Siglo diecinueve, 2024, vol. 30

págs. 383-403, ISSN: 1136-2308, ISSN electrónico: 2695-9240

EN VILO DE LO REAL: ALUCINACIONES, PESADILLAS Y APARICIONES EN ALGUNOS CUENTOS DE BERNARDO COUTO CASTILLO

AT EDGE OF REALITY: HALLUCINATIONS, NIGHTMARES, AND APPARITIONS IN SOME STORIES BY BERNARDO COUTO CASTILLO

Coral Velázquez Alvarado
Instituto de Investigaciones Filológicas,
Universidad Nacional Autónoma de México
ORCID: 0000-0002-1321-6922

Resumen: El libro de cuentos *Asfódelos* (1897) de Bernardo Couto Castillo es una de las obras más importantes del decadentismo mexicano; en ella, el autor explora temas como la irracionalidad y la muerte por medio del asesinato, las apariciones y las alucinaciones. A través de los cuentos: "Rayo de Luna", "Una obsesión", "Lo que dijo el mendigo" y "Celos póstumos" se analizará su aproximación al género fantástico y se mostrará su particular fusión de los recursos y temáticas propios de la influencia de Edgar Allan Poe con técnicas modernistas; en especial, la utilización de imágenes fragmentadas y descripciones sinestésicas que reflejan la visión alterada de los protagonistas para mostrar que la muerte acecha en todas partes y que lo más inverosímil es susceptible de adoptar formas tangibles. Estos relatos no miméticos expresaron a su vez la escisión de la estética decadentista con respecto a la realidad cientificista del positivismo, para dar relieve a esas otras realidades opacadas por la ideología imperante en aquella época.

Palabras clave: decadentismo mexicano, literatura fantástica, Bernardo Couto Castillo, literatura mexicana

Abstract: Bernardo Couto Castillo's short story book *Asfódelos* (1897) is one of the most important works of Mexican Decadentism; in it, the author explores themes such as irrationality and death through murder, apparitions, and hallucinations. Through the short stories "Rayo de Luna" ("Moonlight"), "Una obsesión" ("An obsession"), "Lo que dijo el mendigo" ("What the beggar said") y "Celos póstumos" ("Posthumous jealousy"), the essay analyzes their approach to the fantastic genre and their fusion of resources and themes typical of the influence of Edgar Allan Poe with modernist techniques. In particular, I will delve into the use of fragmented images and synesthetic descriptions that reflect the altered vision of the protagonists to show that death lurks everywhere and that the most unlikely is likely to take tangible forms. These non-mimetic short-stories express the breakdown of decadent aesthetics with the scientific reality of positivism, to give relief to those other realities overshadowed by the prevailing ideology of that time.

Keywords: Mexican Decadentism, fantastic, Bernardo Couto Castillo, Mexican literature

Bernardo Couto Castillo inició su producción literaria en 1894 a los 14 años de edad. Bajo las premisas del Modernismo[1] mexicano publicó en la prensa periódica una serie de relatos donde reflexionaba acerca del artista y su quehacer creativo.[2] Durante los siguientes años, continuó la experimentación por medio de poemas en prosa y relatos en los que comenzó a perfilar su estética hacia un nuevo camino, que devendría en su adhesión a la segunda generación modernista, con compañeros como Jesús E. Valenzuela, Amado Nervo, Alberto Leduc, Rubén M. Campos, José Juan Tablada, Ciro B. Ceballos, Balbino Dávalos, Pedro Escalante Palma, entre otros. La incorporación de Couto Castillo a este grupo supuso mucho más que el cambio generacional entre los fundadores de la *Revista Azul*, Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufóo, y los jóvenes que les precedían, era su clara afiliación a una estética autodeclarada "decadentista" por primera vez en 1893.[3]

Ahora bien, en diciembre del año de la publicación de su único libro, *Asfódelos* (1897), resurgió la polémica del movimiento decadentista mexicano debido

1 El modernismo hispanoamericano corresponde directamente con el concepto planteado por Calinescu como "modernidad estética", que, según el autor, "debería entenderse como un concepto de crisis envuelto en una oposición dialéctica tripartita a la tradición, a la modernidad de la civilización burguesa (con sus ideales de racionalidad, utilidad y progreso), y, finalmente, a sí misma, en tanto que se autopercibe como una nueva tradición o forma de autoridad" (2003: 21). Asimismo, debemos ver en el decadentismo una cara más de la modernidad estética, como indica Calinescu, que se presentó en oposición a la modernidad burguesa; "los 'decadentes' cultivaron la conciencia de su propia alienación, tanto estética como moral" (2003: 164) como respuesta a las prácticas estéticas de ese entorno.

2 Para una revisión detallada sobre las etapas creativas del autor véase Velázquez Alvarado, 2014.

3 El epíteto decadente para nombrar a estos modernistas surgió a partir de la publicación de un texto de José Juan Tablada el 1º de enero de 1893, "Misa negra", cuyo motivo principal, la relación sexual amorosa como una "misa negra", causó revuelo entre la sociedad mexicana de aquellos años, y generó una polémica que terminó en febrero de ese año. Las notas y textos "decadentes", finalmente provocaron la salida de Tablada del diario *El País* –del que era redactor y jefe de la sección literaria–. En aquellos textos, los "decadentistas" confesaban que su ánimo estaba tan empapado como su obra de ese "espíritu literario". El decadentismo moral iba de la mano del decadentismo literario, pues "el decadentismo literario [era] la notación literaria del decadentismo moral" (Jesús Urueta, "Hostia. A José Juan Tablada", *El País*, t. I, núm. 18, 23 de enero de 1893: 1; recogido en Clark de Lara y Zavala Díaz, 2002: 111-118); este movimiento consistió "en el refinamiento de un espíritu que huye de los lugares comunes y erige Dios de sus altares a un ideal estético, que la multitud no percibe, pero que él distingue con una videncia moral, con un poder para sentir, lo suprasensible, que no por ser raro deja de ser un hecho casi fisiológico en ciertas idiosincrasias nerviosas, en ciertos temperamentos hiperestesiados" (José Juan Tablada, "Cuestión literaria. Decadentismo", *El País*, t. I, núm. 11, 15 de enero de 1893: 2; recogido en Clark de Lara y Zavala Díaz, 2002: 107-110). Ellos eran "epicureístas enfermos que no vibrando a la sensación burguesa [inventaron] placeres de dioses, [gozaron] y [sufrieron] con su arte de brillantes epilepsias y [engastaron] sus martirios en diademas imperiales de fantásticos imperios" (Jesús Urueta, "Hostia. A José Juan Tablada", *El País*, t. I, núm. 18, 23 de enero de 1893: 1).

a la publicación de *Oro y negro*, de Francisco M. de Olaguíbel; el poemario fue señalado a principios de 1898 por el crítico jalisciense, Salado Álvarez, como un libro producto de una literatura decadente y malsana contraria a los valores que la joven nación necesitaba (1969: 9-17). Al respecto, no se deja esperar la respuesta de los "decadentistas" desde varios periódicos donde, de nuevo, aceptan el epíteto así como la genealogía de escritores que este nombramiento conlleva;[4] José Juan Tablada, Jesús E. Valenzuela, Amado Nervo, Ciro B. Ceballos, Bernardo Couto Castillo, y otros de sus compañeros unen sus voces a la lucha.[5]

El conflicto literario antecitado remueve el ambiente de tal manera que fecunda los ánimos en pro de la creación de un órgano difusor de la estética enarbolada por estos modernistas, la *Revista Moderna*, en cuyo anuncio Tablada declara sobre Couto Castillo que "hará cuentos en que verterá a chorros el líquido inquietante de Edgar Allan Poe" (Tablada, 1898: 1).[6]

Ciertamente desde entonces se reconoce en Couto al mayor exponente de la literatura decadentista mexicana, pero también como el escritor que mejor asimiló aquellas influencias literarias extranjeras que compartían intereses, temáticas y técnicas con los jóvenes modernistas mexicanos, quienes adaptaron e

4 José Juan Tablada, "Los modernistas mexicanos y Monsieur Prudhomme I y II", *El Nacional*, 9 y 16 de enero de 1898: 3 (en ambos casos). La segunda parte del artículo se encuentra recogida en recogido en Clark de Lara y Zavala Díaz (2002: 231-235).

5 La importancia de esta segunda polémica es que el modernismo se encontraba ya más concientizado como una corriente hispanoamericana, en este caso el decadentismo que se inició bajo las alas de esta corriente es de un carácter asimilado, los escritores mismos se dan a la tarea de manifestar sus influencias. Jesús E. Valenzuela, por ejemplo, al hablar de la obra de Francisco M. Olaguíbel menciona: "La difusión de las ideas positivistas hecha más tarde por los discípulos de Barreda, la lectura de materialistas pesimistas (Büchner, Schopenhauer) y otros desconsoladores, y la de los poetas franceses Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, en una atmósfera saturada no sólo por la duda y el desencanto sino por el desprestigio de nuestras inocentes creencias seculares entre el mismo pueblo, fijaron definitivamente la dirección de la poética" (Valenzuela, 2001: 114). A su vez, Couto afirmó al respecto: "Al leer los versos de Olaguíbel pienso necesariamente en los modernos maestros belgas, leed a Huysmans, a Verhaeren, a Rodembach, a Maeterlink, mirad 'Las aguas fuertes' de Feliciano Rops y decidme si en el autor del *Oro y negro* no flota la melancolía, lo lúbrico y lo místico, de los jóvenes maestros de este fin de literatura" (Couto Castillo, 2014: 491). Años después, el mismo Tablada establece la genealogía de esta poética ecléctica: "Del árbol genealógico de nuestra familia electiva era de Edgar Poe, canonizado por Baudelaire y confirmado por Mallarmé que recogió sus cenizas y las amparó contra *le vol noir du blasphéme* en la urna del soneto memorable. De ese árbol las últimas flores eran Rimbaud y Laforgue aquilatados por nosotros antes de que se pusieran de moda en su misma patria, sea en honor de la segura intuición de aquel grupo juvenil" (Tablada, 1991a: 182).

6 Debe hacerse hincapié en la recepción en México de Edgar Allan Poe en aquellos años, pues dicha influencia sentará las bases de la incorporación de técnicas en el relato mexicano, así como del desarrollo de la literatura fantástica en el país. (Para una visión detallada de este fenómeno, véase Hernández Roura, 2020). Asimismo, "la mediación de Baudelaire convirtió a Poe en un mito para los escritores posteriormente conocidos como modernistas, quiénes vieron en él al artista bohemio y renovador de las formas poéticas" (Hernández Roura, 2023: 280). Además de Baudelaire y otros poetas francófonos, resultaron también importantes para el desarrollo de lo fantástico en los mexicanos otros autores como Théophile Gautier, Auguste Villiers de L'Isle-Adam, Guy de Maupassant, entre otros (Hernández Roura, 2023: 276-283).

hicieron suyos "ciertos rasgos estéticos y existenciales" (Zavala Díaz, 2012: 13) del movimiento europeo, sobre todo francófono. En algunos de los relatos de Bernardo Couto Castillo tienen un papel central las alucinaciones, pesadillas y apariciones como parte de sus temáticas; además la sensación que se percibe en estos textos oscila entre el miedo a la muerte y la presencia de seres del más allá; lo sobrenatural, finalmente se manifestará como la esencia de estos cuentos y también como resultado de "la neurosis decadente" en los textos coutianos, cuya exacerbación de las pasiones pertenece a la estética de lo sublime (Noyola, 2001: 19), la cual "abarca lo extraordinario, lo maravilloso y lo sorprendente, lo que no forma parte del sistema establecido en los cánones de belleza neoclásico y se traduce en el sentimiento de terror" (Roas, 2011: 18) y no así de lo bello como en el Romanticismo. Los relatos en los que centraré este trabajo aparecieron primero en publicaciones periódicas entre 1896 y 1898, por ello serán analizados de manera cronológica, con la finalidad de dar cuenta del proceso creativo del escritor relacionado con lo fantástico, casi todos ellos recogidos más tarde en *Asfódelos*. Antes de ello señalaré las características del conjunto y posteriormente ahondare en cada uno de ellos.

Estas piezas coutianas se caracterizarán por el interés en la exploración de un mundo sensible-irracional-interior cuyos elementos son compatibles con la literatura fantástica de la época.[7] El carácter fragmentario de su narración responde a la intención de plasmar imágenes y sensaciones con las que forma pinturas impresionistas y que le permiten defender "la intuición como nuevo método de aprehensión del cosmos y de la transmisión del fenómeno estético" (Martín, 1996: 107). En estos relatos se profundiza en la descripción de las sensaciones y visiones de personajes alienados. Asimismo, hace uso del cronotopo (concepto abarcador del tiempo y del espacio) (Bajtín, 1974: 237) moderno: el instante. Por medio de la desarticulación del tiempo y el espacio logra disolver el conflicto entre la temporalidad interna y externa, dislocando así, la relación mimética romántica entre los personajes y la Naturaleza (Martín, 1996: 109).

Temas recurrentes en dichos relatos son la muerte, la locura y las apariciones, por medio de los cuales indaga el autor en otras realidades, pues: "para expresar [la] experiencia de lo irracional [los escritores] se [vieron] forzados a buscar un 'nuevo lenguaje' a todos los niveles; [fueron] impelidos a crear esa 'expresión discordante' […], pues paradójica e irónicamente [precisaron] de un medio racional, como es el lenguaje, para 'decir' una percepción 'no lingüística' e inefable. Dos de las vías de las que se van a servir para literariamente rebelarse contra la razón y dar entrada al dominio de lo irracional son el lirismo [el ensueño] y la fantasía" (Luna Sellés, 2002: 25). De igual manera, en el relato fantástico

7 En este artículo me apegaré a la definición del efecto fantástico de David Roas como "la irrupción de lo sobrenatural en el mundo real y, sobre todo, la imposibilidad de explicarlo de forma razonable" (2001: 18); sobre todo, lo que Roas denomina "lo fantástico interior", donde el acontecimiento imposible en el relato no se materializa todas las veces en una amenaza exterior (fantasmas, monstruos, vampiros), sino 'que afecta fundamentalmente a la personalidad de sus protagonistas, y […] se manifiesta a través del sueño, el delirio, la locura, la obsesión maníaca, el doble, el magnetismo y otras formas de control de la voluntad'" (2006: 176).

se describen estos eventos como: "experiencia imaginaria, sueño, alucinación, visión" para traducir la experiencia imprecisa del protagonista/narrador que será compartida por el lector (Bellemin-Noël, 2001:110).

Si tomamos en cuenta que "el ámbito de lo imaginario surge de la relativización de la realidad en sus cuatro factores: tiempo, espacio, individuo e historia, a la vez que se sustituye lo real por la conciencia, la otredad y el erotismo como espacios exclusivamente narrativos" (Martín, 1996: 123), podemos ver en estos instantes de irracionalidad (sueño, locura, muerte) una alternativa para la creación de un mundo que satisfaga las necesidades estéticas de Couto Castillo. Con ese fin, el autor elige personajes que sufren patologías mentales: aprensivos, obsesos, paranoicos, lunáticos o celosos, apenas descritos por el autor y, más bien, caracterizados por medio de sus pensamientos y acciones en escenas fragmentarias, como si la propia psique del personaje se reflejara en la estructura de lo contado. Dichos personajes viven "periféricamente en el mundo sensible, como sujetos sociales, pero su existencia depende de la nostalgia y la fascinación para reconstituirse ontológicamente en la otredad" (Martín, 1996: 113). Son representantes de la alienación social que dialogarán con el lector a través de amigos, cartas, memorias o recuerdos, que caracterizan lo fantástico en el siglo XIX como un fenómeno de percepción (Roas, 2011: 135).

Además, los personajes de Couto se ven afectados por las creencias científicas de la época, como se ha mencionado algunos ellos son alienados que se encuentran en manicomios, otros más lucen extraños frente a la sociedad, pues esa percepción subjetiva se convertía en una opción que plantea la posibilidad de la locura del personaje y profundiza en la dicotomía locura-lucidez, pues "los autores surgidos bajo la estela de Poe desarrollaron una visión de lo fantástico en la que ese cientificismo (y la importante dimensión psicológica) de las obras del autor norteamericano se unían a las exigencias de 'verificación' del positivismo y a las reivindicaciones de la escuela realista-naturalista" (Roas, 2011: 117-118). Aunque los decadentistas no formaran parte de estas escuelas miméticas, para que el discurso fantástico sea viable, el relato debe ser fijado en una realidad cercana al lector, dando la sensación de verosimilitud para, más tarde, lograr el efecto de extrañamiento ante el suceso fantástico. En los relatos seleccionados, la experiencia que detona la locura es el miedo a la muerte o una experiencia cercana de ella.

Al mismo tiempo, este cientificismo daba lugar a nuevos avances médicos, los acercamientos a la mente humana y los estudios de caso sobre las enfermedades mentales eran cada vez más frecuentes; lo que llevaría a los autores a interesarse por esos nuevos descubrimientos que identificaban comportamientos, manías y fobias con estados alterados de la mente para darles una explicación científica y ya no mágico-religiosa. En consecuencia, "sobre esta ambigüedad, peculiarmente moderna, se edificarían numerosas creaciones fantásticas del fin de siglo que cuestionaban las fronteras de la normalidad, identificando lo morboso, lo monstruoso, la aberración, los nuevos territorios donde expresar la disconformidad" (Phillips-López, 2003: 41).

Así, por ejemplo, en "Un aprensivo", relato perteneciente a *Asfódelos*, el

narrador testigo visita a un amigo suyo que se encuentra internado en un manicomio, y nos ofrece una descripción de su caso, de su enfermiza fobia a la muerte; éste tiene, nos dice, los "ojos brillantes y dilatados, […] el aliento oprimido y voz profunda y convencida" (Couto Castillo, 2014: 275). En este tiempo dislocado entre el recuerdo y el presente, la voz narrativa da cuenta del estado mental previo a la aparición de la enfermedad, para llevarnos paso a paso por el camino de su descomposición espiritual (Couto Castillo, 2014: 276).

La obsesión patológica presentada radica en la posibilidad de ser sorprendido por la muerte; en cada atisbo de vida el personaje veía reflejado un *memento mori*, pues "para él, no había ningún reposo. La imagen espantosa se le aparecía por todos lados: una mujer hermosa, unas mejillas frescas, todo cuanto hablaba de vida, le hacía sólo ver esqueletos –y tal vez su único consuelo era imaginarse muertos a todos cuantos veía" (Couto Castillo, 2014: 277). En su intento por escapar, el aprensivo simula estar muerto: cierra sus ojos y se recuesta para que la muerte, que proviene de otro plano de la realidad, se confíe y venga a él de manera descuidada; sin embargo, hay algo que lo libera de este miedo: "la locura vino a ser su Redentora; arrebatando su razón, arrebataba ese espanto, porque desde ese día [creyó] poder evitarla, [creyó] huirla, dominarla con su astucia, y [fue] feliz" (Couto Castillo, 2014: 277).

Unicamente al acceder en el mundo de lo irracional, el enfermo consigue perpetrar la dinámica de su locura; sin embargo, para resolver su problema utiliza la lógica, humaniza a la muerte y la vuelve sensible a su engaño. Tal efecto se potencia con el discurso del narrador, quien, a su vez, valida el discurso del "enfermo" como posibilidad de vida, de acercamiento a esa realidad, al considerar un posible contagio de aquella obsesión, del miedo a la muerte. De este modo hace suya la visión irracional, de tal suerte que, "al pasar por los largos corredores, al ver otros muchos que en nuestro limitado alcance juzgamos desgraciados, y al recordar el antiguo suplicio de [su] amigo y su actual tranquilidad", piensa que "[t]al vez la felicidad que tanto buscamos sólo existe aquí, en la triste casa, en los pobres cerebros desequilibrados, en los seres que viven de una quimera, de una mentira, de una locura, en fin" (Couto Castillo, 2014: 277). El efecto de extrañamiento ciertamente no lo ha dejado indemne.

Ahora bien, pese a que el relato "Un aprensivo" no forma parte de un corpus fantástico, sí contiene algunos elementos que conformarán la poética coutiana, como la reflexión acerca del universo desconocido de la muerte y de la locura. De modo que, es revelador que el autor haya empleado un fragmento de este texto como epígrafe inaugural *Asfódelos* que, en ese contexto de lectura, parecería la respuesta de Couto Castillo ante un mundo sin esperanza y con un dios ausente:

> Pues bien, la Muerte, la Muerte soberana, inmensamente poderosa, una y múltiple, presente, haciendo sentir su imperio en todas partes y en todos los momentos –la Muerte, sombra de Dios, extendiéndose como inmensa bandera, dominando sobre el mundo, sobre los seres y las cosas, rodeando todo, acechando todo, y cerrándolo en un círculo cada vez más

> estrecho. La Muerte, la sola que verdaderamente existe, nunca, nunca arrebataría a los hombres, si ellos se tomaran la pena de estudiarla" (Couto Castillo, 2014: 275).

Esta meditación de corte nietszcheano inclina al lector a la interpretación de los relatos, a partir de una visión estética del mundo con un frágil anclaje en la realidad –como entre sueños–; así, las narraciones responderán a una lógica propia e interna, que brindará al lector opciones de exégesis sumamente interesantes, pues, "ante la postración espiritual y el *spleen* de fin de siglo, la fantasía representa una alternativa" (Martín, 1996: 123).

OBSESIÓN Y MUERTE

Bajo la anterior visión de la existencia se encuentra "Una obsesión", la historia de un hombre que provoca el suicidio de su amada; como resultado de sus actos experimenta una culpa patológica que lo conduce a un estado alucinatorio, en el cual cree sentir constantemente la presencia de la muerta. La historia en primera persona se nos presenta por una tercera voz, que nos lee una carta encontrada "en un pequeño mueble Luis XV, comprado por mí últimamente […], en el fondo de un cajón" (Couto Castillo, 2014: 293).

Esta estrategia permite que el narrador y el lector compartan, al mismo tiempo, la función de destinatarios de un texto escrito en el pasado que cobra nueva vida; así es como Couto crea un vínculo entre el narrador o nuevo dueño del mueble, el "querido amigo", al cual fue dirigido el escrito, y el propio lector del relato. El carácter confesional de la misiva transporta al receptor al espacio de lo íntimo, de lo privado, que sólo la amistad puede lograr; la sinceridad del nuevo narrador parece indiscutible. No obstante, la incertidumbre sobre la objetividad de su percepción se presenta ya en sus primeras palabras: "Lo que te escribo va a extrañarte profundamente, pero no tienes una idea del estado de excitación y de pesar en que me encuentro" (Couto Castillo, 2014: 293).

Enseguida, introduce la presencia de la mujer,[8] que pareciera tener las características de la *femme fragile*: un "ser hecho para el amor, tolerante a mis caprichos, humilde a mis deseos"; "su rostro apacible, […] su mirada serena y acogedora, […] sus cabellos abriéndose en la mitad de la frente y descendiendo recto hasta las sienes, como los de una virgen pre-rafaelista". Durante dos años, el narrador, según parece, un artista, logró ser feliz con aquella fémina; sin embargo, su amigo Carlos X envenena a la joven Julia con las historias de las aventuras pasadas de su amado, lo que tiene como consecuencia que los amantes

8 El papel femenino en los textos de Couto pasa por una transformación, que va de la *femme fragile*, la menos frecuente en ellos; vista como un peligro para los protagonistas, pues "lo que no puede el burgués [en la obra de Couto], lo puede la mujer: destruir al artista, someterlo. No necesita ser mala para ello, basta con su inocencia primordial" (Chaves, 2001: 8); a su aparición en forma de *femme fatale*, para finalmente ser dominada por los protagonistas masculinos por medio de la violencia estética (Velázquez Alvarado, 2014).

tengan una fuerte riña. La mujer débil, sumisa y bondadosa, "se tornaba en la leona iracunda que sólo quiere arañar y destruir". Ese drástico cambio recuerda al narrador que es humana y, por tanto, su actitud frente a ella se vuelve defensiva; un disparo en su propia sien termina con la mujer. No es el suicidio icónico de Werther, acto heroico entre los artistas ante a una realidad que los constriñe, sino el vengativo acto femenino que cancela la posibilidad de la unión.

Después de muerta, Julia se transforma en el objeto de deseo cada vez más codiciado. Los recuerdos de aquel amor ideal, los tenues trazos que conforman el perfil de la mujer y la morbidez de su cuerpo permanecen como impresiones vívidas en la mente del narrador/protagonista. Es el tema de la amada muerta que se convirtió en un tópico en el siglo XIX, "consolidando un cierto placer estético en contemplar la mortalidad femenina" (Chaves, 2007: 52). Al respecto, Edgar Allan Poe, uno de los modelos de Couto, expresó en *The Philosophy of Composition* (1846): "the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world –and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover" (Poe, 1998: 62). Couto parece haber seguido la recomendación del poeta norteamericano en este relato, pues el protagonista, al igual que la voz narrativa del poema "The Raven", se encuentra alterado no por el evento del suicidio, sino por lo definitivo de la separación, por el cambio de la mujer al plano espiritual que no permite ya su dominio sobre ella.[9]

La memoria se transforma en un elemento clave para que el narrador/protagonista reconstruya el idealizado ser de su amada Julia. Con este acto de rembranza, se accede al cronotopo de la intimidad, según indica María Elena Munguía: "La memoria que activa el cuento no es una masa informe y unívoca, es vigente, renovada y siempre renovable en los nuevos contextos en los que vuelve a darse el acto de la enunciación"; "en otras palabras, la memoria no activa un pasado muerto y cancelado, actualiza el recuerdo de los actos vivos y significativos, de ahí que el enfrentamiento con la muerte se despoje de patetismo" (2000: 110, 130).

A manera de invocación, la mujer se refleja en cada uno de los objetos que se relacionaban con ella. La casa que los amantes habitaban contiene su esencia, pero también la imagen fatal de su violento suicidio: "Todo me la recordaba, en todo la encontraba, y todo estaba lleno todavía de su presencia. Los espejos no olvidaban su imagen, los guantes no perdían aún el molde de sus manos, había almohadas que conservaban el hueco formado por su cabeza, y la mancha, la fatal mancha de un rojo negruzco, se me presentaba a cada momento resucitando la escena" (Couto Castillo, 2014: 296-297).

El narrador se obsesiona con el recuerdo del momento final; ve de nuevo la palidez del rostro amado y siente el cuerpo muerto entre sus brazos, hasta que estas sensaciones, poco a poco, sustituyen a la mujer. Por medio de esta metonimia, el obseso se sumerge en otro plano, el de la pesadilla. El personaje femeni-

9 Sobre este tópico en la literatura pueden citarse los trabajos de Gullón (1990), Hinterhäuser (1998), Chaves (2007), Praz (2008), Litvak (1979) y Arias Vega (2012).

no pierde importancia como tal para transformarse en un referente que ayuda a definir y a enriquecer la insana personalidad del protagonista; ella es "metalenguaje", pues representa la lucha del hombre con lo desconocido, es un símbolo cuyo significado se potencializa con la muerte. La rememoración permanente trastoca al narrador, al grado que ya no logra deslindar la "otra realidad" de su presente, y llega el punto en el cual ambos tiempos se funden. Finalmente, el obseso, en el plano de lo irracional, cree que la aparición ha invadido por completo su intimidad:

> Una noche, después de varias horas de trabajo, sentí un ligero ruido tras de mí; como estaba bastante nervioso, me volví bruscamente; excuso decirte que nada encontré. Seguí trabajando algo preocupado ya y desconfiado de las sombras que abundaban fuera del radio luminoso de mi lámpara; poco rato después sentí o creí sentir un ligero toque en el hombro; quedé frío, pensando en que ella me advertía así cuando quería interrumpir mi trabajo, y sentí una ansiedad horrible; no me atrevía a volver el rostro, no respiraba casi, temeroso de encontrar algo tras de mí (Couto Castillo, 2014: 297).

Por medio de este recurso, Bernardo Couto, plantea la introducción de un plano en otro, al mismo tiempo la obsesión por Julia lleva al protagonista a un estado de alteración de la conciencia, a un permanente temor insano, no sólo a la muerte, sino a la mujer incorpórea, fantasmagórica, entre más se acerca la experiencia frente a lo imposible, la expresión se vuelve más ambigua e indirecta (Roas, 2011: 128):

> Tengo miedo de que vuelva, miedo sobre todo, de la expresión de su última mirada, que nunca puedo ni podré olvidar. No estoy loco, no, pero la siento errando invisible a mi alrededor, y tengo miedo, miedo de ella; pero de tal manera, que nunca ni por nada me hubiera atrevido a escribir esto de noche, temeroso de sentir el golpe en el hombro o sus pasos avanzando silenciosos con precaución: [¡]tengo miedo!" (Couto Castillo, 2014: 298).

El caro recuerdo de la amada se volverá contra él para transformarse en una sentencia mortal, de ser la *femme fragile* en el altar del hogar, se convierte en la *nymphe macabre* que asola sus días y noches (Arias Vegas, 2012).[10]

Pese al miedo que despierta la presencia etérea de Julia, eso no será impedimento para que sea la mujer a la que ame hasta sus últimos momentos. Paralizado e incapaz de abandonar la casa, suplica a su amigo que lo salve ya que sólo alguien ajeno podrá sacarlo de "esa realidad". El relato queda abierto y deja en el lector la sensación de desesperanza e incertidumbre ante el hecho de que

10 El término *nymphe macabre* lo toma Arias Vegas del poema "Le Monstre, ou le Paranymphe d'une nymphe macabre" de Baudelaire (2004: 590-595).

aquella carta jamás abandonó la casa, por lo cual el obseso no logró escapar del acecho de la muerta, quien, en último extremo, hasta "pudo haberle quitado la vida": "¡Lo ves!, ahora mismo al escribirte, el sonido quejumbroso de una puerta al ser empujada por el viento… (¿Es por el viento?) Me ha hecho estremecer y enfriarse mi frente sin que pueda atreverme a volver el rostro. / ¡Tengo miedo! ¡Tengo miedo!, ven, amigo mío, ven, o no sé lo que será de mí" (Couto Castillo, 2014: 297).

Una vez más, el efecto de lo inverosímil se apodera del protagonista y lo trastorna.

ENSOÑACIONES Y PESADILLAS

En el siguiente relato, "Rayo de luna",[11] un hombre narra cómo fue a parar al manicomio, a causa de lo que atestiguó una noche: la aparición de una figura femenina sobre su lecho, un suceso que él mismo no alcanza a discernir si es real o no. Esta experiencia es interpretada como un síntoma de su locura. La voz del narrador asume al lector como su cómplice, como una especie de conciencia o interlocutor directo. Predispuesto como está a que un "loco" en un "hospital de alienados" narre la historia, el lector toma una postura ambivalente, que bien podría establecerse desde dos perspectivas: la del médico que escucha y evalúa la enfermedad de su interlocutor, o la de otro interno que comparte el estado mental de su compañero y lo valora de igual a igual.

Ahora bien, "Rayo de luna", sin duda, también guarda algunas similitudes con el citado poema "The Raven*"* de Poe, en el cual, como se dijo antes, se exploran los sentimientos de un hombre que ha perdido a su amada. Encerrado en su estudio mientras el yo lírico rememora a la muerta, una misteriosa ave agorera responde a todas sus interrogantes al graznar: *Nevermore*. En el caso de Couto, el narrador es también un sujeto confinado a una habitación; aunque las impresiones que experimenta son de otra naturaleza; despierta sus temores una mujer etérea que permanece en silencio sin responder a sus incógnitas: "Entonces, ¡ah! Lo que entonces pasó, cómo describirlo, cómo expresar lo que yo sentí, el espanto que me causó escuchar un suspiro muy lento, muy prolongado, muy largo. Si no hubiese estado en mi lecho, seguramente me hubiera desplomado, de tal manera me sacudía y temblaba; pero mayor fue mi espanto y más grande mi angustia cuando al volver el rostro –no sé cómo tuve valor– vi, ahí, extendida sobre el edredón rojo, una forma blanca, una forma de mujer a quien los rayos de la Luna bañaban" (Couto Castillo, 2014: 329).

Si bien la mujer no parece humana, cobra vida en cuanto la contempla; con suspiros anuncia su llegada y la invasión del otro plano: "La mujer había abierto los ojos y me miraba fijamente, aunque con indiferencia; parecía ver y no mirar;

11 Debe mencionarse que este cuento en su primera versión, periodística, llevaba por título "A la luz de la luna (Pesadilla)" (Couto Castillo, 2014: 327-332). De haber conservado este subtítulo, el caso habría sido explicado como un sueño y, por tanto, sería un relato pseudo fantástico (Roas, 2011: 62-66).

en su expresión había tristeza, una gran tristeza, y su palidez era grande, tan grande como debía ser la mía" (Couto Castillo, 2014: 329). Bajo el influjo de la Luna, el narrador percibe hechos que contradicen las leyes de la razón; de ahí que no dude en rechazarlos, en cuestionar su veracidad. No obstante, existe una prueba de la estancia de la fantasmagórica figura: su huella en los pliegues del edredón.

La percepción de la víctima del hecho y la de los que observan son contrarias; mientras que el narrador/protagonista accede al cronotopo onírico, al espacio irracional donde percibe dichas marcas; los receptores de su historia, desde la racionalidad, toman su testimonio como un síntoma de locura, enviándolo a "un hospital de alienados".

El personaje pasa de manera intempestiva de una realidad a otra y se queda entre ambas; no distingue entre el día y la noche. Debido a la experiencia de extrañamiento, sus sentidos quedan amplificados; sin desearlo se convierte en un hiperestesiado y recibe una sobredosis de espiritualidad. Pierde la conciencia temporal, la marcha del tiempo parece detenerse en esa angustiante situación. El narrador quiere explicarlo todo racionalmente, pero se le escapa de las manos, sólo puede "medir" el mundo a través de sus sensaciones: "¿Cuánto tiempo ha pasado? No lo sé, ¿ni quién lo sabrá jamás? Nada sé, nada puedo explicar sino que aquello ha sucedido y me ha dejado una impresión inolvidable que probablemente me conducirá a la locura" (Couto Castillo, 2014: 327). Pese a que el tiempo-espacio de la vivencia aparece difuminado en sus recuerdos, el protagonista recuerda con gran exactitud aquella noche de diciembre cuando todo empezó; justo en el umbral de la intimidad, en medio del binomio luz/oscuridad (razón/sinrazón) que le da un sentido aún más profundo a ese instante en el que pasó del espacio de la habitación al de la inmensidad de su interior (Couto Castillo, 2014: 328). Su corazón, guiado por el ritmo del reloj, símbolo del tiempo humano, se altera cuando apaga la luz; se sumerge involuntariamente en otro tiempo y se cuestiona sobre su existencia, es el miedo a la muerte el que lo dirige hacia la visión: "Un terror estúpido de lo misterioso se apoderó de mí: el silencio, la noche, la obscuridad, ¿es que acaso no eran la muerte? ¿Vivía yo? / ¿Existía el movimiento, la luz, los hombres? ¿No vivía tan solo en un sueño? Yo mismo reí de mis necias preguntas y escuché… nada, un silencio completo" (Couto Castillo, 2014: 328).

Cuando imagina las cosas que pueden existir en otros mundos, le surgen deseos de salir a la noche y de "amar bajo la radiosa claridad de la Luna". El sentimiento de vacío, de la muerte universal y la soledad absoluta (miedos primitivos) lo arrojan hacia el mundo de lo desconocido, hacia otra realidad y, finalmente, son detonantes de la locura. En ese momento, siente horror descubrir al ser sobrenatural en su edredón; el tiempo se suspende ante aquella aparición; el reloj o su corazón dejan de ser quienes miden el transcurso la vida, serán los sonidos que emite la mujer los que marquen la temporalidad: "ese suspiro duró una eternidad para mí". La figura se sabe percibida por el hombre; lo mira a los ojos, pero él no la reconoce, la teme; ella desaparece: "Se levantó; yo la sentí, yo vi su manto blanco ir a la ventana; luego nada, silencio, obscuridad y terror, un

gran terror en mi alma" (Couto Castillo, 2014: 330). La confusión de planos se mantiene; cuando la mujer se reincorpora a la inmensidad, el protagonista regresa a su habitación; al salir del trance, suplica ayuda a gritos. Así, el narrador huye del espacio cerrado y sólo vuelve a él con el apoyo del día; no le queda más que notar los vestigios de su realidad trastrocada, el edredón rojo que "conservaba las señales del cuerpo reclinado sobre él" (Couto Castillo, 2014: 330).

El personaje reacciona bajo la lógica del otro mundo, en el que el juicio moral no cabe; aunque afirma que no está loco, el espacio exterior lo desmiente y es juzgarlo como tal. Pues, en la prosa coutiana: "Existe un desprecio por la acción narrativa y una ponderación de la intención y la intensidad psicológicas. Se propone la irracionalidad como expresión profunda de la existencia: lo onírico, lo parapsicológico, los estados mentales complejos. Estas instancias de conciencia no sólo son usadas como recursos narrativos, sino como el espacio primordial del relato: es proponer el valor de la intencionalidad del relato como signo, por encima de las peripecias de la acción narratológica" (Martín, 1996: 119).

Una opinión similar expresó en su momento Rubén M. Campos al decir: "la intención no es más que un signo y un síntoma que tiene necesidad de interpretación y este signo posee sentidos muy diferentes para significar una determinada cosa para sí mismo" (Campos, 1897: 2). Así, no sólo la respuesta del personaje, sino el personaje mismo se transforma en un símbolo de lo que para Couto provoca el enfrentamiento de lo sobrenatural por medio de uno de los miedos más acendrados en el ser humano: la muerte.

MUERTOS VIVIENTES

De la misma manera, tenemos a Franco, personaje de "Lo que dijo el mendigo", joven que descompuesto en su físico y personalidad le cuenta a un amigo suyo la historia de su reencuentro en una noche de carnaval con un mendigo que hacía mucho no veía y cómo aquel hombre, convertido ahora en un cadáver viviente y medio putrefacto lo deja estupefacto, pues le narra al protagonista con voz de ultratumba cómo escapó de la muerte: "[…] al llegar a la esquina de mi calle, tropecé con un mendigo a quien acostumbraba socorrer y que hacía bastante tiempo no veía. Su presencia a esa hora y en ese momento no dejó de contrariarme algo; pero bueno por principios con los desgraciados, acogedor con ellos porque nada imposibilita que algún día nos veamos en su caso, bueno con esa bondad egoísta si se quiere que no es sino una esperanza de ser tratado de la misma manera en igual caso (Couto Castillo, 2014: 391).

> Este relato proviene de la misma genealogía de "Rip-Rip. El aparecido",[12] de Manuel Gutiérrez Nájera que contó con varias publicaciones

12 "Rip Rip el aparecido" fue escrito como homenaje al "Rip van Winkle" de Washington Irving, en el que el protagonista, luego de compartir una bebida en la montaña con seres del más allá, despierta veinte años después para encontrarse con un mundo que ya no es el suyo. A su vez, el Relato de Irving es una reescritura del relato del folclor alemán "Peter Klaus", en su caso Peter toma una

periodísticas,[13] y cuyo título es también el nombre del protagonista, el cual navega entre la ambigüedad de parecer un vagabundo o un cadáver; no obstante, este relato se encuentra en una "atmósfera de vaguedad de tiempo y espacio como en el mundo de los sueños" (González Guerrero, 1987: 35), ubicándose como un "ejercicio imaginativo" en el cruce entre la influencia de Hoffmann y de Poe (Hernández Roura, 2020: 170-171): "¿Se había muerto?, ¿estaría loco? ¡Pero él sentía que estaba vivo! Escuchaba… veía... como se oye y se ve en las pesadillas" (Gutiérrez Nájera, 2001: 543). Pero compartiendo con el "mendigo" de Couto Castillo, la sensación de estar presenciando la aparición de los primeros muertos vivientes en la literatura mexicana.

Sin embargo, en el texto de Couto Castillo, no leemos el testimonio del mendigo de primera mano, sino que se nos presenta la perspectiva de alguien de fuera como si el autor quisiera evitar la ambigüedad sobre el personaje vuelto de la muerte, imposible en el caso de Rip-Rip ya que él mismo no puede ver su rostro por la carencia de espejos y tampoco es reconocido por los demás. El mendigo de Couto no necesita más la limosna y caridad del joven Franco, sólo se presenta ante él para dar testimonio de lo que le ha ocurrido: "La mano, su mano que yo sentía fría a través de las ropas, tenía rigideces metálicas; asombrado y aun algo alarmado me volví, pero su rostro me escapaba en la obscuridad de la noche" (Couto Castillo, 2014: 391). Dice haber vuelto de las afueras de la ciudad, del cementerio: "–Del cementerio a estas horas? estás loco! /–¿Loco? yo también creí, pero no, estoy en mi juicio o estaba… no sé si estoy o si estaba./Para mí era evidente que no lo estaba, y como en eso hubiéramos llegado a mi puerta, me despedí tendiéndole una moneda./–No –me dijo–, no entre usted todavía. Voy a decirle algo… ¿quiere usted saber?" (Couto Castillo, 2014: 391).

Es entonces cuando Franco deja entrar en el espacio interior a ese otro mundo, el mendigo le da acceso por medio de su testimonio y de su propia presencia, es entonces que los planos colapsan: "Quise entrar; pero algo, algo me detenía, algo más fuerte, más poderoso que mi voluntad. Era acaso la voz extrañamente singular del viejo mendigo? era su acento de misterio? No sé, el caso es que yo quedé ahí, sin movimiento, apoyado contra las maderas de la puerta". Como su propio cuero lo intuye, ese hombre es un cadáver, la mano que recién se detuviera de su brazo era una osamenta que le implora dar testimonio de lo experimentado:

> –Sí, vengo del cementerio, pero no de arriba, vengo de abajo, de la tierra donde me habían sepultado. No se ría usted, no, yo me he muerto, me he muerto al día siguiente que usted me dio limosna por última vez; tuve un ataque, sentí que algo se paralizaba dentro de mí, no pude moverme y

bebida en un ámbito sobrenatural, cae en un sueño profundo y despierta veinte años después.

13 *El Universal*, 11 de mayo de 1890: 2, *El Partido Liberal*, 2 de julio de 1893: 1, *El Siglo xix*, 7 de septiembre de 1893: 1 y *Revista Azul*, 30 de septiembre de 1894: 347-349 (Hernández Roura, 2020: 171).

> me enterraron, me enterraron, sí. Ah, buen señor! dicen que son negros y que son fríos los agujeros donde extienden a los muertos. Yo no sé, yo no sentía nada y lo único que hacía era razonar, razonar eternamente. ¿Hambre? ¿Calor?, nada de eso se conoce ahí; el cuerpo está en un bienestar completo; pero aquí –y señalaba la cabeza– aquí todo se mueve y todo se revuelve (Couto Castillo, 2014: 391).

El mendigo le cuenta que la muerte es cruel, no por las sensaciones o por ver a los gusanos devorar la carne, sino porque prodiga al que la padece "la más poderosa, la más intensa de las memorias", ver su propia vida una y otra vez sin poder corregir ni un detalle, mortificando al individuo con él, pues le explica: "La muerte es espantosa, señor, pensad en un artista, en un pintor que expusiese su cuadro, un autor que viera que alzarse el telón de su pieza, y ahí bruscamente tuviera la intuición clara de sus defectos y la clarividencia que le hiciera ver perfecta esa misma obra, sin poder, sin poder irremisiblemente corregirla. Lo mismo sucede con nuestras vidas allá en la otra región" (Couto Castillo, 2014: 393). Finalmente, le muestra la mayor prueba de su muerte, su cuerpo en descomposición: "En esto abrió su largo sobretodo, y como en ese momento la Luna escapara de entre unas nubes, la luz dio de lleno sobre él, y pude ver, vi… vi su rostro comido, sin carne en partes, sus ojos escurriendo amarillento líquido… vi su pecho desgarrado, podredumbre todo, los huesos sucios, y ahí dentro de ellos, todo aquello revolviéndose descompuesto, comido, inmundo; vi…" (Couto Castillo, 2014: 394).

La irrupción de lo sobrenatural en el mundo real es imposible de explicar para Franco, quien ha oído el testimonio de un ser del más allá y, también, ha visto a detalle el cuerpo del cadáver; esta experiencia provoca en el propio Franco un gran cambio, no queda libre de la huella del efecto de lo inverosímil, pues cuando su amigo lo encuentra:

> Hacía tres años que no lo veía, y esa noche cuando me tendió una mano flaca que yo había conocido musculosa y fuerte, mi asombro fue muy grande. En realidad era otro, todo había cambiado en él, sus maneras, su fisonomía y hasta su voz. Su barba, antes cuidada con esmero, crecía en desorden, canosa, sin elegancia alguna. Sus ojos mostraban inquietud, largas veladas y un no sé qué de profundamente desolado que me intrigaba particularmente. En vano atormentaba mi memoria queriendo recordar algún accidente, un hecho desgraciado, ocurrido en su vida y que de tal manera lo trastornara. Hasta mí ningún ruido había llegado, sabía perfectamente que no era casado, que no tenía familia ni se le había conocido pasión alguna. ¿Qué podía ser? (Couto Castillo, 2014: 389)

Couto nos muestra otro temor muy vinculado al de la muerte, el eterno retorno (concepto de la filosofía nietzscheana, Nietszche, 1983). Sin escapatoria ni piedad, la memoria puede llegar a ser el mejor de los aliados para revivir una y otra vez las sensaciones, los amores, la experiencia estética, Couto mismo usa

ese recurso en otros relatos (Velázquez Alvarado, 2007); pero qué pasa si se une a la muerte y lo que trae consigo son todas las memorias, toda una vida en un instante, la muerte misma se repite cuando el rollo de la película de la experiencia se termina. El hombre puede vivir porque olvida los pequeños detalles, las minucias con que su vida se llena y sólo permanecen los grandes momentos.

El cuento cierra con cierta ironía, la pregunta que Franco dirige a su interlocutor y al lector mismo: "¿Qué piensa usted de esto?", incluso la interrogante del amigo generada al inicio del texto "¿Qué podía ser" darán una respuesta hacia el efecto de lo fantástico, pues el lector puede reflexionar con respecto al mendigo y si éste realmente estaba muerto; si sólo fue la impresión, algo aturdida, de Franco dominado por la bebida o la fantasía de su falta de sueño, o si quien desvariaba era el mendigo, por falta de alimento; sin embargo, la más lógica de las respuestas es la de estar frente a la presencia de lo sobrenatural, ya que "toda interrogación en lo fantástico está próxima a convertirse en una respuesta" (Bassière, 2001: 97). Definitivamente no debe perderse de vista que este relato, como los otros, actúa bajo las leyes de lo imposible y lo irreal. Resulta también importante destacar los cambios del punto de vista del narrador, la ambigüedad de voces y la focalización a través de sus personajes; todos estos le permitieron al autor difuminar la línea entre el narrador y el lector, para que este último descubriera "que lo que lee no es la vida, sino un artefacto literario" (Martín, 1996: 122), para otorgarle participación en la creación y reinvención que se ejecuta con cada lectura de los textos, para que participara del fenómeno de entrecruce de realidades.

DESDE EL SEPULCRO

Siguiendo el recorrido, "Celos póstumos" también forma parte de estas narraciones en las que se experimenta la irrupción de la lógica de lo sobrenatural en el mundo real y ambos planos entran en una relación conflictiva. La narración centra sobre todo su atención en la recámara de un hombre, luego de un encuentro amatorio y de la irrupción de los amantes en el espacio mortuorio, el cementerio, el protagonista se encuentra solo en su recámara, con un cráneo posado sobre su escritorio: "Esa noche, al entrar en mi cuarto, todo cansado y taciturno, sentí un extraño estremecimiento al ver el cráneo que luce sobre mi mesa, el brillo de su marfil y la avidez de sus ojos ausentes" (Couto Castillo, 2014: 427). Las escenas amorosas han sido presenciadas por osamentas en el cementerio, pero también por aquel mudo testigo. El cráneo, en ese cruce de realidades, reclamará a los amantes su desconsideración y el derecho que tuvo en vida sobre aquel cuerpo femenino, recordándoles que algún día ellos morirán. Aparentemente, el personaje carece de interlocutor, ya que no refiere a nadie en particular su relato: un amigo, un médico o la propia amante; dirige sus reflexiones y sus angustias hacia un posible receptor, en él busca una respuesta a lo que vio y escuchó en aquel momento. Para su sorpresa, será aquel cráneo quien responda sus interrogantes; de este modo, cede la voz narrativa para traer al presente de la enunciación el pasado de aquel "ser".

El protagonista no sólo es atrapado por la experiencia de lo sobrenatural mediante la interiorización o la memoria como en los otros relatos; en su caso el detonante es el erotismo de los cuerpos el que despierta la experiencia "irracional". Los personajes son apenas esbozados en un "nosotros" con la intención de dar prioridad al discurso del cráneo y a las cavilaciones de la voz narrativa. El cronotopo dominante es el del interior: la recámara del personaje, pero después, tratando de saciar una sed sensorial, se traslada a un cementerio; abandona su microuniverso íntimo para atravesar el umbral de otro mundo, también cerrado, pero fuera de su control. Finalmente, el protagonista junto con su amada "profanan" aquel espacio mortuorio. Entre las calaveras que durante siglos han simbolizado la fugacidad de la vida humana, los amantes logran que lo perecedero de sus actos aparezca como eterno bajo la débil luz de una linterna; liberan, de ese modo, un mundo lleno de opuestos: muerte-vida, luz-oscuridad, fugaz-eterno, placer-dolor, silencio-ruido, posible-imposible.

Tras contarnos estas tormentosas aventuras en unas cuantas líneas, el protagonista retoma el hilo narrativo, regresa a la noche, en que lleno de angustia, permaneció atento a las luminiscencias que expelía el cráneo aquel; fijando su vista en este último, en espera de una respuesta del mundo eterno a sus súplicas mundanas. De pronto, se escucha otra voz que dominará en un soliloquio: "Entonces, de encima de mi mesa, de encima de mi mesa donde posaba el cráneo, partieron estas palabras", la osamenta le responde con voz propia reclamándole que haya profanado su descanso y le haya robado a la mujer que le perteneció en vida.

> La mujer que en tus profanadoras excursiones te acompaña, la que tantas veces he visto dormir en ese lecho, fue mía, mía por derechos sagrados, mía, porque la amé y porque me amaba. Las palabras que hoy te dice, las que en el silencio de la noche te hacen regocijar, mil veces las murmuró también al oído que ya no tengo; sus labios, sus labios perfumados de placer y de deseo se posaron en los míos prestándoles su calor, y los átomos de vida y de recuerdo que esparcidos quedan en mi desenterrado cráneo, se han estremecido de celos y de rabia al ver en otro las caricias que fueron mías (Couto Castillo, 2014: 428).

La escena del monólogo se vuelve un cuadro representativo del *memento mori*: "Mañana estarás muerto, y ante tu cráneo pasearán a la mujer que hoy amas, y ante ti la besarán y te harán desesperadamente envidiar lo que ya no tienes, lo que ya nunca más podrás tener!" (Couto Castillo, 2014: 429). Así, la aparición del cráneo en el espacio íntimo del protagonista abre una grieta temporal que proyecta los recuerdos del primero aunados a los del segundo, transformando el instante en un remolino en el que confluyen todos los tiempos: el pasado del cráneo (con la memoria), lo sucedido al protagonista en el presente, y el futuro que este último vislumbra a través del discurso de su "interlocutor" (la muerte).

Las quejas del cráneo provocan en el joven amante una impresión tan fuerte que lo deja afectado para siempre, con la idea del "recuerda que morirás" retum-

bando en su cabeza, de nuevo el eterno retorno que mira al personaje desde el abismo.

Finalmente, el joven rompe el cráneo, lo cual podría verse como un acto símbolo de la negación total del personaje a aceptar lo que representa la calavera; el terror que le producen sus palabras y recuerdos no es más el miedo a ser castrado por la mujer, sino a vivir lo mismo que le aconteció a su antecesor y quedar atrapado en un hecho pretérito que se repite sin fin, sólo que con diferentes actores; más aún, es el temor a la muerte y a no permanecer en la memoria de nadie ni siquiera un instante.

La trama de "Celos póstumos" parece remitir también a "The Raven" de Edgar Allan Poe, pues Couto desarrolla el tópico de la muerte y de la fugacidad de la vida de forma parecida al norteamericano. Empero, si Poe puso una y otra vez: *Nevermore!* en voz de una "non-*reasoning creature capable of speech*" (Poe, 1998: 63), Couto va más allá al darle la palabra a un cráneo, fuente en vida de sabiduría, experiencias y sensaciones, para que repita hasta el cansancio lo pasajero de las impresiones humanas.

Lo anterior complementa y amplifica su significado cuando el autor utiliza la imagen de la calavera, también, como una representación de todos los hombres (Adán) y a la mujer como objeto del amor-deseo por toda la eternidad (Eva-Lilith); tema explotado anteriormente por Baudelaire en uno de sus poemas, "L'amour et le crâne", en el que una calavera se queja de los juegos crueles del amor: "Oigo al cráneo en cada burbuja / que gime y que ruega: / *— «¿Este juego cruel y ridículo* / cuándo acabará? / ¡Pues lo que tu boca feroz / en el aire esparce, / monstruo asesino, es mi cerebro, / mi sangre y mi carne!*»"* (Baudelaire, 2004: 452-453).

Ahora bien, desde otra perspectiva la presencia de la muerte hace imperecedero el instante vivido por este personaje, quien accede a un tiempo eterno, pues ella es *continuum*, es decir, un estado permanente que no cambia ni se altera. Por su parte, el cráneo que le anuncia su futuro será, a su vez, un medio por el cual el personaje perpetuará su experiencia al tener acceso al mundo de los muertos.

El relato parece, entonces, inducir al lector a creer que la humanidad entera está expuesta a la traición y a las insatisfacciones; cada individuo queda condenado a repetir ese mismo círculo vicioso, un ciclo colmado de experiencias parecidas, en el que sólo lo femenino aparece como eterno. El peligro del eterno retorno estará siempre latente para el personaje, incluso en los momentos en que busca colmar su sed de sensaciones; así, tomar la decisión sobre el destino propio se considera la mejor opción en el cuento. Romper la calavera, desde esa óptica, significa quizá, una negación a seguir la tradición ancestral y temerle por siempre a la muerte.

En conclusión, podemos ver que el efecto fantástico de este relato involucra mucho más al lector, quien tiene que cuestionarse directamente la cordura del narrador, ¿ha escuchado realmente al cráneo?, ¿es el mismo efecto de "Un aprensivo"?, ¿es la culpa de profanar el cementerio? Pues la simple presencia de este hecho imposible ni implica su consideración como relato fantástico; sin embargo, si tomamos en cuenta lo dicho por David Roas. "lo fantástico es la

única categoría literaria (estética) que no puede funcionar sin la presencia de lo imposible" (2011: 45-46), nos encontraríamos ciertamente frente a un relato de este tipo. Debe mencionarse también que este relato podría considerarse como parte de un proceso normalización de lo fantástico, una tendencia que Hernández Roura (2020: 172-174) encuentra en algunas narraciones mexicanas de fin de siglo que plantean la perspectiva del ser imposible.

CONCLUSIÓN

Bajo la sombra de estos relatos, el mundo de lo irracional comienza a verse como el espacio preferido en la prosa coutiana, con lo que "distorsiona [la] percepción normal de lo cotidiano; violenta la perspectiva mimética habitual, tratando de mostrarnos el lado intangible de la experiencia, el lado misterioso y umbrío de lo objetivo y racional" (Luna Sellés, 2002: 116). De la misma manera, se hace patente la asimilación de lo fantástico en la línea de Edgar Allan Poe, así como algunos de sus tópicos preferidos en los relatos de Couto Castillo. Asimismo, el mito del eterno retorno a través de tópicos tradicionales como el *memento mori*, formará parte central en su construcción por medio del uso de la memoria humana, perecedera y fugaz, para recrear la muerte que permanece por siempre como único destino de la humanidad, pues "es el genio inspirador, el musageta de la filosofía" (Schopenhauer, 2003: 67). Es en la memoria donde la realidad y lo imposible se cruzan y se afectan, generando una solución desde lo irracional, una interpretación fantástica de los hechos que se presenta ante la ambigüedad; pues como indica Ana Casas, al respecto del caso español con el que puede establecerse un paralelismo: "los cuentos fantásticos del cambio de siglo se [interesaron] especialmente por las zonas oscuras de la psique, que a menudo reprime la norma social: así, lo fantástico sirve muchas veces para descargar la responsabilidad de un acto 'censurable' en un ente sobrenatural" (Casas, 2017: 21). Escindiéndose así de realidad cientificista del positivismo, para dar relieve a esas otras realidades que eran opacadas por la ideología imperante en aquella época.

Finalmente, el más allá invade los cronotopos coutianos a través de seres sobrenaturales que van desde presencias espectrales, fantasmas hasta muertos vivientes. Los personajes se ven afectados de manera permanente por el efecto fantástico y pierden la razón de alguna manera, ya no pueden volver a la normalidad de su día a día. Asimismo, los padecimientos patológicos a los que podría parecer fácilmente atribuible cualquiera de esas alucinaciones pierde sentido cuando se hace patente una huella tangible de lo extraordinario que perdura en la realidad, por lo menos desde el punto de vista del protagonista o del testigo de la historia, donde también se incluye al lector.

OBRAS CITADAS

ARIAS VEGAS, Cristina. La 'bella muerta' en el fin de siglo (Tesina). Dirigida por Ángela Ena Bordonada. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2012.

BAJTÍN, Mijail. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Traducción de Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1975.

BAUDELAIRE, Charles. *Las flores del mal*. Edición bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra, 2004.

BESSIÈRE, Irène. "El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza". David Roas, ed., *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001: 83-104.

BELLEMIN-NOËL, Jean. "Notas sobre lo fantástico (Textos de Théophile Gautier)." David Roas, ed., *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001: 107-140.

CALINESCU, Matei. *Cinco caras de la modernidad.* Modernismo. Vanguardia. Decadencia. Kitsch. Posmodernismo. Traducción María Teresa Berguistáin. Madrid, Tecnos, 2003.

CAMPOS, Rubén M., *El Bar. La vida literaria de México en 1900*. Prólogo Serge I. Zaïtzeff. México: UNAM/Dirección General de Publicaciones/Coordinación de Humanidades, 1996.

CASAS, Ana. "El cuento modernista." *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)*. David Roas (Dir.). Madrid: Iberoamericana/Vervuet: 2017: 15-38.

CHAVES, José Ricardo. *Los hijos de Cibeles*. Cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo. 1a reimpresión. México: UNAM/Instituto de Investigaciones Filológicas, 2007.

—. "Couto, a la sombra de Dios." *Nueva Gaceta Bibliográfica*, año 4, núm. 15, julio/septiembre de 2001: 7-10.

CLARK DE LARA, Belem y Ana Laura Zavala Díaz. *La construcción del Modernismo (Antología)*. México: UNAM/Coordinación de Humanidades, 2002.

COUTO CASTILLO, Bernardo. *Asfódelos*. México: Eduardo Dublán, 1897.

—. *Obra reunida*. Edición, introducción, estudio preliminar y notas de Coral Velázquez Alvarado. México: UNAM/IIFL/Coordinación de Humanidades, 2014.

GONZÁLEZ GUERRERO, Francisco. "Estudio preliminar." Manuel Gutiérrez Nájera, *Cuentos completos*. México: FCE, 1987

GULLÓN, Ricardo. *Direcciones del Modernismo*. Madrid: Alianza, 1990.

GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel. *Obras XII. Narrativa II. Relatos (1877-1894)*. Edición crítica e introducción de Alicia Bustos Trejo y Ana Elena Díaz Alejo. Notas de Alicia Bustos Trejo. Índices de Ana Elena Díaz Alejo. México: UNAM, 2001.

HERNÁNDEZ ROURA, Sergio. *Edgar Allan Poe y la literatura fantástica mexicana (1859-1922)*. México: Bonilla Artigas Editores, 2020.

—. "Formas de lo fantástico en México (1840-1940)." *Historia de lo fantástico*

en las narrativas latinoamericanas I (1830-1940). Madrid: Iberoamericana/ Vervuet, 2023: 267-293.
HINTERHÄUSER, Hans. *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid: Taurus, 1998.
JACKSON, Rosie. "Lo «oculto» de la cultura." David Roas, ed., *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001: 141-152.
LITVAK, Lily. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Antoni Bosch, 1979.
LÓPEZ MATÍN, Lola. Formación y desarrollo del cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX (Tesis). Dirigida por Eduardo Becerra. Madrid: FFyL/Universidad Autónoma de Madrid, 2009.
LUNA SELLÉS, Carmen. *La exploración de lo irracional en los escritores modernistas hispanoamericanos*. Literatura onírica y poetización de la realidad. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2002.
MARTÍN, Mario. "El cuento mexicano modernista: fundación epistemológica y anticipación narratológica de la vanguardia." *El cuento mexicano.* Homenaje a Luis Leal. Sara Poot Herrera editor. México: UNAM/Coordinación de Difusión Cultural/Dirección de Literatura, 1996: 99-25.
MORALES, María, comp. *México fantástico.* Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo. México, Coloquios Internacionales de Literatura fantástica, Oro de la Noche Ediciones, 2008.
MUNGUÍA ZATARAÍN, Martha Elena. *Elementos de poética histórica. El cuento hispanoamericano*. México: El Colegio de México, 2000.
NIETSZCHE, Friedrich. *La gaya ciencia.* México: EDAMEX, 1983.
PHILLIPS-LÓPEZ, Dolores. "Introducción." *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, Madrid: Cátedra, 2003: 9-49.
POE, Edgar Allan. *El cuervo*. *The Raven. Filosofía de la composición*. Con la primera versión de 1892 y la quinta versión de 1945 de Enrique González Martínez. Traducciones al francés de Charles Baudelaire y Stéphane Mallarmé. Edición a cargo de Salvador Elizondo y Víctor Manuel Mendiola. México: Colegio Nacional, Ediciones Tucán de Virginia, 1998
—. *Poesía completa*. Edición bilingüe. Traducción de María Condor y Gustavo Falaquera. Madrid: Ediciones Hiperión, 2005.
PRAZ, Mario. *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Saggio introduttivo di Francesco Orlando. Milano: BUR Alta Fedeltà, 2008.
ROAS, David. "La amenaza de lo fantástico." VV. AA., *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001: 7-44.
—. *De la maravilla al horror*. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860). Pontevedra: Mirabel, 2006.
—. *Tras los límites de lo real*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.
SALADO ÁLVAREZ, Victoriano. *Antología de crítica literaria*. Prólogo y notas de Porfirio Martínez Peñaloza, vol. 1. México, JUS, 1969.
SCHOPENHAUER, Arthur. *El amor, las mujeres y la muerte*. México: Ediciones, 2003.
TABLADA, José Juan. *La feria de la vida*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991a.
—. *Las sombras largas.* México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes,

1991b.
—. *Obras completas V. Crítica literaria*. Edición, selección y prólogo de Adriana Sandoval. Recopilación de Esperanza Lara Velázquez, Adriana Sandoval y Esther Hernández Palacios, notas de Juan Carlos Hernández Vera, Rosalina Reyes y Adriana Sandoval. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1994.
VALENZUELA, Jesús E., *Mis recuerdos. Manojo de rimas*. Prólogo, edición y notas de Vicente Quitarte. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.
VELÁZQUEZ ALVARADO, Coral. El rescate del mundo interior. Un análisis de la obra de Bernardo Couto Castillo (Tesis). Dirigida por Ana Laura Zavala Díaz. México: UNAM/FFyL, 2007.
—. "Estudio preliminar." Bernardo Couto Castillo, *Obra reunida*. Edición, introducción, estudio preliminar y notas de Coral Velázquez Alvarado. México: IIFL/Coordinación de Humanidades/UNAM, 2014: 53-160.
ZAVALA DÍAZ, Ana Laura. *De asfódelos y otras flores del mal mexicanas*. Reflexiones sobre el cuento modernista de tendencia decadente (1893-1903). México: UNAM, 2012.