

Coral Velázquez Alvarado

UNAM

ishtarastarte@hotmail.com

La violencia en el acto: tres cuentos de Bernardo Couto Castillo

Resumen: Cuando se habla de erotismo dentro del movimiento modernista literario, es común pensar en figuras que se contorsionan en el acto amoroso; quizá también el lector podría aludir a imágenes provenientes de la pintura o la escultura en la que los cuerpos femeninos configuran el centro erótico y estético de la obra.

Sin embargo, en el Modernismo decadentista de Bernardo Couto Castillo el erotismo tiene que ver más con el arte que busca la experiencia estética límite. Así, la violencia se transforma en el detonante de dicha experiencia. Las imágenes que Couto logra se encuentran plagadas de dicotomías que se fusionan en el acto de la creación artística: luz-sombra, belleza-fealdad, vida-muerte.

Palabras clave: Literatura mexicana. Siglo XIX. Erotismo. Modernismo. Bernardo Couto Castillo. “Cleopatra”. “¿Asesino?”. “Blanco y rojo”.

Violence in the act: three tales of Bernardo Couto Castillo

Abstract: When we speak about the eroticism inside the Latin-American Modernism, the common image is the one of the lovers in a loving contortion; maybe the reader could even imagine paintings or sculptures where the feminine bodies are the erotic and aesthetic center of the play. Nevertheless, in the Decadent Modernism of Couto Castillo the eroticism is different, because he searches for the limit aesthetic experience. Therefore, the violence transforms itself in the detonator of this experience. The images of Bernardo Couto are full of dichotomies that fuse themselves in the creative act of art: light-shadow, beauty-ugliness, life-death,

Keywords: Mexican literature. Nineteenth Century. Eroticism. Modernism. Bernardo Couto Castillo. “Cleopatra”. “¿Asesino?”. “Blanco y rojo”.

Bernardo Couto Castillo nace en 1879 y muere en 1901. Fue miembro de la segunda generación modernista mexicana, conocida también como de-

cadentismo, además de escritor de relatos, cuentos y de textos cortos de filiación poética. Fundador y colaborador constante de la *Revista Moderna*¹. Fue conocido en México por la leyenda negra que cubre aún su nombre como uno de los personificadores de la decadencia en sí mismo, llamado por algunos de sus contemporáneos y posteriores críticos: “el malogrado”². A pesar de ello, su estética es de las más acabadas representaciones de aquella poética, tal como lo vislumbró Juan Sánchez Azcona a la muerte de Couto:

Pero nótese bien una cualidad de que carecen las creaciones de malogrados de otras generaciones literarias: en la obra de Couto Castillo, hay una personalidad artística, definida con relativa precisión, fiel a determinados cánones de Belleza, sobria en sí misma, cual conviene al arte mayor, y abstracto en arte, cual conviene al poeta artista (Sánchez Azcona, 1901, p. 2).

Aquí trataré de narraciones que, al igual que otras desarrolladas entre 1896 y 1898, contienen temas transgresores para su época: la locura, el erotismo y la muerte; debo destacar que en los dos últimos, generalmente, interviene la violencia.

Ahora bien, regresemos al título de este artículo, “La violencia en el acto”, la violencia no necesariamente tiene una consecución erótica, así como el erotismo no siempre implica violencia en sus acciones; sin embargo, he decidido relacionarlos en la medida que el autor, Bernardo Couto Castillo, hace uso de ellos para alcanzar sus fines estético-literarios.

Pues, al decir de Georges Bataille “el terreno del erotismo es esencialmente el terreno de la violencia” (Bataille, 2003, 21), debido a que, al igual que la muerte, arranca de manera abrupta de su discontinuidad al ser humano para transformarlo en un ser continuo. Asimismo, en Occidente, “tanto la violencia

¹ El primer número vio la luz debido a Bernardo Couto, quién se dio a la tarea de encargar el primer número al “impresor Carranza, que vivía en el callejón del Cincuenta y siete” en la Ciudad de México; cuando ese primer número apareció, contó con dieciséis páginas, cubiertas a color y con ilustraciones de Leandro Izaguirre, según las memorias de sus contemporáneos (Tablada, 1993, p. 24). Este proyecto fue retomado por Jesús E. Valenzuela como director, quien sufragó las deudas de Couto y continuó con la publicación de esta revista quincenal, ubicando sus oficinas en el último piso de un edificio ubicado en una esquina frente al templo de La Profesa en la Ciudad de México (Cf. Ceballos, 2006, pp. 367-382; Tablada, 1993, pp. 22-27; y, Valenzuela, 2001, pp. 121-126).

² Bernardo Couto Castillo –“el muchacho, el *gosse*, ingenuo y bondadoso, con los azules ojuelos hinchados por el desvelo y el cuerpo agobiado por la juerga de la noche anterior”– (Ceballos, 2006, pp. 69-77; *loc. cit.*, p. 72), murió en la ciudad de México al mediodía del viernes 3 de mayo de 1901 debido a una pulmonía fatal, dos años después que su padre falleciera. Para aquel entonces vivía en el Hotel del Moro, propiedad de los Couto, en el cual residía junto con su amante Amparo, “sacerdotisa de Venus”, pero su cuerpo fue velado en la casa de ésta, “una pieza baja con ventana a la calle. En un catre de hierro estaba el féretro negro”. Asistieron sus amigos: Ciro B. Ceballos, Pedro Escalante Palma, Alberto Leduc y Rubén M. Campos, su entierro corrió bajo los gastos de los amigos artistas en el Panteón Francés (Campos, 1996, pp. 201-209).

como el erotismo han sido parte de las conductas prohibidas por las leyes morales y sociales, orillando a zonas marginadas a quien las practique; aun en la marginalidad el sujeto tampoco tendrá libre albedrío pues su transgresión será llevada al cabo por medio de la ruptura sistemática de las leyes que rigen su entorno” (cf. Bataille, 2003, p. 42).

Es importante acotar el erotismo usado por Couto Castillo, el erotismo de los cuerpos, y no el erotismo de los corazones, el cual implica una relación libre entre los amantes y un consenso entre ambos para el juego amoroso. Por el contrario, los protagonistas coutianos, casi siempre masculinos, se encuentran castigados por el aislamiento social; por otro lado, las mujeres generalmente se convierten en su contraparte, en personajes secundarios reificados, objetos vivos que ayudarán al hombre a desarrollar sus deseos.

En septiembre de 1896, Couto escribió el relato “Cleopatra” (Couto Castillo, 1896), nombre que nos recuerda a la figura femenina que se convirtió en uno de los iconos de la *femme fatale* en el siglo XIX³; aunque, la mujer retratada en el personaje no es exactamente la histórica, se describe como un ser moldeado para ser una “construcción” que repita aquella figura, una Cleopatra “artificial”: “Ella ignoraba el porqué y si era su verdadero nombre, pero desde niña la llamaron Cleopatra”. Con la simple mención del nombre, la carga semántica del personaje acude de inmediato a la escena junto con todo el exotismo egipcio concebido desde el siglo XVIII y todo Oriente “con su selección de imágenes y temas, logró expresar el deleite de la sangre, el goce frenético de la guerra, el placer por la muerte”, nos dice Lily Litvak (Litvak, 1986, pp. 89-90). De la misma manera, la propia historia del personaje, la rendición de los hombres bajo sus pies, su gusto por las joyas y los placeres mundanos, así como la final caída de su reinado, condujo a los decadentistas a una clara preferencia por este arquetipo

Sus ojos se abrían grandes, se clavaban fieramente y dominaban con la serenidad de su grandeza, parecida a la de un mar tranquilo. Sus cabellos, abundantes y negros como el dolor humano, se levantaban erguidos, pesados, cubriéndola de gigantesco casco de obsidiana⁴. Su nariz romana, sensual, aspiraba largamente todo perfume, lo aspiraba

³ La *femme fatale*, la devoradora de hombres, encarnación de la mujer autosuficiente, perversa y erótica. Personaje dominante en la literatura a partir del simbolismo francés, esta imagen femenina surgiría de la dualidad diosa-demonio, representada muchas veces por féminas ancestrales con historias turbulentas (Chaves, 2007, pp. 85-88): el demonio, la diosa pagana, la esfinge, la sirena, Lilith, Medusa, Salambó, Salomé, Cleopatra, Circe, e incluso, un vampiro, por mencionar algunas de sus manifestaciones. Erika Bornay la describe como “una belleza turbia, contaminada, perversa. Incuestionablemente, su cabellera [era] larga y abundante, y, en muchas ocasiones, rojiza. Su color de piel [ponía] acento en su blancura, y no [era] nada infrecuente que sus ojos [fueran] descritos como de color verde” (Bornay, 1998, pp. 114-115).

⁴ La imagen del cabello oscuro de Cleopatra se contraponen, de inmediato, con la rubia y virginal cabellera de la *femme fragile*, con este cambio de tono, el personaje gana fuerza, sensualidad y salvajismo al mismo tiempo, parte de la nueva estética de la que poco a poco el autor toma las riendas (cf. Bornay, 1994, pp. 10-117).

largamente hasta hacerlo pasar, confundirse con su respiración, hasta esparcirlo en el interior de su cuerpo y estremecer sus nervios con la fuerza del aroma. Sus labios tenían el pliegue tiránico, pero por un beso suyo, por sentir y beber su humedad, voluptuosamente se soportaría el dolor causado por la herida de sus fuertes dientes de mármol. Sus senos se avanzaban, proas marfiladas de imperiales galeras. Las líneas, ligeramente curvas de su talle, se iban cerrando al descender como los pétalos de un lirio. Sus piernas, largas, musculosas, parecían hechas para huir; sus brazos fuertes contrastaban con lo delicado de su mano, con lo delicado de su mano contrastaban sus brazos fuertes, porque si los unos acariciaban y atraían, los otros se juntaban y envolvían encadenando. Su cuerpo jamás pudo soportar los estrechamientos de los trajes modernos; dentro de ellos se ahogaba; sus soberanas formas sólo eran dignas de ser tocadas por las brisas y por las aguas. Suspirando se resignaba a vestir de sedas muy finas sin permitir que oprimieran nunca sus miembros (Couto Castillo, 1896, p. 345).

Esta mujer representa el deseo negado al hombre, quien la mira desde lejos, un narrador en tercera persona, un voyeur que observa en ella la fuerza de la Naturaleza destructora y salvaje; una fiera sin moral que desgarrar todo cuanto toca tan sólo con la mirada, reflejando su propia sensualidad en la crueldad de sus actos, un ser cuyo erotismo radica en el disfrute del sufrimiento ajeno.

Todo cuanto le rodeaba le parecía pequeño y mezquino. Su placer era ir y ver fieras, desafiar su mirada, tocar sus músculos.

Tuvo Cleopatra muchos amantes y todos murieron. Parecía que su boca y su nariz bebían, aspiraban el aliento de sus elegidos; los que por sus soberanos brazos hubieran pasado aquellos a quienes su mirada esclavizara, a los que conocieran la delicia de sus caricias, ¿qué les podía quedar sino el descanso de la tumba? (Couto Castillo, 1986, p. 346)

El escenario en el que Cleopatra vive apenas aparece descrito: mosaicos, fieras y el propio nombre de la protagonista completan el cuadro en el imaginario del lector; pero la voz narrativa hace buen uso de sus recursos al mantenerse siempre en ese espacio interior pues “el erotismo es uno de los aspectos de la vida interior del hombre”. La habitación de la fementida fiera, en donde sólo son capaces de entrar las bestias más salvajes y los rayos del sol al atardecer, la desnudez de nuestra protagonista se presenta como una de las primeras transgresiones, su animalidad se acrecienta en su ser, Cleopatra misma es una fiera. Para complementar la escena, los resplandores solares enfocan esta pintura en movimiento, el clímax de la sensualidad que la mujer ofrece, el acto supremo de erotismo: su propia muerte.

Por la ventana, rayos del sol moribundo. Sobre los mosaicos del piso las fieras iban y venían rugiendo sordamente como a la proximidad de un peligro.

Cleopatra, completamente desnuda, las mira a todas, las provoca, siente rozando su piel las crines erizadas de los leones, la seda áspera de los tigres; lucha con ellas y cuando se siente débil, su mirada dilatándose hace caer las patas de la fiera pronta a saltar. Luego, sentada sobre un escabel hace que las bestias combatan entre sí, las excita, sonríe cuando se muerden, cuando se arrancan carnes y en la sangre que corre va y baña el alabastro de sus pies perfectos.

Cuando casi todas las fieras estuvieron muertas o heridas, en medio de la pieza quedó un león, aspirando el humante olor de sangre y mirando con desdén su obra. Era el único que no estaba herido.

Cleopatra fue a él, le tomó la crin, le hizo daño y la lucha comenzó.

Los cabellos abundantes y negros como el dolor humano caían sobre los regios hombros, los senos se agitaban con violencia, la carne se estremecía... la bestia dio un zarpazo, hirió el vientre que se tiñó de rojo y abalanzándose partió la piel desde los hombros, cubrió de púrpura el cuerpo, desafió la indomable mirada.

Cleopatra cayó a tierra. La blancura de su cuerpo, lo divino de su cuerpo, lo rojo de la sangre de sus heridas, se confundió con las crines, con las patas, con la altanera cabeza del león que hería, hería haciendo destacarse la blancura de la piel sobre el rojo estante que brotaba caliente de donde él pasaba las uñas.

El león bebió la sangre. Cleopatra se agitó, se incorporó, enlazó en sus brazos el cuello de la bestia la atrajo a sus senos desgarrados y murió estrechando más y más la cabeza del león homicida (Couto Castillo, 1896, p. 346)⁵.

La victoria de lo salvaje, por encima de aquella mujer decadente, será la antesala de otros cuentos plagados de crueldad, muerte y sangre. Realmente, el texto “Cleopatra” hace las veces de parteaguas en la obra de Couto Castillo, pues oscila entre el preciosismo interior en la descripción, repetición de frases, creación de imágenes, que lo acerca a la poesía, con un ritmo sutil que lleva al lector entre incienso a la sensualidad de matices ocres; y, al mismo tiempo, una prosa que contiene una anécdota clara y un personaje definido, elementos que podrían situarlo en el terreno del relato.

En este texto se puede advertir tanto la pertenencia de Couto a esta nueva estética, la decadente, como su rechazo a los valores de su época, sobre todo los burgueses; escribir relatos que no retraten el entorno de forma realista, no será en él una forma de aislarse del mundo, sino un síntoma de la búsqueda de una cosmovisión opuesta a la occidental, en la cual la *femme fatale/tentaculaire* puede sucumbir ante una fiera; la belleza de su fin radicaría en la capacidad de su adversario para dominarla y, en cierto sentido, poseerla.

⁵ Cabe destacar que el autor recreará, más adelante, algunas de las imágenes de este texto: la del cuerpo desnudo y pálido cubierto con su propia sangre, en “Blanco y rojo” (Couto Castillo, 1897) y los brazos que aprietan más y más el cuello del león en el caso de “¿Asesino?”, donde la víctima será una niña ahogada por las toscas manos de un hombre (Couto Castillo, 1897).

Mientras que en este texto el hombre mira desde lejos, en los siguientes trabajos del autor será un participante activo pues, como bien explica G. Bataille, “En el movimiento de disolución de los seres, al participante masculino le corresponde, en principio, un papel activo; la parte femenina es pasiva” (Bataille, 2003, p. 22).

Si a esto asociamos las ideas de Arthur Schopenhauer, vigentes entre los modernistas, sobre la vida, la cual el filósofo creía llena de representaciones y de voluntades que eran comunes a hombres y animales. La voluntad de vivir ejercida por todas las criaturas hace que entren en conflicto, es decir, al ser entes aparienciales se encuentran condenados inevitablemente a la violencia. La única solución radica en renunciar a estas apariencias por medio del arte y la contemplación estética, que equivaldría a un misticismo sin dios (*cf.* Schopenhauer, 1999, pp. 19-30). En este sentido, se puede tomar en cuenta la idea nitszcheana respecto al arte dionisiaco —aquel que sirve al hombre y no a lo divino—, el cual “quiere convencernos del eterno placer de la existencia: sólo que ese placer no debemos buscarlo en las apariencias, sino detrás de ellas” (Nietzsche, 1979, p. 138).

Con este sacrificio, los protagonistas solucionan también el conflicto tiempo-espacio, pues le da a la fugacidad del instante lo impercedero de la obra estética; en otras palabras, hace de lo efímero algo eterno; así los asesinatos de las mujeres en los textos de Couto Castillo sucederán en pro de lograr la continuidad del arte al convertirlo en un acto eterno. Como plantea Bataille al hablar sobre el erotismo y el sacrificio:

En el sacrificio, no solamente hay desnudamiento, sino que además se da muerte a la víctima (y, si el objeto del sacrificio no es un ser vivo, de alguna manera se lo destruye). La víctima muere, y entonces los asistentes participan de un elemento que esa muerte les revela. Este elemento podemos llamarlo, con los historiadores de las religiones, lo *sagrado*. Lo sagrado es justamente la continuidad del ser revelada a quienes prestan atención, en un rito solemne, a la muerte de un ser discontinuo. Hay, como consecuencia de la muerte violenta, una ruptura de la discontinuidad de un ser; lo que subsiste y que, en el silencio que cae, experimentan los espíritus ansiosos, es la *continuidad* del ser, a la cual se devuelve a la víctima (Bataille, 2003, p. 27).

En el siguiente relato “¿Asesino?”, quinto de la colección llamada *Asfódelos*, se narra la historia de un supuesto homicida que cuenta a sus colegas cómo cometió, hace algún tiempo, el hermoso crimen, el primero, el único e inigualable, de una pequeña niña. Este hombre, Silvestre Abad, “feo de una fealdad horripilante”, comparte algunos rasgos con el *flâneur* que, como describió Baudelaire, se paseaba entre la multitud como un criminal que se escondía entre la gente para evitar ser atrapado: ésa es la única forma en la que logra

incorporarse al entramado social (cf. Benjamin, 1980, pp. 55-61). La interrogación en el título nos deja entrever un doble fondo, “¿Asesino?”, no será más que la posibilidad de ambigüedad en el acto cometido. La elección de la figura infantil como objeto del deseo, sin pensar en la pedofilia como tal, no será fortuita, puesto que, como bien apunta Erika Bornay: “la imagen de la mujer-niña, cuyo cuerpo, seguramente por la ausencia de curvas acentuadas y de vello púbico, resultaba menos ‘obsceno’, más tranquilizador, y menos exigente, que el de la mujer madura” (Bornay 1998, p. 144). Schopenhauer retrató esta situación al sugerir que:

Preciso ha sido que el entendimiento del hombre se oscureciese por el amor para llamar bello a ese sexo de corta estatura, estrechos hombros, anchas caderas y piernas cortas. Toda su belleza reside en el instinto del amor que nos empuja a ellas. En vez de llamarle bello, hubiera sido más justo llamarle *inestético* (Schopenhauer, 2003, p. 57).

En otras palabras, este tipo femenino infantil fue el único remanente de la mujer vista como algo bello e ideal: su pureza le concede o devuelve esas cualidades ausentes ya en la *femme fatale*, a la cual sustituye en este cuento coutiano.

Sentía deseos de tocarla, de sentir el contacto de sus bracitos, de tenerla en mis manos un momento como si fuera mía y la levanté en mis brazos; ella quiso gritar, pero el espanto impidió su grito. La acerqué más al farol. ¡Qué hermosa y qué blanca, blanca como la luz, como las flores! Tenía sus cabellos dorados y dejaba adivinar una sonrisa, como debe ser la de los ángeles. En su terror era hermosa, y sus ojos grandes, muy abiertos, me miraban asustados; luego la llevé a mis labios, las puntas crispadas y sucias de mis barbas lastimaron su rostro y entonces gritó al tiempo que golpeaba mi vientre con sus pies (Couto Castillo, 1897, pp. 85-86).

Silvestre Abad logra apoderarse de la pequeña, la toma por el cuello y la estruja cuanto puede, pues recuerda que ese placer no es cotidiano para él; aquel pobre ser muere entre sus manos, mientras el asesino extrae las últimas gotas de placer que le proporciona, “apretando siempre, siempre” (Couto Castillo, 1897, p. 90). Así, nuestro protagonista obtiene de la pequeña el laurel que lo hace, al igual que a sus escuchas criminales, un iniciado; el erotismo no se ciñe a la esfera de lo íntimo, sale a la pública transformándose en exhibicionismo, transgrediendo con este violento acto las leyes morales.

En el último relato a tratar, “Blanco y rojo”, sexto de la misma serie, la mujer, *femme fatale* sometida, se transforma en una obra de arte; a través de una transmutación en la cual el hombre le devuelve la belleza al cuerpo femenino, y la convierte en el instrumento que le permitirá alcanzar la experiencia estética y la discontinuidad por medio de su sacrificio:

En la noche no pude expulsarla un momento, no pensé en las consecuencias lo que en ningún caso me hubiera detenido, y la palabra crimen la tuve por completo olvidada. Para mí aquello no era sino un goce supremo, un exquisitismo como nunca me lo había pagado; pertinaz, imborrable, me aparecía ella en la obscuridad, blanca, desnuda, plástica, un himno de las formas; veía sobre el Paros de su cuerpo las líneas azuladas de sus venas y al extremo de ellas un ancho hilo saliendo, un arroyuelo rojo cada vez más vivo, más cruel, mientras más tenue y más suave era la palidez de las carnes (Couto Castillo, 1897, p. 110).

De tal forma la mujer deviene en “plástica, pictórica, escultural, un himno de la forma” (Couto Castillo, 1897, p. 109). De ahí se deduce que: conquistar el erotismo femenino equivale a alcanzar la experiencia estética. La importancia de la conquista erótica del personaje masculino sobre la *femme fatale* radica tanto en la posesión de ese ser tan temido (en el sentido tradicional sería la muerte del monstruo), como en todo lo que ella simbolizaba en la época moderna –capital, burguesía, mundo “real”, etcétera. De igual forma, como plantea Bataille: “en la violencia de este movimiento, el goce personal ya no cuenta, sólo importa el crimen y no importa ser su víctima; sólo importa que el crimen alcance la cima del crimen. Esta exigencia es exterior al individuo o al menos coloca por encima del individuo el movimiento que él mismo desencadenó, que se separa de él y lo supera” (Bataille, 2003, p. 180). Ciertamente, Alfonso Castro sufrirá las consecuencias de su crimen y será castigado por la sociedad: “De los labios rojizos de un hombre de ley, un cualquiera con mirada vulgar y barba descuidada, ha caído lenta, pesada, mi sentencia de muerte”, pero la trascendencia individual y estética del acto lo conservarán eternamente como el creador de una “sinfonía en Blanco y Rojo”.

Como hemos visto, en estas historias, por un lado, el erotismo y la violencia en su consecución se presentan como otra faceta de lo estético y, por el otro, la mujer deja el papel amenazante de la *femme fatale*, para tomar el de puente entre el protagonista y la experiencia, entre el mundo y el arte. En suma, la fémica se convierte en un símbolo del vínculo del personaje con lo erótico y, finalmente, con lo estético hasta el fin de los tiempos, pero también en un portal para imponer su mirada íntima sobre la “realidad”. Esto es, en la obra de Bernardo Couto Castillo el acto amoroso no figura como un elemento erótico trascendente, y en la mayoría de los casos la relación hombre-mujer no lo implica en ninguna forma; el erotismo pues, no radica en los cuerpos desnudos y serpenteantes, sino en la experiencia estética que logran los protagonistas, su arte por el arte se transformará en un erotismo por el arte.

Referencias

- Bataille, Georges. *El erotismo*. Traducción Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin. México: Tusquets, 2003 (Ensayo, 34).
- Bornay, Erika. *La cabellera femenina*. Madrid: Cátedra, 1994 (Ensayos Arte).
- _____. *Las hijas de Lilith*. Madrid, Cátedra, 1998 (Ensayos Arte).
- Campos, Rubén M. El Bar. *La vida literaria de México en 1900*, prólogo Serge I. Zaitzeff. México, Universidad Nacional Autónoma de México: Dirección General de Publicaciones, Coordinación de Humanidades, 1996 (Al Siglo XIX. Ida y Regreso).
- Ceballos, Ciro B. *Panorama mexicano 1890-1910 (Memorias)*. Estudio introductorio y edición crítica de Luz América Viveros Anaya. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 2006 (Al Siglo XIX. Ida y Regreso).
- _____. *En Turania. Retratos literarios (1902)*. Estudio preliminar, edición crítica, notas e índices de Luz América Viveros Anaya. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Seminario de Edición Crítica de Textos, 2006 (Resurrectio, I. Edición Crítica, 1).
- Chaves, José Ricardo. *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo*, 1ª reimpresión [1997]. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Seminario de Poética, 2007 (Cuadernos del Seminario de Poética, 17).
- Couto Castillo, Bernardo. "Cleopatra", en *Revista Azul*, t. v, núm. 22 (27 de septiembre de 1896), pp.345-346.
- _____. *Asfódelos*. México: Eduardo Dublán Impresor, 1897.
- _____. *Obra reunida*. Edición, estudio introductorio y notas de Coral Velázquez Alvarado. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Seminario de Edición crítica de Textos / Instituto de Investigaciones Filológicas / Coordinación de Humanidades, en prensa (Al Siglo XIX Ida y Regreso).
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pensamiento*. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1979 (Libro de bolsillo, 456).
- Sánchez Azcona, Juan. "Bernardo Couto Castillo", en *El Universal*, año xv, núm. 82 (7 de agosto de 1901), p. 2.
- Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Traducción de Eduardo Ovejero y Maury. México: Editorial Porrúa, 1999 ("Sepan cuántos...", 419).
- _____. *El amor, las mujeres y la muerte*. Sin datos de traductor. México: Ediciones Coyoacán, 2003 (Filosofía. Diálogo Abierto, 48).
- Tablada, Juan José. *La feria de la vida*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991 (Lecturas Mexicanas. Tercera Serie, 22).
- Valenzuela, Jesús E., *Mis recuerdos. Manojó de rimas*. Prólogo, edición y notas de Vicente Quitarte. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001 (Memorias Mexicanas).
- Velázquez Alvarado, Coral. *El rescate del mundo interior. Un análisis de la obra de Bernardo Couto Castillo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007 (Tesis de licenciatura).