

La anagnórisis con los gatos sería incomprensible sin el sueño, pues el contraste sueño- vigilia, de este cuento, equipara la divergencia de emociones que Pierrot puede sentir sobre un mismo objeto y/o sujeto, dejando en claro la personalidad ambivalente del decadentista que se sintetiza en el carácter voluble representado por los gatos.

2.3.- Un matrimonio con el sueño

En “Las nupcias de Pierrot”, se ve al mimo sumido en un dulce sueño en medio de un paisaje hermoso, hasta donde había llegado para exiarse de la última fiesta a la que había asistido; mientras duerme imagina su paraíso ideal y moldea a su compañera de vida tal como la ha deseado siempre. Al despertar del sueño tiene un encuentro con dos mujeres muy especiales llamadas, el Ideal y la Locura. Por la intervención de la Locura, Pierrot celebra sus nupcias con el Ideal.

En esta ocasión vemos a Pierrot en circunstancias muy diferentes a las del relato precedente. La narración focaliza en el mimo que, una vez más, está en la naturaleza, pues duerme en medio de ella; pero ahora no se esconde para liberarse del mundo que lo agobia, sino para purificarse después de haber estado de fiesta y de haber cedido, quizá, ante los cabotines, los *clubmen* y las *cocotte*: “aquella figura blanca, que entre las margaritas blancas y rosas púrpura, se había adormecido sonriendo, era ¡oh asombro!, la del mudado Pierrot, que escapando sin duda de alguna orgía, había ido al bosque y se embriagaba de su perfume”.¹²³

Nuevamente el entorno en el que se desarrolla la historia es muy importante, porque, hay un contraste entre el lugar donde está Pierrot y el lugar que sueña, espacios que reflejan

¹²³ Bernardo Couto, “Las nupcias del Pierrot”, en *Obra reunida*, p. 438.

la personalidad del artista. Pierrot duerme en medio de un paisaje perfecto que solo podría salir de la ficción como de *Sueño de una Noche de Verano*:

En el bosque aquel, bosque de ensueño y de ilusión, feérico, luminoso, el jardín de *Sueño de una Noche de Verano* [...] había aromas que retenían, brisas que acariciaban, matices de hojas y de flores que atraían la vista para retenerla y seducirla. Como flechas cruzaban pájaros lanzando un piar agudo, preciso, rápido.

Por entre los recortes de las ramas y las hojas, por entre las mallas de los árboles que, como coloridas y complicadas telas de araña, daban sombra, filtrábase una luz que flotaba y envolvía, tiñendo el ambiente, llenándolo de un polvillo azulado que hacía pensar en trozos molidos de cielo.¹²⁴

Pero sueña con un jardín diferente, un jardín hecho a su propio gusto, lo que recuerda un poco aquella idea de Gutiérrez Nájera de hacer una literatura propia a partir de la apropiación y reelaboración de estéticas extranjeras, Pierrot no se conforma con el paisaje de creado que ya tiene, Shakespeare ya no le es suficiente tiene que modificarlo, tiene que recrearlo porque no es lo suficientemente artificioso:

Veíase por extraño fenómeno en ese bosque, o más bien, en un jardín semejante en algo, pero más ordenado, más simétrico, más cerca del arte que de la naturaleza; había estatuas de diosas y de musas, de reinas y patricias; había tirones y sirenas que arrojaban chorros de agua azulada por sus bocas de mármol [...] había grandes y esbeltas balaustradas sosteniendo jarrones donde de entre el bronce ennegrecido brotaban flores exquisitas, de aromas venenosos y estrambóticas formas; había estanques donde cisnes de blancura semejante a él, enlazaban sus cuellos.¹²⁵

Pero el jardín no es lo único que idealiza Pierrot, en el sueño también dilucida a su amante ideal, la cual se relaciona fuertemente como una *femme fragile*: “Y su amada, la que él soñaba, paseaba o cantaba o se adormecía a su lado, diciéndole cosas muy suaves, muy extrañas, como venidas del más allá; cosas que jamás había oído de labios de otra mujer”.¹²⁶

¹²⁴ *Ibid.* p.437.

¹²⁵ *Ibid.* p.439.

¹²⁶ *Idem.*

No está de más recordar, *la femme fragile*, es muy importante para los héroes melancólicos como Pierrot, pues son ellas el medio por el estos personajes se pueden redimir. La figura de la amante perfecta se opone a la de Colombina, quien en la *Comedia dell' Arte*, a menudo, aparece como la pareja del mimo blanco. Colombina está más vinculada al arquetipo de la *femme fatale*: quien, por cierto, cumpliendo cabalmente con su perfil de mujer seductora, se divierte con Arlequín (otro personaje de la *Commedia*) mientras Pierrot duerme: “al final de la vereda, aparecían presurosas las siluetas de Colombina y Arlequín, que huían besuqueándose las nuca”.¹²⁷

Una vez que despierta, se presentan ante Pierrot dos mujeres muy particulares, una llamada Ideal y otra Locura:

En medio de un suave resplandor de oro había dos mujeres; las dos mujeres más extrañas que los poco asombradizos ojos de Pierrot hubieran jamás visto. La una llevaba un traje excepcionalmente extraño, abigarrado, de una forma que era la negación de la forma; lo miraba con ojos tristes y dilatados en los que podía verse la llama viva; su aspecto era enfermizo, pero sonreía y sus enigmáticos ojos parecían contentos de mirar y de vivir; no hablaba y en su frente había la obsesión de una idea fija. La otra parecía ser su hermana, una más bella; en lo que la revestía muy extraño también, había todos los colores pero perfectamente armonizados; en su gran cabellera luminosa, sin que supiera si por ella misma o por el oro que flotaba, había flores como las de aroma venenoso y estrambótica forma que Pierrot viera en su jardín soñado; en los ojos de la mujer había todos los caprichos, todas las promesas, todos los ensueños y las quimeras.¹²⁸

Estas dos mujeres, de alguna manera, reflejan la personalidad del artista decadentista encarnado en Pierrot. La mujer, que es el Ideal, representa la belleza, la armonía y la perfección que pretendían los decadentistas. Por su parte, la Locura representa esa otra faceta en la que también se desenvolvían estos artistas, la bohemia y sus excesos, por eso luce

¹²⁷ *Ibid*, p.438.

¹²⁸ *Ibid*. p. 440.

enferma, pero a pesar de la tristeza intenta brillar, tal como lo hacían los decadentistas, quienes pese al cansancio de sus correrías nocturnas se esforzaban por embellecer con su arte el entorno, por darle un poco de luz al mundo.

Tras el encuentro, la Locura atrae el Ideal a Pierrot para celebrar entre ellos una boda, una boda que representa los compromisos que adquiere un artista finisecular, la búsqueda de la belleza:

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

—Pierrot— dijo luego—, muchas veces he estado a punto de besar tu frente con mis labios que abrasan y queman, pero que a veces suelen ser dulces; ¡el dolor y la dicha caminan a veces tan cerca! No lo he querido porque tú sufrirás, tal vez. Conozco todas tus secretas amarguras y tus deseos más secretos aún, porque he penetrado en el fondo de tu alma lírica y hermosa. He traído para ti, por eso, una esposa que va a darte la tranquilidad y la dicha que hasta ahora no has conocido.¹²⁹

El Ideal y la Locura están íntimamente ligados en la vida decadentista, pues si la Locura redime al artista de ese mundo que le choca y lo asquea, tal como ocurre en el cuento, ella, también, lo lleva al Ideal, es decir a la búsqueda de su propia estética, del arte que lo hace sentirse mejor consigo mismo, pero ese Ideal, a su vez, lo retorna a la Locura, pues como dije antes, a veces para alcanzar ese arte hacían uso del alcohol u otras sustancias psicotrópicas que al cabo de un tiempo hacían mella en su salud, en el caso de Couto lo llevaron a la muerte.

Junto con el Ideal y la Locura aparece otro personaje que es la Muerte. La Muerte que es un tópico recurrente en la obra de Couto, y es así porque para este autor, hablar de muerte era algo más que la desaparición física de una persona; para Couto, la muerte significaba el

¹²⁹ *Idem.*

fin de muchas cosas como el erotismo, la fertilidad y la creación; es decir no solo se acababa la persona sino todo lo que con ella venía, principalmente la capacidad de trascender ya fuera por el arte o la reproducción humana.¹³⁰

La Muerte en este relato aparece como una sombra que persigue a Colombina y Arlequín, quienes han estado paseando por el jardín en un abierto plan erótico. Entonces, que la Muerte, que significa el fin del erotismo, los persiga significa que hay una clara alusión a la anulación amorosa de estos personajes y eso es una especie de venganza de Pierrot contra Colombina por ser la *femme fatale* que causa predicamentos al artista decadente y que no es la *femme fragile* que él desea.

En resumen, el sueño sirve a Pierrot para visualizar los ideales que persigue, que son el arte, la producción de belleza que necesita con urgencia ese mundo moderno y caótico, y la *femme fragile* que significa su redención. Sus sueños se materializan en las dos mujeres, la mujer que es el Ideal concentra en sí los deseos pierrotianos de conquistar el arte y de gozar de la compañía de una dama frágil; por eso, la Locura lo casa con su hermana porque ella representa todo lo que Pierrot anhela. Sin embargo la Locura no se desentiende, pues sabe que necesita estar cerca para mantener las aspiraciones del mimo

Así, el sueño, al igual que en el cuento anterior, “Pierrot y sus gatos”, está expuesto para manifestar la personalidad de Pierrot, para describir la vida del decadentista.

¹³⁰ Luis Fernando Barajas Martínez, *Lo sagrado, lo divino y la religión heterodoxa en “Asfódelos” de Bernardo Couto Castillo* (tesis), UNAM, México, 2011, p.83.

El mundo onírico de Amado Nervo

Y el mundo en conclusión
todos sueñan lo que son
aunque ninguno lo entienda
Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*

Amado Nervo era dueño de una personalidad sumamente mística, quizá a él, más que a ningún otro de su generación, le correspondería el título de vate. Los decadentistas, fieles a su estilo, desacralizaron la palabra “vate”, que para ellos no refería un sacerdote que predicaba el evangelio, sino un artista que a través de sus creaciones se dedicaba a traducir el mundo, en el escritor nayarita operó una trasmutación similar a la de la palabra. Amado Nervo estudió teología en el seminario de Zamora, institución que tuvo que dejar a causa de la muerte de su padre. Si bien, Nervo no se pudo dedicar a predicar la palabra de Dios, como artista supo traducir, a través de sus poemas y narraciones, la realidad que lo circundaba.

Como es de suponer, los estudios de teología, las enseñanzas sobre la fe católica, así como las historias sobre aparecidos, tesoros escondidos y creencias huicholas escuchadas durante su niñez, marcaron toda su escritura; por ello, no es extraño que a partir de estas experiencias, el autor nayarita haya creado historias de corte fantástico. Nervo afirmaba que era poeta porque Dios así lo había designado y sostenía que había soñado más de lo que había vivido: “Yo he vivido poco porque he soñado mucho...Dios me ha hecho poeta, y ya sabe que un poeta es un pobre loco apasionado por todo lo bello”. A continuación, se exponen cuatro cuentos de Nervo en los que el sueño tiene un papel preponderante.

3.1.- Lo que crean los sueños

“Delirio y realidad” es un cuento escrito por Amado Nervo en 1890, corresponde a la primera etapa autoral del nayarita, etapa que Yólotl Cruz califica como de influencia romántica:

A lo largo de las primeras etapas narrativas, se puede ver la manera que utiliza las formas románticas y el evidente interés becqueriano. En los escritos zamoranos, específicamente en los narrativos, el tema del sueño, la vigilia y la realidad, explotando tanto el romanticismo alemán como el francés y el español, solo se presentan dos relatos, cuyos títulos evidentes no permiten sorpresas a sus posibles lectores, “Delirio y realidad” y “De los sueños”¹³¹

“Delirio y realidad” es una historia que se narra en primera persona y es relatada por su protagonista, Guillermo. La anécdota consiste en que Guillermo pasa por un periodo de enfermedad en el que sufre sueños y alucinaciones, a través de los cuales ve a dos mujeres completamente diferentes, una lo enamora, otra le provoca risa. En los breves momentos que toma conciencia se decide a conocer a la mujer que lo seduce. Una vez curado, platica con su hermano, quien le presenta a su esposa, y la esposa del hermano resulta ser la mujer que inspiró los mejores sueños de su convalecencia.

La trama es contada en una historia enmarcada. Este último recurso, el relato en marco, fue recurrente en la cuentística decimonónica; es posible recordar varios relatos de *Cuentos del General* (1896), de Vicente Riva Palacio, en los cuales el cuento es presentado, como en “El buen ejemplo”, por una voz narrativa que anticipa la historia: “Quizá muchos no tengan interés en lo que voy a contar; pero como a mí me conmovió profundamente, por nada de este mundo se me queda esta narración en el buche, y de soltarla tengo, sea cual fuere la suerte que deba correr”.¹³²

¹³¹ Yólotl Cruz, “Lecturas y transfiguraciones románticas en los primeros relatos de Amado Nervo” en *Tres estancias narrativas*, UNAM, México, 2006, p.46

¹³² Vicente Riva Palacio, *Cuentos del General*, Porrúa, México, 2006, p.45.

Otro ejemplo, de relato en marco se encuentra en *Clemencia* de Ignacio Manuel Altamirano; la anécdota es contada por un médico, en medio de una noche lluviosa: "Una noche de diciembre, mientras que el viento penetrante de invierno, acompañado de lluvia menuda y glacial, ahuyentaba de la calle a los paseantes [...] Ese papel tiene una historia de amor y desgracia, y, si ustedes gustan, la referiré mientras que saborean mi famoso ponche".¹³³

Las narraciones enmarcadas son un recurso tomado de la oralidad, y suelen usarse para dar importancia o verosimilitud a la historia que se cuenta, sobre todo si lo que se va a narrar tiene algún componente extraordinario u horroroso. Una narración marco hace que lo que se va a contar se apoye en la palabra de quien vivió esos hechos, de modo que al tener la garantía de quien vivió la situación, la historia se vuelve creíble, sin importar lo extraña que sea. Además, este tipo de estructuras parecen ser muy frecuentes en la narración de sueños, quizá, por la misma razón, para darle verosimilitud al relato.

Como ya se dijo, en "Delirio y realidad", Guillermo, el protagonista, en medio de su enfermedad presenta una serie de alucinaciones y sueños que lo llevan de la risa al amor y del amor a la desgracia. Lo primero que Guillermo ve en el estado que se encuentra, es una sucesión de figuras grotescas que le provocan risa; entre ellas está la imagen de su nodriza, una mujer que desde siempre le causó gracia por su deformidad:

Me devoraba la fiebre, y tendido, sin movimiento en el lecho, veía con mi imaginación calenturienta pasar ante mí una porción de figuras grotescas que no sé por qué me causaban risa, mucha risa [...] Vi al lado de mi lecho un bulto que parecía de mujer. Pero apenas me había fijado en ella, cuando sin poder contenerme empecé a reír de nuevo. Había visto un rostro rubicundo, unos ojos de espulgo, una nariz remangada con subido color en la punta, una boca plegada con actitud de silbido, y sobre aquella

¹³³ Ignacio Manuel Altamirano, *Clemencia*, Ediciones Leyenda, México, pp. 9 y 11.

cabeza una blanca cofia. Era la prosaica cara de mi nodriza, de quien tanto me había reído desde niño.¹³⁴

La imagen de una mujer poco agraciada, al poco tiempo, es sustituida por la figura de una mujer joven y bella. El personaje se da cuenta del cambio de persona por medio de la intervención de un sonido, una voz celestial que no correspondería a la apariencia de la nodriza: "Ocurrióseme el pensamiento de que aquel acento que me había parecido divino podía muy bien ser de una mujer tan fea como mi antigua nodriza".¹³⁵ Sin embargo, como al personaje no le convence tal idea, se crea una figura para tal voz: "Mi imaginación empezó a forjarse una imagen aérea, espiritual, hermosísima, y que hablaba con un acento igual al que había escuchado".¹³⁶ Así, Guillermo construye a su mujer ideal a partir del sonido, lo cual es muy interesante, pues crea algo visual a partir de algo auditivo: "¡Aquellos eran sus ojos negros y rasgados que me miraban con una mezcla de compasión y de ternura! ¡Aquella era su nariz afilada y perfecta! ¡Aquella era su boca pequeña, fresca y purina como el botón del clavel!".¹³⁷

Algo que también destaca en la descripción de estas mujeres son los efectos de conciencia con los que se asocia la aparición de cada una. La nodriza poco agraciada es siempre producto de una alucinación, y la bella del sueño. Así, la alucinación es asumida en este cuento como una reminiscencia del pasado o como una trampa de la mente que hace ver algo que no se quiere; el sueño, en cambio, representa la posibilidad de construir ideales, como ocurre en "Las nupcias de Pierrot" y como le sucede a Guillermo al visualizar a esa

¹³⁴ Amado Nervo "Delirio y realidad" en *Obras completas*, est. y ed. De Francisco González Guerrero y Alfonso Méndez Plancarte, Aguilar, Madrid, 2001, p. 69.

¹³⁵ *Ibid.*, p.70.

¹³⁶ *Idem.*

¹³⁷ *Ibid.*, p.71.

mujer que cumple todos sus deseos: "Solo sé que soñé mucho, que aquella imagen encantadora estaba siempre presente en mi cerebro".¹³⁸

Pero luego las imágenes se vuelven a confundir, pues en medio de la inconsciencia, cree ver a quien le atrae, pero tras cerrar y abrir nuevamente los ojos se halla con la nodriza, de tal manera que se cree que ésta es su realidad y que la mujer bella es solo producto de su imaginación:

Hice un esfuerzo, abrí los ojos y me parece que di un grito... ¡Frente a mí se hallaba una mujer, y aquella mujer era igual, enteramente igual a la de mis ensueños! [...] Cerré los ojos temiendo que se desvaneciera aquella visión, y se apoderó de mí un éxtasis delicioso...

No sé cuánto tiempo pasó; solo recuerdo entreabrir de nuevo mis párpados y vi al borde de mi cama... ¡qué desilusión!... a mi pobre nodriza, tan fea como siempre...¹³⁹

Durante el sueño, Guillermo idealiza a la mujer, incluso se enamora de ella. Entre más la sueña, más ganas tiene de buscarla y conocerla; por eso cree verla cuando brevemente abre los ojos. Además de la virtud de su belleza, algo que también le atrae de la bella mujer es la creencia de que lo ha cuidado en su convalecencia: "Solo me dicen mis vagos recuerdos que volví a escuchar aquella voz..., que alzaron de nuevo mi cabeza y la reclinaron sobre un seno blando y que se agitaba pausadamente; que acercaron a mis labios la cuchara, tragué el contenido, y me volvieron a colocar en la anterior postura".¹⁴⁰

Sin embargo, el encantador sueño de enfermo se vuelve una terrible pesadilla de sano. Aunque Guillermo conoce a la mujer de sus sueños, una vez que se recupera, se despierta sólo para saber que esa mujer es la esposa de su hermano: "Una joven lo acompañaba... Pude apenas reprimir un grito, y me quedé inmóvil con los ojos fijos en aquella mujer... Mi

¹³⁸ *Idem.*

¹³⁹ *Idem.*

¹⁴⁰ *Ibid*, p.70.

hermano que parecía gozarse de mi sorpresa, acercóse a mí diciendo: ¡Hermano mío, tengo el placer de presentarte a mi esposa!”.¹⁴¹

Como consecuencia de la impresión, Guillermo se desmaya. El mismo Guillermo termina el cuento haciendo una reflexión sobre la muerte y el dolor:

La muerte se cernió de nuevo, batiendo sus alas sobre mi cabeza. Pero aún no estaba decretado que muriera, y la muerte tendió su velo sobre otras víctimas, dejándome que me prosiguiera en el camino de mi existencia.

Volví a la vida, y al dar mis primeros pasos por mi habitación sepulté todo mi delirio pasado en la tumba de mis recuerdos.

Al haceros esta narración removí aquellos recuerdos, y ahora volveré a dejarlos reposar para siempre entre las cenizas de mis ilusiones de niño, ¡todas perdidas!¹⁴²

Este final puede darle al cuento un toque de romanticismo, pues hay en él un héroe romántico que no puede evitar la desgracia de un amor frustrado, y un hombre que ve a la muerte, por lo menos la muerte de sus recuerdos, como una forma de triunfo contra el dolor. La muerte para los románticos era un triunfo sobre la vida y el dolor.¹⁴³ Es lógico tener un final un tanto romántico pues este cuento, como señalé al principio de este apartado, pertenece a la primera etapa escritural del autor, misma que se caracteriza por tener un marcado sello romántico.

3.2.- *Locus amenus, locus somnus*

“De los sueños” es un cuento escrito por Amado Nervo en 1890 y, como el anterior, corresponde a la primera etapa narrativa del autor, la de influencia romántica. Yólotl Cruz

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 71.

¹⁴² *Ibid.*, p.72.

¹⁴³ George Clarke, “El héroe trágico romántico. El camino hacia lo imposible, la seducción del fracaso y la conquista de lo inevitable.”, pp.13-23, Versión electrónica disponible en http://www.academia.edu/2115907/El_h%C3%A9roe_tr%C3%A1gico_r%C3%B3mantic [Consulta, abril de 2016].

afirma que Nervo escribe sus primeros cuentos con cierto halo de romanticismo, por sus lecturas de juventud, pero, primordialmente porque las creaciones románticas eran los que preferían sus lectores: “Sin embargo el naturalismo de Nervo quedará soterrado ante la inminente necesidad de ganar adeptos en un público burgués clasemediero, con gusto anquilosado por los clisés románticos ¿Qué otra cosa podría hacer el joven iniciado en las letras, sino emplear aquellos moldes adquiridos en la provincia michoacana?”¹⁴⁴

En este relato se cuenta la historia de un hombre, quien sueña estar disfrutando de un día de campo con la mujer que le atrae, cuando se desata una tormenta que inunda el lugar. El hombre intenta rescatar a la mujer de morir ahogada, pero le es imposible. Una vez despierto, decide declarársele pese a que en un principio ha asegurado que su amor por la mujer no era tan firme, pues apenas le gustaba.

Es una narración en primera persona, nuevamente en marco, dada a conocer por una carta, hecho que no se sabe hasta el final, cuando el narrador principal se hace presente para advertirnos que lo que hemos leído es una misiva que él nos compartió: “He aquí la original carta que una amiga mía, esposa de un poeta, me mostró un día que hablábamos de sueños”.¹⁴⁵ Con esta frase cierra el cuento y evidencia la forma en que la historia ha llegado a los lectores.

Algo que resalta en el cuento es la abundante descripción que se hace del lugar en el que ocurre la historia, el cual es presentado mediante dos aspectos distintos; el primero, como plomizo y tranquilo:

Soñé que una tarde nublada, húmeda, triste, nos encontrábamos en una espaciosa huerta muchos y muchas, y entre ellos tú y yo [...] Las nubes cubrían el cielo dándole un color plomizo, y entre sus vaporosos senos rugía aún, aunque débilmente, el trueno que fue mensajero de una pasada tempestad.

¹⁴⁴ Y. Cruz, *op.cit.*, p. 47

¹⁴⁵ A. Nervo “De los sueños” en *Obras completas*, p.78.

Un olor agradable a la tierra mojada se percibía por doquier. Los árboles sacudían pausadamente sus copas, de las cuales se desprendían cascadas de diamantes

Corría turbio y sonante el río con las aguas de las crecientes, arrastrando en su curso violento troncos poderosos, tronchados, ¡ay! en la lejana selva por el ímpetu del terrible huracán.

Las flores ostentaban perlas en sus corolas, y el césped escondía mil brillantes entre sus hojitas.¹⁴⁶

El segundo, es presentado como azotado por una tormenta:

Pero ¡qué miedo, Dios santo! La tempestad llega, el río crece y el puente se rompe [...] La tempestad llegaba. El cielo se iba ennegreciendo, y un fuerte viento azotaba nuestras cabezas; el cielo se oscurecía cada vez más, y solo un pequeño fresno nos daba abrigo, gimiendo dolorosamente a cada embate del viento [...] Pero la tempestad arreciaba, cegaban los relámpagos, aturdía el trueno y crujían los troncos de los árboles, gimiendo no sé si de rabia o de tristeza al sentirse heridos por el huracán.¹⁴⁷

La representación de un paisaje natural hace pensar, nuevamente, en el romanticismo.

Para los románticos, la naturaleza siempre fue su lugar predilecto, pues en ella veían la inocencia perdida y la posibilidad de conectar con el pasado, el origen del cosmos o con los primeros tiempos humanos, que según su consideración habían sido mucho mejores que el tiempo que vivían.¹⁴⁸ La abundancia de descripción del paisaje también es muy propia del estilo romántico, pues este movimiento se caracterizó por ser muy minucioso al representar los paisajes y la naturaleza; los románticos optaban por este estilo, ya que a través de descripciones tan detalladas dotaban a los espacios naturales de sentimientos (recurso retórico conocido como “falacia patética”),¹⁴⁹ tal como ocurre en este cuento: la primera imagen del paisaje, la de la tarde plomiza y calmada, representa la melancolía tan propia de los románticos, el mismo narrador así lo reconoce: "La tarde estaba soberanamente hermosa,

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.74.

¹⁴⁷ *Idem.*

¹⁴⁸ A. Beguín, *op.cit.*, p.171.

¹⁴⁹ Rusell P. Sebold, “Sobre el nombre español del dolor”, en *Ínsula* 264 (1998), pp.1-5.

porque estaba soberanamente triste”.¹⁵⁰ Para los románticos, la melancolía era la alegría de sentirse tristes. La segunda imagen representa el dolor del tormento, al que también eran muy afectos estos escritores; aspecto que puede corroborarse en la reacción que le atribuye el narrador a los árboles frente a la lluvia: “los troncos de los árboles, gimiendo no sé si de rabia o de tristeza al sentirse heridos por el huracán”. Así, los troncos como los románticos son orgullosos ante el dolor, lo desafían, lo enfrentan, en un claro reto al destino, pero al mismo tiempo sufren con ese dolor, gimen y rabian.

El espacio romántico da una clave de lectura que permite descodificar con mayor precisión a los personajes de la historia. El personaje protagónico tiene mucho de héroe romántico. Según George Clarke, un héroe romántico es aquel que:

Vuelve la mirada hacia la naturaleza y a un pasado utópico y glorioso, pero perdido para siempre. El imposible retorno al pasado es la causa fundamental del carácter trágico del héroe romántico, y su heroicidad consiste en elegir ese destino libremente por la búsqueda constante de una vida de emociones intensas, profundas y peligrosas.¹⁵¹

Cuando, en el sueño, el hombre se arroja decididamente para salvar a la mujer es un héroe romántico, pues se lanza a afrontar algo intenso y peligroso. Salvar a la mujer es casi imposible, la tormenta y la corriente de agua son obstáculos insuperables para el protagonista. La agitación del hombre por salvar a la amada se proyecta en la descripción de la tormenta: “Pero la tempestad arreciaba, cegaba los relámpagos, aturdía el trueno y crujían los troncos de los árboles, gimiendo de y no sé si de rabia o de tristeza al ser heridos por el huracán”.¹⁵²

La mujer muere. Una vez muerta, el hombre rescata el cuerpo y se sienta con él, al pie de un árbol para contemplarlo. Esta acción de la contemplación de la muerte es la mayor

¹⁵⁰ A. Nervo, “De los sueños”, p.74.

¹⁵¹ G. Clarke, art.cit.

¹⁵² A. Nervo, “De los sueños”, p. 76.

cercanía que el personaje tiene con el dolor y con la voluntad de experimentarlo, tal como lo haría un héroe romántico: contemplar el cadáver prolonga el estado de sufrimiento, y por lo tanto hay una aceptación del dolor: “¡Estabas muerta! Me senté sobre el tronco de un árbol, coloqué suavemente tu cabeza sobre mis rodillas, y me puse a contemplarte”.¹⁵³

La amada del protagonista, es también un ser romántico desde la perspectiva bequeriana, principal influencia romántica de Nervo. La descripción que el nayarita hace de la dama se parece mucho a la figura de la mujer que el poeta español crea en sus *Cartas literarias*. Bécquer describe a la mujer como:

Los negros rizados de tus cabellos, esos cabellos que tan bien sabes dejar a su antojo sombrear tu frente con un abandono artístico, pendían de tu sien y bajaban rozando tu mejilla hasta descansar en tu seno; en tus pupilas, húmedas y azules como el cielo de la noche, brillaba un punto de luz, y tus labios se entreabrían ligeramente al impulso de una respiración perfumada y suave.¹⁵⁴

La protagonista de “De los sueños” es:

Que eres hermosa es indudable. Nadie al ver esos ojos oscuros, ardientes, cuya mirada asesina penetra hasta el fondo del alma, y esa tez tan pura, tan sonrosada y tan blanca; nadie al ver esa boquita de labios ligeramente gruesos, frescos, voluptuosos, y el bien modelado cuerpo, que se balancea majestuoso; nadie al ver ese conjunto de gracias, ha dudado en afirmar que eres seductora.¹⁵⁵

Como se notará la mujer que configura Bécquer y reproduce Nervo dista de ser el prototipo común de mujer romántica, es decir, un ser virginal, débil e indefenso; las mujeres de estos autores son sensuales y provocativas, ha evolucionado el prototipo y ésta tiende ya hacia la figura de la *femme fatal* del decadentismo.

¹⁵³ *Idem.*

¹⁵⁴ Gustavo Adolfo Bécquer, *Cartas literarias a una mujer. Obras completas*. 2 vol., Fundación Castro, Madrid, 1995, p.349.

¹⁵⁵ *Idem.*

No solo la apariencia hace particular a esta “mujer romántica”. Ella pronuncia, un discurso en donde reconoce su valor frente al amado: "eres un poeta, y ahora, en esta tarde triste y bella, mis atractivos para ti son muy grandes, me ves rodeada de una atmósfera de tranquilidad, paz y tristeza que te encantan, y tu fantasía poderosa me rodea de un misterio y un atractivo que no poseo; de tal suerte que siendo yo misma para ti he llegado a ser otra",¹⁵⁶ mediante estas palabras la mujer rechaza los halagos del protagonista y sostiene que su belleza no viene de sí misma, sino de lo que la rodea; lo que la hace inspiradora y valiosa para el poeta son sus atavíos, se configura así, una mujer inteligente, no una pasiva que espera la lisonjas del amado. Una mujer parecida se expone en las *Cartas literarias* de Bécquer:

Yo aún tengo presente el gracioso seno de curiosidad burlada, el acento mezclado de pasión y amargura con que me dijiste: ¿Crees que mi pregunta sólo es hija de una vana curiosidad de mujer? Te equivocas. Yo deseo saber lo que es la poesía, porque deseo pensar lo que tú piensas, hablar de lo que tú hablas, sentir con lo que tú sientes, penetrar por último en ese misterioso santuario en donde a veces se refugia tu alma, y cuyo dintel no puede traspasar la mía.¹⁵⁷

De acuerdo a Kateryna Guzeyeva,¹⁵⁸ en estos versos la mujer expresa su sapiencia, y su apertura para expresar sus sentimientos, algo similar hace la mujer de “De los sueños” cuando sugiere que no cree en el amor que le declara el poeta, pues para él, ella es solo una pasión creadora, un amor platónico condenado a vivir en el mundo de las ideas.

El discurso que pronuncia la amada también podría suponer una conciencia, no solo del personaje, sino del autor implicado quien reconoce perfectamente lo que está escribiendo, y sabe con qué propósito lo hace, atraer lectores. Neruo sabe que el romanticismo ya no es una pauta estética vigente, pero la recupera por necesidad, quizá, por eso, lo que reproduce

¹⁵⁶ *Ibid.* p.75.

¹⁵⁷ G. A. Bécquer, *op.cit.* p.349.

¹⁵⁸ Kateryna Guzeyeva, "*La poesía eres tú: el acercamiento a la inefabilidad romántica en la obra de Gustavo Adolfo Bécquer* (tesis), McGill University, Monreal, 2005.

son los últimos bastiones del romanticismo, los que de alguna u otra manera se acercan más a lo que sí estaba en tendencia, historias con mujeres fatales y no solo virginales.

En este cuento se expone uno de los tópicos recurrentes en la obra de Nervo, la imposibilidad de poseer a la amada, pero esto ocurre solo en el sueño, no así en la vigilia. En la narrativa de Nervo, la única forma de tener a la amada, o de tener algún contacto físico con ella es después de la muerte,¹⁵⁹ como ocurre en este caso, cuando la mujer inerte recibe un beso de su amado: “Después te tomé de nuevo en mis brazos, puse mis trémulos labios sobre los tuyos, yertos ya, y te coloqué sobre aquella tumba improvisada”.

En el mayor estado de agonía y depresión por la muerte de la mujer, el poeta despierta:

Un alegre rayo de sol atravesaba mi vidriera, a través de la cual se veía el cielo puro de la mañana de octubre. Por la puerta entreabierta llegaban hasta mí los armoniosos cantos de los pájaros que cantaban en los árboles del patio y el aroma purísimo de las flores.

Mi criado entro cautelosamente, y cuando me vio despierto resplandeció en su rostro una sonrisa de alegría.

—Por fin habéis despertado —me dijo—. Os quejabais tanto, mientras dormíais que temí estuvierais enfermo.

—Estoy perfectamente—le dije—. Todo fue efecto de mi alucinación.

Mi criado, que era un anciano muy creyente, se santiguó con devoción y murmuró con voz sincera.

— ¡Dios os libre de los malos sueños!

Todo había sido mentira; pero de ahí había nacido una realidad: mi amor por ti

Y el poeta despierta para cambiar su realidad, para amar a la mujer que antes apenas le gustaba. El sueño funciona como el elemento que permite que la pérdida de la amada se revierta, pues de no haberla soñado muerta, el poeta jamás se le hubiera declarado. Y en un

¹⁵⁹ José Ricardo Chávez, “Estudios, tópicos y estrategias en la narrativa inicial de Amado Nervo”, en *Tres estancias narrativas*, eds. Yólotl Cruz, Gustavo Jiménez, Claudia Cabeza de Vaca, UNAM, México, 2006, pp.15-36.

sentido más amplio, se incumple una de las constantes de la obra de Nervo, pues, aquí la pareja sí se queda junta, y según señala la crítica Yólotl Cruz,¹⁶⁰ éste es el único cuento nerviano en el que así sucede, puesto que la convierte en su esposa como se sugiere el final del cuento, cuando el narrador principal reconoce que la historia que relata proviene de la carta de una amiga suya, esposa de un poeta; poeta que no es otro que el que la mujer refiere en el sueño.

Además de cambiar la constante nerviana del amor no realizado entre los amantes, hay algo más que destaca en el final de este cuento, la reacción del criado ante el sueño. El anciano se preocupa por la exaltación que experimenta el protagonista mientras duerme, una vez que el poeta se despierta y le asegura que todo ha sido un mal sueño, el sirviente se persigna y le ruega a Dios que lo aleje los malos sueños, esto recuerda las creencias griegas y medievales que sostenían que las divinidades tenían potestad sobre los sueños, ellas mandaban premociones o simples ilusiones en el sueño, ellas podían hacer de lo onírico una pesadilla o un sueño entrañable y dulce. De esta manera el cuento de Nervo le otorga al sueño un poder que va más allá del hombre mismo, y, a diferencia de los sueños coutianos, este sueño no representa un viaje al interior sino un algo que llega de afuera.

3.3.- Un sueño más allá de la atmósfera

“El hálito del dolor”¹⁶¹ es una narración en primera persona que cuenta el viaje onírico que experimenta el narrador-protagonista, después de entrar en trance por estar viendo el cielo. En el viaje, en el que sale al espacio exterior, descubre que hay un tejido que envuelve a la Tierra y representa el dolor de la humanidad.

¹⁶⁰ Yólotl Cruz Mendoza, *Amado Nervo, narrador peninsular en Mencia* (tesis), UNAM, México, 2006.p.99.

¹⁶¹ No anotó una fecha, ya que no encontré información precisa que la señalara.

El cuento comienza cuando el narrador relata que alguien más le contó el inicio de su aparente sueño: “Y sucedió—me contaba Luis— que una noche, una de esas maravillosas noches estivales en España, a fuerza de mirar y remirar los astros desde mi balcón y meter mi alma entre ellos, como si dijéramos, tuve un pequeño éxtasis. El relato continúa y entonces el narrador plantea la pregunta de si lo que experimentó fue un sueño o no: “Y soñé —o aconteció— (vaya usted a saberlo)”.¹⁶² Esta duda convierte al cuento en un relato fantástico en donde, como el mismo narrador señala, al lector le tocará elegir si lo que se cuenta fue un sueño, una alucinación o una experiencia.

Pese a que hay una incógnita sobre la naturaleza del acontecimiento, el relato tiene planteamientos que coinciden con los otros sueños literarios que hemos expuesto hasta ahora, esto ayudaría a alimentar la duda para que el receptor vacile en su decisión.

En primer lugar, hay un cambio casi abrupto de espacio, lo cual contribuye a distinguir los distintos estados (vigilia/sueño) que experimenta el personaje. En el caso de este cuento el protagonista primero se halla contemplando el cielo y mirando los astros, después de caer en el trance se halla ascendiendo y volando entre ellos: “Yo estupefacto al principio, con vértigo de altura, que poco a poco fue desapareciendo, quedé encantado después: como que el espectáculo que fue ofreciéndose a nuestra vista no era para menos [...] Arriba, abajo, delante, detrás, a donde quiera que volviese yo la mirada, el lejano esplendor de los astros me salía al paso.”¹⁶³

Entre la Tierra y el Universo se establece también un contraste entre el adentro y el afuera. La Tierra es el dentro y el Universo el afuera; el afuera es enorme y el adentro que se

¹⁶² Amado Nervo, “El hálito del dolor”, en *Cuentos y crónicas de Amado Nervo*, sel. Miguel Durán, UNAM, México, 1971, p. 61.

¹⁶³ *Idem*

suele verse como grande en realidad es diminuto frente a la inmensidad del otro. La distancia que hay entre el protagonista y la Tierra hace que todo lo que hay en ella se vuelva minúsculo; así, califica a los pueblos como “hormigueantes” pues desde su perspectiva se han vuelto chiquitos, muy chiquitos, y además son muchos, como las hormigas que viven en comunidad y se cuentan por cientos: “Las naciones hormigueantes de hombres atareados”.¹⁶⁴ También puede ver con mayor claridad el comportamiento humano, el cual es hostil: “hombres atareados en fruslerías ridículas u ocupados en destruirse o aniquilarse”¹⁶⁵

La hostilidad humana contrasta con la suavidad y la delicadeza con la que el sol provee de luz y calor a la Tierra: “iban con graduación suavísima, debido a la atmósfera, recibiendo el diario baño misericordioso y tibio del sol”.¹⁶⁶ Así, se establece que del adentro surgen cosas terribles frente a las cosas buenas que llegan de afuera.

De la Tierra sale una capa densa y oscura, producto, quizá, de la rispidez que hay entre los seres humanos: “Era como un vapor sutil, como un humillo delicado y leve, como una imponderable niebla [...] Y aquella bruma, aquella niebla ingrávida, al exhalarse de la tierra, al atravesar su atmósfera era opaca”.¹⁶⁷ El espacio transforma esa capa densa, oscura y brumosa en algo hermoso: “mas, en cuanto salía al espacio, se volvía luminosa, con una luminosidad fosforescente y nacarada, de belleza indecible”.¹⁶⁸

Me llama la atención, la descripción de la capa de dolor que cubre al mundo; que es de un estilo muy modernista. Los modernistas se proponían embellecer el mundo a través de la palabra, y creo que eso es lo que logra Neruo con esta descripción. El uso de las comas en

¹⁶⁴ *Idem*

¹⁶⁵ *Idem.*

¹⁶⁶ *Idem.*

¹⁶⁷ *Ibid.* p. 62.

¹⁶⁸ *Idem.*

las citas anteriores le da cadencia a la enunciación y provocan la sensación de ese movimiento lento que hace la bruma; a su vez, esa cadencia expresa la delgadez y la sutileza del vapor. Entonces el lector puede imaginarse perfectamente bien esas texturas. También la repetición crea la imagen de la luminosidad. De esta manera, Nervo crea sensaciones con las palabras y embellece mediante ellas aquello que describe.

Así, Amado Nervo logra lo que le comenta a Victoriano Salado Álvarez, en su misiva “Los modernistas mexicanos. Réplica”, *El Mundo*, 2 de enero de 1898, en donde explicaba que la combinación de los signos podría crear sensaciones:

La violeta no tiene el propio perfume de la violeta lila; luego la vibración del color contribuye a la vibración sutil del aroma. Estas relaciones atan, a través del infinito, a la luz y al ritmo, al color y al perfume y en unión del símbolo que las expresa abren un gigantesco y formidable campo al espíritu humano.¹⁶⁹

A partir de la concatenación de las palabras, Nervo crea una sensación, hace una imagen, crea referencias para construir un símbolo y crea algo nuevo a partir de algo conocido y cotidiano.

Otro punto de encuentro de este relato y los otros que se han expuesto es que el protagonista obtiene una revelación a través del sueño. Al final de la historia se da cuenta de que el dolor es usado por Dios, para fines inexplicables: “Es una sustancia prodigiosa —respondió [el ángel] —, de la que Dios se sirve para cosas muy grandes”.¹⁷⁰ Con el sueño, el protagonista ha adquirido un nuevo conocimiento y aunque no lo entiende del todo, ha aprendido algo nuevo, de forma tal que el sueño se usa en este cuento para introducir un

¹⁶⁹ Amado Nervo, “Los modernistas mexicanos. Réplica” en *El Mundo*, t.4, núm.394, 2 de enero 1898, p.3, recogido en *La construcción del modernismo*, p.219

¹⁷⁰ A. Nervo, “El hálito del dolor”, p.63.

nuevo saber en el personaje, lo que recuerda a los barrocos quienes sostenían que el sueño era una vía de acceso al conocimiento.

En las líneas de todo este relato está inscrita la doctrina espiritista, muy popular en los tiempos del Nervo. La forma en la que el protagonista llega al espacio es por la mediación de un ángel: “un ángel, amigo mío, porque suelo tener amistades aladas, vino a verme invisible para los demás; y movido de mi imperiosa sed de vuelo, de mi invencible curiosidad estelar, me ofreció el brazo, que yo apresure a aceptar, y se lanzó conmigo al vacío”.¹⁷¹ Dicha doctrina consideraba que los ángeles eran espíritus, los más altos en su escala, y además eran seres de los que Dios se valía para enviar mensajes a los hombres. El espiritismo también sostenía que había una separación entre cuerpo y alma, el alma era susceptible de perfeccionarse durante el sueño, porque se desprendía del cuerpo para vagar por el mundo y así adquirir nuevos conocimientos.¹⁷², tal como ocurre en “El hálito del dolor” —y de la misma manera que lo creían los barrocos—.

En resumen, sueño o no el relato ofrece muchas soluciones oníricas, la principal de ellas tiene que ver con la función que cumple el sueño al interior del cuento, adquirir un nuevo conocimiento, utilidad que se le ha atribuido a los sueños en distintas etapas históricas.

3.4.- “Mencía”: todos los tiempos, todos los espacios

“Mencía” es un relato que fue dado a conocer el 26 de abril de 1907 en la publicación periódica, *El cuento semanal de Madrid*. Tal narración se divide en nueve apartados: “Lope de Figueroa, el platero”, “Los sueños son así...”, “Toledo”, “Una conversación”, “*Domenikos*

¹⁷¹ *Idem*

¹⁷² Allan Kardec, *El libro de los espíritus*, Editora Argentina 18 de Abril, Buenos Aires, (n.d.), Versión electrónica disponible en: <http://espiritismo.es/wp-content/uploads/2016/08/El-libro-de-los-Espiritus.pdf> [Consulta abril 2016]

Theotokopulos”, “El rey don Felipe”, “Mirando caer la tarde”, “No te duermas” y “Su majestad despierta”.

“Mencía” cuenta la historia de un viejo rey que sueña ser Lope, un humilde y talentoso orfebre en Toledo, quien a su vez ha soñado que es rey. El sueño de la vida de Lope es tan detallado y vívido que el rey se convence de que aquella es su vida. Cuando halla la felicidad en aquel entorno, despierta para darse cuenta de que todo ha sido un sueño, y que, efectivamente, él es un rey y no un artesano.

La narración de la historia va precedida de una nota:

Este cuento debió llevar por título Segismundo o *La vida es sueño*, pero luego elegí uno más simple, con miedo a evocar la gigantesca sombra de Calderón. *Mencía* llamóse, pues, a secas, y con tan simple designación llega a ti, amigo mío, a hablarte de cosas pretéritas que suelen tener un vago encanto...

Claro que no es un cuento histórico. Mi buena estrella me libre de presumir tal cosa, ahora que tanto abundan los eruditos y los sabios, a mí, que por desgracia de Dios no seré erudito jamás, y que, sabio... no he acertado a serlo nunca.

Es, sí, un “cuento de ambiente histórico”, como diría un italiano. Lo que pasa en él, “pudo haber sido”

Si hay contradicciones, si hay inexactitudes y errores, si esto no se compadece con aquello, si lo de acá no acierta con lo de allá, permítemelo, amigo, pensando que Lope de Figueroa no ha existido nunca; que todo fue ilusión, a ratos lógica, desmadejada y absurda a ratos, y que, como dijo el gran ingenio a quien fui a pedir nombre para bautizar estas páginas “los sueños... sueños son”¹⁷³

De acuerdo con Carmen Luna Sellés, con este prefacio, Amado Nervo establece una distancia entre su narración y las tendencias científicas y positivistas de la época, que se inclinaban por escribir historias literarias apegadas a los hechos históricos, o bien cuyas acciones estuvieran siempre justificadas por la lógica de los sucesos o de la ciencia.

¹⁷³ Amado Nervo, “Mencía” en *El libro que la vida no me dejó escribir*, sel. de Gustavo Jiménez, FCE, México, 2006, p. 287.

Según la misma autora, Nervo, con el uso de la frase más conocida de *La vida es sueño* “los sueños, sueños son”: “desmiente la simpleza e ingenuidad del prefacio a favor de la complejidad que encierran las palabras silenciadas en el prólogo del verso de Calderón [proclamando que...] Toda la vigilia es un sueño y [que] los sueños [...] nos permiten acceder, aunque sólo sea por un instante, al mundo verdadero; al mundo platónico de los arquetipos”.¹⁷⁴

Estas afirmaciones son acertadas en cuanto a que se sostiene que la forma en la que Nervo asume que “toda la vida es sueño” es más compleja de lo que habría expuesto Calderón en *La vida es sueño*. Mucha de esa complejidad se evidencia desde la misma estructura del relato, pues en *La vida es sueño* queda perfectamente claro en qué momento inicia o termina alguna de las dos realidades de Segismundo; por el contrario, la narración de Nervo es más intrincada porque ahí permanece la duda de si lo que se está viviendo es parte de un sueño o de la vigilia.

Los espacios son una parte importante en la configuración del relato pues en gran medida a partir de ellos se establece qué corresponde al sueño y qué a la vigilia. A continuación, describiré cómo se configuran.

El primer lugar que se describe es la habitación de Lope, la cual corresponde a la de un artesano, tal como lo es el personaje; un cuarto sencillo, materiales rústicos y ropa austera:

Su humildad y su tosco material saltaban a la vista, su majestad se incorporó a medias en el lecho y, apoyando la cabeza en la diestra, púsose a examinar el aposento [...] Al pie del lecho pequeño y bajo, había un taburete de pino, y sobre él, en desorden, algunas prendas de vestir. Una ropilla y un ropón de modesta tela, harto usada, unas calzas, una capa. Más allá, pegado al muro, un bargueño cuyos cerrojos relucían. En las paredes algunas estampas de santos y un retrato.¹⁷⁵

¹⁷⁴ Carmen Luna Sellés, “Mencía de Amado Nervo o todo sueño es vida” *Literatura modernista y tiempo del 98*: Actas del Congreso Internacional, Lugo, 2001, pp. 495-504.

¹⁷⁵ A. Nervo, “Mencía”, p.288.

Esta habitación contrasta con la que más adelante se describe del rey Felipe —el rey Felipe es un monarca con el que se encuentra Lope en un momento del relato—:

Greco y sus dos acompañantes vieron abrirse por fin la mampara, y fueron introducidos, de la antecámara donde esperaban hacía algunos minutos, y en la que había varios lujosos guardias de Borgoña y la Alemana, con algunos monteros de Espinoza, una espaciosa cuadra tapizada toda ella de maravillosos tapices de Flandes, y en la cual estaba el rey, de pie, al lado de la ancha mesa que ostentaba gran cubierta de terciopelo con flecos y motas de oro, de las que en aquel tiempo se tejían en Nápoles y sobre la cual se veían muchos legajos sueltos, un bello trozo de ónix verde de la Puebla de los Ángeles.¹⁷⁶

La diferencia entre ambos sitios es evidente, por una parte, la pequeña y sencilla habitación de un orfebre, un sitio rústico con pocos adornos, frente a la ostentación del lugar donde el rey recibe las visitas, un espacio amplio, con adornos enormes y lujoso.

Este contraste entre habitaciones puede servir para establecer la disparidad entre las dos identidades del personaje, el orfebre y el rey, y a su vez puede ofrecer un falso indicio al lector para que piense que efectivamente el orfebre soñó ser rey, pues las referencias de nuestro mundo aspiracional nos harían creer con mayor facilidad que un artesano sueñe ser rey a que un rey sueñe ser artesano.

No solo se describe el espacio íntimo de Lope, también se habla de su taller; lo que lo define como un artesano talentoso y trabajador:

En la pieza contigua había una gran mesa, sobre la cual, en medio del desorden de herramientas, de crisoles, de barras metálicas diversas, de envoltorios con limaduras y otras piedras preciosas, se erguía una custodia de plata con relicario de oro [...] No lejos de la mesa, un gran bastidor sobre toscos pies de madera enmarcaba bien estirada, una tela de seda, bordada, en gran parte, con diversos motivos, también de oro y plata.¹⁷⁷

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 304.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 290.

El taller nuevamente lo opone al rey, quien no trabaja haciendo arte o artesanía, sino que la consume, puesto que él tiene la posibilidad de hacerlo: “Deseo que pongáis más diligencia en los cuadros que os he encomendado para El Escorial. Bien sabéis el empeño que he puesto en el ornato interior de las salas de los capítulos para que sean dignos de la grandeza de toda la obra”.¹⁷⁸

Pese a la distancia social y económica que hay entre un rey y un artesano, estos seres tan disimiles pueden convivir entre sí en espacios neutros como la plaza pública,¹⁷⁹ tal como se señala en una imagen descrita en el propio cuento, estampa en donde la realeza y el pueblo conviven sin demasiado problema:

Aquí, caballero en una poderosa mula pasilarga, un guarda espaldas de terciopelo carmesí, iba un clérigo copetudo, canónigo sin duda, un chicuelo de caperuza verde jugaba en el arroyo; allá una dueña que bien podría llamarse doña Remilgos, acompañaba a una doncella de negro manto [...] En otra parte un hidalgo con ropilla y ropón de terciopelo azul [...] Era incontable la multitud de tipos que desfilaban bajo aquel balcón tan vecino a los tejados, y Lope no se hartaba de verlos; junto al mendigo picaño la buscona; junto al arriero el estudiante sopista que caminaba distraído con no sé qué mijares de puchero conventual; junto al lazarillo el trajinete; junto a la dama la moza de partido; junto al clérigo el rufián, el cómico, el hidalgo o el médico de sangrías y ventosas.¹⁸⁰

Si bien esta escena se encuentra ahí para definir el espacio- tiempo de la vida de Lope, me parece que también podría interpretarse como una manifestación de que, de la misma manera que la realeza y el pueblo pueden convivir en un sitio palpable como es la plaza pública, ambos personajes, rey y artesano podrían coincidir en un espacio alterno como el sueño, en donde un artesano sueña que es rey, y un rey que es artesano.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 305.

¹⁷⁹ Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, en el contexto de Francois Rabelais*, Alianza, Madrid, 2003, p.119.

¹⁸⁰ A. Nervo, “Mencia” p. 297

Antes de encontrarse con el rey, Lope sostiene una conversación con su amigo Greco y el maestro de éste, en esa plática se enumeran y mencionan varios artistas del siglo XVI, tiempo al que pertenece Lope: "Era Gaetano [...] tenía aún en sus ojos todo el deslumbramiento de una adolescencia entusiasta [...] donde había visto pasar como un Dios a Miguel Ángel, donde había tenido la honra de hablar con Tiziano Vecelli, amigo y maestro de *Theotokopulos*".¹⁸¹ Esta descripción tan minuciosa viene casi después de que el orfebre ha dudado de su identidad; con una precisión tan abundante del contexto de Lope, el narrador siembra hábilmente la duda para que el lector resuelva que la vigilia le pertenece al artesano y al rey la vida onírica.

Pero el espacio no solo caracteriza al rey y al orfebre sino también a Mencía, el personaje femenino de la historia y a quien debe su nombre el cuento. Yólotl Cruz, afirma que hay una estrecha relación entre la mujer y la ciudad.¹⁸² En el relato se resalta el esplendor de la ciudad de Toledo, ciudad a la que se describe como una pintura del Greco, Mencía por su parte parece ser una mujer salida de aquellos cuadros: "Era, lo que podía verse, una mujer de veinte años a lo sumo, de una admirable belleza. Sus ojos oscuros y radiantes, iluminaban el óvalo ideal de un rostro virgen, y sus cabellos partidos por en medio y recogidos luego ambos lados, formando un trenzado gracioso que aprisionaban la robusta mata". La descripción de Mencía corresponde a la de una fémina renacentista que es la de la amada idealizada, la de la mujer que representa el amor platónico, la analogía de Beatriz o Laura; y el hecho es que eso es Mencía para Lope y para el rey, el amor perfecto. Es un gran artilugio

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 298.

¹⁸² Y Cruz Mendoza, *Amado Nervo, narrador peninsular en Mencía*, p.119.

de Nervo configurar a la mujer como renacentista, de esta manera, al ser un amor platónico e irreal, su pérdida es más dura, incluso para el lector.

Como referí antes, la mención de los artistas, así como la enumeración de los personajes —las damas, los hidalgos, los caballeros, las dueñas, etc.—, sitúan a Lope en el Renacimiento. Todo eso se opone a lo que Lope le narra a su esposa Mencía sobre el sueño que tiene donde él era rey:

Era... ¿cómo te explicaría yo esto? Es como un coche que anduviese solo, a merced de una mecánica que no acertarías a comprender. Volaba Mencía, volaba...Y vivía yo, asimismo entre otras muchedumbres de máquinas. Las había que almacenaban y repetían la voz del hombre; las había que, sin intermedio alguno, llevaban la palabra a distancias inmensas, y otras que lo hacían por misterio de un hilo metálico; las había que reproducían apariencias, aun las más fugitivas de las apariencias, de los objetos y las personas, como lo hacen los pintores, solo que instantáneamente y de un modo mecánico; máquinas que escribían con sorprendente diligencia y nunca vista destreza, como no podrían hacerlo nuestros copistas, maguer sus abreviaturas, y con una claridad que en vano pretenderían emular nuestros calígrafos; máquinas que calculaban sin equivocarse jamás; máquinas que imprimían solas [...] Los hombres sabían mucho más de lo que sabemos hoy. Los hombres volaban Mencía, volaban y eran mucho más libres, pero no eran felices.¹⁸³

La última frase de la cita, en donde Lope dice que pese a las innumerables maravillas que poseían los humanos no son felices, expresa un sentimiento muy propio de la sociedad finisecular, cuando había una angustia en el presente por el pasado que se esfumaba y se volvía inaprensible y por el futuro que era incierto. Claro está que este sentimiento de agobio entre lo que fue y lo que será persigue al hombre todo el tiempo; sin embargo, en el fin de siglo esa sensación se agudiza y a menudo se convierte en paranoia.

La narración de Lope describe la aviación, los autos y el *boom* de las máquinas, objetos que pertenecen a esos primeros años del siglo XX. Entonces, queda fijado, dando cuenta de los contrastes, que Lope es un artesano de Toledo en el siglo XVI, “en 1580, fecha

¹⁸³ *Ibid.*, p. 293.

alrededor de la cual gira este absurdo relato”,¹⁸⁴ y que el rey es un monarca del norte de Europa del siglo XX: “Yo era el rey viejo de un país del norte de Europa. Vivía en un gran palacio rodeado de parques. Mis distracciones eran la caza y los viajes por mar en un *yate*. Poseía también *automóviles*”.¹⁸⁵

Los espacios, los tiempos y el estatus social del rey entre el orfebre son totalmente opuestos: el rey ha soñado ser algo abismalmente distinto a lo que es. La lejanía entre las dos identidades se justifica y da sentido al pensamiento que tiene Lope casi al final de la narración:

Parecía a Lope que dentro de él mismo se escuchaban también los rumores de todas las épocas; que en el gritaban la voz de los que se habían callado para siempre; que era una continuación viva de los muertos; que siempre había vivido [...] Y a ella [Mencia], pensó Lope al verla, que siempre la quiso. ¡Desde quién sabe qué recodos misteriosos del pasado venía este amor!¹⁸⁶

Las identidades debían ser distintas para permitir que el personaje fuera todos los tiempos y todos los espacios. Con la reflexión final también se explican las dudas del personaje, aquellas veces en las que se sintió entre dos vidas. La primera vez que ocurre esto es al principio de la novela, cuando se levanta convencido de que es el rey y luego descubre que es un orfebre:

Advirtió que la vertical hebra de luz, que escapaba de las maderas de la ventana, era más pálida y fina de lo ordinario. Su majestad estaba de tal suerte familiarizado con aquella hebra de luz, que bien podría notar cosa tal. Por ella adivinaba a diario sin necesidad de extender negligentemente la mano hacía la repetición que latía sobre la jaspeada malaquita de su mesa de noche, la hora exacta de la mañana, y aun el tiempo que hacía.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p.292.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p.290.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p.309.

Todos los matices del tenue hilo de oro tenían para su majestad un lenguaje. Pero lo de aquella mañana jamás lo había visto; se hubiera dicho que ni venía de la misma ventana, ni del mismo cielo, ni del mismo sol [...]

— ¡Lope! —murmuró su majestad—. ¡Lope, yo!... ¿Pero quién sois vos, señora?...

— ¿Bromeas, Lope? —respondió la voz de plata—. ¿O no despiertas aún del todo? —Y acercándose con suavidad puso un beso de amor en la frente de su majestad, murmurándole al oído:

— ¡Quién he de ser, sino tu Mencía, que tanto te quiere!

Lope se puso en pie, restregose aún los ojos, se palpó la cabeza, el cuello, el busto, puso sus manos sobre los hombros de la joven, y convencido de que aquello era objetivo, consistente, de que no se desvanecía como vano fantasma, se dejó caer de nuevo sobre el lecho, exclamando:

— ¡Estoy loco!¹⁸⁷

Lope puede ser todos los tiempos y todos los espacios, pero ese logro es producto del sueño, el sueño es el vínculo entre esas dos identidades, tal como lo había anunciado más arriba y como lo sostiene Cruz Mendoza en su tesis.¹⁸⁸ Así Nervo concibe que el sueño todo es posible, no así en la vida real, pues en el sueño puedes ser todo lo que has sido y serás.

Un elemento importante de la última escena que reproduce es la ventana, objeto que da al personaje las primeras pistas para saber que no se encuentra en un sitio familiar. La ventana se ha de convertir en un símbolo muy importante de la historia, y representa el umbral que lleva al personaje a través de sus dos vidas. La segunda ocasión en la que aparece la ventana es cuando al inicio del tercer apartado de la novela, el protagonista duda ser orfebre, pese a que antes parecía ya haberse convencido de su condición: “Aun con cierto resabio de duda, Lope se asomó a la ventana. Parecíale que allí se iba a quebrantarse en conjuro, a desvanecerse en encanto, y que en vez, de la visión de la ciudad castellana, tendría la de la

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 288.

¹⁸⁸ Y. Cruz, *Amado Nervo, narrador peninsular en Mencía*, p. 85.

especiosa plaza de su palacio”.¹⁸⁹ La última vez que aparece la ventana es al final, cuando el protagonista asume que su vida como Lope a lado de Mencía ha sido solo una ilusión: “Cuando su majestad despertó era ya muy tarde. La viva hebra vertical que fingía como una soldadura de luz entre las dos maderas de la ventana, de aquella ventana de siempre, decía asaz la hora a la habitual pericia de sus ojos, tan hechos a contemplarla”.¹⁹⁰

También hay otros objetos, acciones y espacios que dan al personaje la sensación de ser dos personas. Una de esas acciones ocurre cuando trata de convencerse a sí mismo de que es Lope, el orfebre, y que lo que antes ha experimentado fue un sueño:

A medida que pasaban las horas, Lope sentíase más seguro, más orientado y sereno. Parecíale recordar el modesto e ignorado ayer, desde que tuvo uso de razón hasta que se enamoró de Mencía; desde que se casó con ella hasta ahora que trabajara su custodia para el convento ¡Sí, él fue siempre Lope de Figueroa, ahora está seguro de ello, Lope de Figueroa, de veintiséis años de edad; Lope de Figueroa, que soñó ser rey!¹⁹¹

Los resabios de duda persisten, no solo cuando está frente a la ventana o en su taller, sino también cuando se encuentra con el rey:

—Decid, Gaetano, pues que vos iréis con el maestro Alcázar, qué, ¿no me sería dado a mí también ver el rey? No le conozco

— ¡No le conocéis! Per Baco! Y le habéis visto tantas veces

Lope experimentó de nuevo la penosa confusión, el angustioso extravío que a veces invadían el alma durante aquella visión de otros tiempos...; pero reportándose luego, respondió:

—Lo he visto siempre de lejos, lo he distinguido apenas. En Madrid cuando he encontrado su coche, las cortinillas estaban echadas.

Del fondo de su ser subía algo como la convicción íntima de su personalidad anterior al sueño; también él era el rey, rey descendiente de este monarca pálido, minucioso, devoto, displicente, mesurado y frío, cuya historia leyera tanto, y un choque de personalidades, de recuerdos confusos lo turbaba. No pudo hablar.¹⁹²

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 294.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 312.

¹⁹¹ *Ibid.*, p.292.

¹⁹² *Ibid.*, p. 306.

Todas estas dudas sin respuesta lógica son las que hacen pensar al protagonista que la única explicación es que, él siendo él, también es el otro hombre, el otro espacio, el otro tiempo.

Sin embargo la maravilla de ser otro, de tener un amor profundo por una mujer es solo una ilusión, pues el rey con todo su poderío es incapaz de aprehender su otra vida: “Señor —replicó la princesa con voz apagada—sois rey, rey poderoso; pero todo el poder de nuestra majestad no basta para aprisionar una sombra, ni para detener un ensueño”.¹⁹³ Con esto, la hermana del rey subraya la inaprehensible de los sueños, la triste realidad de que son algo ilusorio, que revelan algo de nuestro espíritu que no es. En este sentido, el sueño de Nervo tiene una resolución romántica,¹⁹⁴ pues en él se asume al sueño como la memoria orgánica que nos enseña lo que fuimos pero no podemos ser más.¹⁹⁵

En resumen, los sueños de Nervo son más elaborados y complejos, pues a diferencia de los de Couto no se ciñen a explicar la realidad de un personaje, o a revelar algo de él que no se sabía. Los sueños nervianos señalan algo que va más allá de ellos mismos y de los personajes que los experimentan, exponen a la humanidad y sus miedos, la humanidad y sus atrocidades, la humanidad y sus creencias. También a diferencia de los de Couto que se desarrollan en una estética estrictamente decadentista, en los de Nervo confluyen varias propuestas estéticas y tópicos que son reelaboradas; así sucede con el romanticismo, el tópico del amor ideal recuperado del Renacimiento. En este sentido Nervo cumple con mayor cabalidad los presupuestos de Gutiérrez Nájera de asumir y refundir las estéticas extranjeras para crear una propia.

¹⁹³ *Ibid.*, p.313.

¹⁹⁴ Y. Cruz Mendoza, *op.cit.*, p.91.

¹⁹⁵ A. Beguín, *op.cit.*, p. 174.

Un montón de sueños, a manera de conclusión

La lectura y análisis de estos siete relatos; tres de Couto y cuatro de Nervo, han dejado como resultado el descubrimiento de las distintas formas en las que estos dos autores decadentistas proyectan los sueños en sus relatos. Si bien el movimiento decadentista, en general, recurría a los sueños para escapar de la realidad agobiante y para mostrar formas alternativas de adquirir conocimiento, lo cierto es que estos ideales no se realizan de la misma manera en los dos autores.

Bernardo Couto Castillo utiliza los sueños para dos cosas: primero para hacer evidente la realidad y segundo para revelar la personalidad de un personaje que pretende en todo momento huir de la vida que los consume. En “Contornos negros” se señala la desigualdad social y la miseria a la que estaba sometida una parte de la población, se muestran los seres marginales que no gozaban en lo más mínimo de los privilegios de la modernidad sino que, por el contrario, padecían las consecuencias del progreso económico, industrial y social del pueblo mexicano. Asimismo, en los Pierrots, el sueño, que pertenece a un personaje tipificado y famoso de la literatura, revela el carácter e ideales propios del mimo que crea Couto, que es trasunto de su época y del artista decadente; por ello, los sueños de Pierrot están mucho más ligados al propio texto y a su contexto. “Contornos negros II” podría tener un asunto más trascendental por el hecho de que la miseria de la que habla este cuento no se ha agotado en el país, probablemente la publicación de este cuento un 24 de diciembre de 2017 tendría los mismos efectos que pudo llegar a tener el mismo día en 1898, habría, quizá, una sensibilización temporal ante la pobreza perenne que viven varios sectores de la sociedad mexicana, pues, lamentablemente, como anunciaba Couto la tragedia de estos grupos se debe a las circunstancias sociales que los mantienen pobres eternamente.

Por su parte Amado Nervo, como ya había comentado, utiliza los sueños para expresar algo que va más allá del propio texto y de los sueños que en él se narran. El común denominador de los sueños nervianos es mostrar lo inaprensibles que son los sueños o lo que en ellos se muestra. En “Delirio y realidad” el protagonista moldea a su pareja ideal en sueños; sin embargo, no puede quedarse con ella, pues la mujer es esposa de su hermano. En “El hálito del dolor” es incomprensible la razón por la que Dios convierte el dolor de la humanidad en una luminosa capa de bruma y en “Mencía” es imposible mantener la vida idílica que el rey ha tenido como orfebre. “De los sueños” se aleja de los anteriores, pues aquí lo que podría ser inaprensible, el amor de la mujer, no termina siéndolo porque por mediación del sueño se queda con ella.

Además, Nervo utiliza la incapacidad de retener los sueños para mostrar muchos de los miedos y de las angustias de la humanidad: en sus obras se expone el temor a la pérdida, a la tecnología, a las máquinas, a las ciudades modernas, se expresa sorpresa y desasosiego por el comportamiento hostil de los seres humanos. En este sentido, los sentimientos expuestos por Nervo son mucho más universales que los presentados por Couto; mientras éste último se concentra en determinados personajes como los seres marginales o Pierrot y describe situaciones que solo conciernen a ellos, Nervo crea personajes más humanos, es decir, más universales. No todos podemos tener la sensibilidad y la melancolía de Pierrot que es un artista finisecular con ideas, objetivos y formas de asumir la vida muy específicos, en cambio todos podemos ser el rey de “Mencía” que siente un hueco en el corazón ante el sueño maravillosos que se ha ido con el despertar. En ese sentido, Nervo se acerca más a lo modernista, que es más universal, que a lo decadentista que es más particular.

Sin embargo, hay que subrayar que pese a las distintas realizaciones del sueño, tanto Nervo como Couto recuperan las concepciones sobre el sueño de su época. Ambos asumen

que el sueño permite acceder otros mundos o revisar los lugares no conocidos de la mente humana. Así, el vocerito viaja a su mundo ideal lejos de la hostilidad de sus padres y de la pobreza y Pierrot se instala en su espacio artístico para huir del mundo y a través de él nos muestra su personalidad. El poeta de “De los sueños”, por su parte, construye su paisaje y su mujer idílica, lo mismo que Guillermo en “Delirio y realidad”. El protagonista de “El hálito del dolor”, a su vez, conoce nuevos mundos y el rey de “Mencía” experimenta una vida alternativa. Todos estos anhelos corresponden con los objetivos decadentistas de explorar la subjetividad.

De esta manera, podemos concluir que mientras en Couto quedan claros los límites entre la vigilia y el sueño, en Nervo éstos se difuminan y es más difícil determinar donde inicia el sueño y termina la vigilia, generando el eje del conflicto. De acuerdo con esto, es posible que mediante la observación de los sueños en los cuentos se puedan observar ciertas peculiaridades estilísticas de los autores y otras características. Este trabajo no tiene como propósito hacer esas observaciones; sin embargo, se hicieron evidentes al momento de describir los cuentos. Así, se pudo reconocer que la estética de Nervo es más sofisticada que la de Couto, pues en el escritor nayarita, cómo se ha dicho, convergen muchas más propuestas estéticas que se reelaboran y se vuelven únicas en Nervo

Las distintas aristas que mostraron los análisis de los cuentos comprueban que es importante hacer una revisión individual de los textos que tratan sobre los sueños en la literatura modernista —o cualquier otra época de literatura—, pues más allá de las generalidades, cada autor y cada cuento tiene sus propios matices. Hay que resaltar que los hallazgos sobre los sueños que aquí se presentan corresponden solo a una época, a un espacio determinado y exclusivamente a dos escritores de ese mismo periodo, seguramente, si se revisan más autores los descubrimientos serán tan diversos como sus poéticas; sin embargo,

hay que recordar que para eso probablemente se debería de ampliar la definición de sueño que aquí se manejó y optar, quizá, por hablar de lo onírico en los relatos, lo que permitiría incluir algunas alucinaciones o ensoñaciones que hay en la narrativa modernista, cuyos límites lindan con el sueño, pues lo que aquí se ha hecho es solo una pequeña muestra de la función de los sueños en la literatura.

Bibliografía

- Altamirano, Ignacio Manuel, *Clemencia*, Ediciones Leyenda, México, 2008.
- Beguín, Albert, *El alma romántica y el sueño*, Fondo de Cultura Económica, México, 1954.
- Benítez Juárez, Mirna Alicia, Alberto Rodríguez Mancilla, Adriana Hernández Arellano, *Historia de México 2*, Nueva imagen, México, 2005.
- Bajtín Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989.
- _____, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, en el contexto de Francois Rabelais*, Alianza, Madrid, 2003.
- Balfour, Graham, *The Life of Robert Louis Stevenson II*, Charles Scribner's Sons, Nueva York, 1901, p.15. Versión digital disponible en: <https://www.questia.com/read/1965631/the-life-of-robert-louis-stevenson> [Consultado agosto2016]
- Barajas Martínez, Luis Fernando, *Lo sagrado, lo divino y la religión heterodoxa en Asfódelos de Bernardo Couto Castillo* (tesis), UNAM, México, 2011.
- Baudelaire, Charles, *Las flores del mal*, Tomo, México, pp.89-90
- Bécquer, Gustavo Adolfo. *Cartas literarias a una mujer. Obras completas*. 2 vol., Fundación Castro, Madrid, 1995, 349-64 p.p.
- Borges, Jorge Luis, *Otras inquisiciones*, Debolsillo, México, 2007.
- _____, “La pesadilla” en *Siete noches*, Fondo de cultura económica, México, 1986, 33-51 p.p.
- Campos, Rubén M., “Asfódelos de Bernardo Couto Castillo”, en *El Nacional*, México, 24 de octubre de 1897.
- Ceballos, Ciro B. *En Turania*, Tipografía Económica, México, 1902.
- Cervantes Romo, María de Jesús, *El desdichado y la mujer fatal: muerte y erotismo en «Blanco y rojo» de Bernardo Couto Castillo*, Colección Graduados, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2011.
- Chávez, José Ricardo, “Estudios, tópicos y estrategias en la narrativa inicial de Amado Nervo”, en *Tres estancias narrativas*, eds. Yólotl Cruz, Gustavo Jiménez, Claudia Cabeza de Vaca, UNAM, México, 2006, 15-36 p.p.
- Cruz Mendoza, Yólotl, *Amado Nervo, narrador peninsular en Mencia* (tesis), UNAM, México, 2006.
- Cicerón, Marco Tulio, *El sueño de Escipión*, UNAM, México, 1989
- Clark de Lara, Belem, Ana Laura Zavala, *La construcción del modernismo*, UNAM, México, 2011.

- _____. “Una crónica de las polémicas modernistas” en *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, ed. Rafael Olea, El Colegio de México, México, 2001.
- Clarke, George, “El héroe trágico romántico. El camino hacia lo imposible, la seducción del fracaso y la conquista de lo inevitable.”, pp.13-23, Versión electrónica disponible en: http://www.academia.edu/2115907/El_h%C3%A9roe_tr%C3%A1gico_r%C3%B3mantic [Consulta, abril de 2016].
- Couto Castillo, Bernardo, *Obra reunida*, introd., est., y notas. Coral Velázquez Alvarado, UNAM, México, 2014.
- _____, “Contornos negros II” en *Obra reunida*, introd., estudio y notas Coral Velázquez UNAM, México, 2014.
- _____, “Pierrot y sus gatos” en *Obra reunida*, introd., estudio y notas Coral Velázquez UNAM, México, 2014.
- _____, “Las nupcias del Pierrot” en *Obra reunida*, introd., estudio y notas Coral Velázquez UNAM, México, 2014.
- _____, *Cuentos Completos*, textos y comp. Ángel Muñoz Fernández, Factoría Ediciones, México, 2001.
- Cruz Mendoza, Yólotl, *Amado Nervo, narrador peninsular en Mencia* (tesis), UNAM, México, 2006.
- _____, “Lecturas y transfiguraciones románticas en los primeros relatos de Amado Nervo” en *Tres estancias narrativas*, UNAM, México, 2006, pp. 37-56.
- Díaz Ruiz, Ignacio, *El cuento mexicano del modernismo*, UNAM, México, 2006.
- Durán, Miguel, “Introducción” en Amado Nervo, *Cuentos y crónicas de Amado Nervo*, UNAM, México, 1971.
- _____. *Genio y figura de Amado Nervo*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1969.
- Fernández Muñoz, Ángel, “Su muerte” en *Cuentos completos de Bernardo Couto Castillo*, Factoría, México, 2001.
- _____, “Pierrot”, en *Cuentos Completos de Bernardo Couto Castillo*, Factoría, México, 2001.
- Garrido, Antonio, *El texto narrativo*, Síntesis, Madrid, 2007, p.115.
- González, Francisco y Alfonso Menéndez Plancarte, “Introducción” a Amado Nervo, *Obras completas, tomo 1 Prosas*, Aguilar, Madrid, 1973.
- Guzeyeva, Kateryna, *“La poesía eres tú”: el acercamiento a la infabilidad romántica en la obra de Gustavo Adolfo Bécquer* (tesis), McGill University, Monreal, 2005.

- Homero, *La Odisea*, Compañía General de Ediciones, México, 1979,
- Hiriart, Hugo, *La naturaleza de los sueños*, Era, México, 1995.
- Horta, Aurelio, “Literatura para el pueblo”, en *El Partido Liberal*, t. XX, núm. 3273, 20 junio 1896
- Jiménez Aguirre, Gustavo, *La iniciación modernista de Amado Nervo* (tesis), UNAM, México, 2000.
- Kardec, Allan, *El libro de los espíritus*, Editora Argentina 18 de Abril, Buenos Aires, (n.d.), Versión electrónica disponible en: <http://espiritismo.es/wp-content/uploads/2016/08/El-libro-de-los-Espiritus.pdf> [Consulta abril 2016]
- Luna Sellés, Carmen, “Mecía o todo es sueño es vida”, en *Literatura modernista y tiempo del 98: actas del Congreso Internacional*, Lugo, 2001, pp. 495-505. Versión electrónica disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/portales/amado_nervo/obra-visor-din/mencia-de-amado-nervo-o-todo-sueno-es-vida/html/5cd08d31-ae9f-45e4-a7a9-d93ca7296762_2.html [Consulta, noviembre 2015]
- _____, *La exploración de lo irracional en los escritores modernistas hispanoamericanos. Literatura onírica y poetización de la realidad*, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, Santiago de Compostela, 2002.
- Mancia, Mauricio, *Historia del sueño*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999.
- Martínez, José María, “Fantasías irónicas e ironías fantásticas: sobre Amado Nervo y el lenguaje modernista”, en *Hispanic Review*, 3(72), 2004, pp. 401-421.
- Matamoro, Blas, “Sueño y creación poética” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm., 569, 1997, pp.15-22. Versión electrónica disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/sueno-y-creacion-poetica/> [Consulta enero de 2014]
- Nervo, Amado, “Los modernistas mexicanos. Réplica”, en *El Mundo*, t. IV, núm. 394, 2 enero de 1898, recogido en Belem Clark de Lara, Ana Laura Zavala, *La construcción del modernismo*, UNAM, México, 2011, p. 216.
- _____, “Los modernistas mexicanos. Réplica a Victoriano Salado Álvarez” en *El Mundo*, t. IV, núm. 418, 30 de enero 1898. Belem Clark de Lara, Ana Laura Zavala, *La construcción del modernismo*, UNAM, México, 2011. P.164.
- _____, [Rip, Rip], “Fuegos fatuos. Nuestra literatura”, en *El Nacional*, t. XVIII, núm. 287, 15 de junio de 1896, p.1 Belem Clark de Lara, Ana Laura Zavala, *La construcción del modernismo*, UNAM, México, 2011, p. 189.
- _____, “Delirio y realidad”, en *Obras completas t.1 Prosas*, estudio y selección de Francisco González Guerrero y Alfonso Méndez Plancarte, Aguilar, Madrid, 2001.

- _____, “De los sueños”, en *Obras completas t.1 Prosas*, est. y sel. Francisco González Guerrero y Alfonso Méndez Plancarte, Aguilar, Madrid, 2001.
- _____, “El hálito del dolor”, en *Cuentos y crónicas de Amado Nervo*, Miguel Durán (sel.), UNAM, México, 1971.
- _____, “Mencía” en *El libro que la vida no me dejó escribir*, introd. y comp. Gustavo Jiménez Aguirre, FCE, México, 2006.
- Pacheco, José Emilio, “Introducción” a *Antología del modernismo*, UNAM, México, 1999.
- Pascual Gay, Juan, *El beso de la Quimera. Una historia del decadentismo en México (1893-1898)*, El Colegio de San Luis, México, 2012.
- _____, Ricardo de la Fuente Ballesteros y Martha Isabel Ramírez, *Historia de las revistas literarias mexicanas (1894-1946). Del Renacimiento a las revistas modernistas (1894-1911)*, coords. Juan Pascual Gay y Anuar Jalife, COLSAN, México, 2014.
- José M. Pabón S. de Urbina, *Diccionario Manual Griego clásico- español*, Vox, Barcelona.
- Pavón, Alfredo, “El mundo alucínate de Bernardo Couto Castillo”, Centro de Investigaciones Lingüístico Literarias Universidad Veracruzana, Veracruz, 1988. Versión digital disponible en: <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/7169> [Consulta enero 2016].
- Pérez Cortés Sergio, “Platón y los sueños”, en *Otras voces*, 21 (2008), pp.171-193.
- Pérez Tovar, Adriana, *El cambio estético en dos Pierrots* (tesis), UNAM, México, 2015.
- Phillips, Allen W. “A propósito del decadentismo en América: Rubén Darío”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, núm. 3 229-254, pp.229-254.
- Quirate, Vicente “Cuerpo, fantasma y paraíso artificial” en *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, ed. Rafael Olea El Colegio de México, México, 2001, pp.19-23
- Riva Palacio, Vicente, *Cuentos del General*, Porrúa, México, 2006.
- Rosas Flores, Elvia Sarahí, *La alegoría en los Pierrots de Bernardo Couto Castillo* (tesis), UNAM, México, 2010.
- Rose, Sonia V., Peer Schmidt, Gregor Weber eds., *El sueño en la cultura Iberoamericana (siglos XVI-XVIII)*, Consejo superior de Investigaciones Científicas, Sevilla, 2011.
- Sagrada Biblia del pueblo católico, Panamericana, Colombia 1998.
- Sebold, Rusell, P., “Sobre el nombre español del dolor”, en *Ínsula* 264 (1998), pp. 1-5.
- Tovar Blanco, Francisco, “Visiones fantásticas en la prosa literaria de Amado Nervo”, en *Narrativas Fantásticas del siglo XIX: (España e Hispanoamérica)*, ed. Jaume Pont, Milenio, Lleida, 1997, p. 417-419. Versión electrónica disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra->

visor/visiones-fantasticas-en-la-prosa-literaria-de-amado-nervo/html/8ad147db-7d32-41db-b79c-6327ce6637c8_4.html [Consulta diciembre de 2015].

- Urueta, Jesús, “Hostia a José Juan Tablada”, en *El País*, t.1, núm. 18, 23 de enero de 1893.
- Valenzuela, Jesús E., “Los modernistas mexicanos”, en *El Universal*, t. XVI, 3° época, núm. 40, 4 de marzo de 1898. Belem Clark de Lara, Ana Laura Zavala, *La construcción del modernismo*, UNAM, México, 2011, p.305
- Velázquez, Coral, “Estudio introductorio”, en Bernardo Couto Castillo, *Obra reunida*, UNAM, México, 2014.
- Viveros Anaya, Luz América, “Retratos literarios para una galería del modernismo mexicano” en Ciro B. Ceballos, *En Turania. Retratos literarios (1902)*, (edición crítica), UNAM, México, 2010.
- Weber, Gregor, “La tradición del *somnium*: de la antigüedad al renacimiento” en *El sueño en la cultura iberoamericana (siglos XVI-XVIII)*, eds. Sonia V. Rose, Peer Schmidt, et.al., Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Sevilla, 2011. 43-66 p.p.
- Zea, Leopoldo, *El positivismo en México: apogeo y decadencia*, Fondo de Cultura Económica, México, 2011.
- Zavala Díaz, Ana Laura, *De “Asfódelos” y otras flores del mal mexicanas. Reflexiones sobre el cuento modernista de tendencia decadente 1893-1903*, UNAM, México, 2012.
- _____, “Mi reino no era ya de ese mundo ni de ese tiempo. Notas sobre la obra de Bernardo Couto Castillo” en *Los raros. Escritura excluida*, coord. Ignacio Betancourt, El Colegio de San Luis, México, 2010, pp. 31-49.
- _____ “La blanca lapida de nuestras creencias. Notas sobre el decadentismo mexicano” en *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, ed. Rafael Olea, El Colegio de México, México, 2001.