



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

PEDRO CASTERA: CUENTISTA.
ANÁLISIS DE LAS COLECCIONES
IMPRESIONES Y RECUERDOS Y LAS MINAS Y LOS MINEROS

TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA
DULCE MARÍA ADAME GONZÁLEZ

ASESORA: MTRA. BLANCA ESTELA TREVIÑO GARCÍA

MÉXICO

2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

CON MI MÁS SINCERO AGRADECIMIENTO

A Dios, por ser siempre la fuerza y la luz que me ayuda a seguir adelante; que me levanta de los tropiezos y me enseña a ir paso a paso.

A la bendición más grande que Dios me ha dado: Mi familia. A mis queridos padres, Rodolfo y Lidia, por todo su amor y sacrificio, por su buen ejemplo. A mis hermanos: Juan Carlos, Araceli, Maricela, Paulo César y Ana Belen por todo su apoyo, por su amistad, por su cariño. A mi cuñada Ana por los ánimos y la confianza, y a mi sobrino Alan Osvaldo, que llegó para iluminar nuestras vidas. A todos ustedes gracias por hacer suyos mis tropiezos y mis logros; mis alegrías y mis tristezas; por su amor incondicional. No hay palabras suficientes para agradecer todo lo que me han dado, pero sé que entenderán que lo encierre en un sencillo GRACIAS.

A Rubén, siempre inquieto, siempre brillante, por tu maravillosa compañía, por tu apoyo, por todo tu amor...por llevarme a la vida. *Unanimi sumus*.

A la Universidad Nacional Autónoma de México y a la Facultad de Filosofía y Letras por haberme recibido y haberme dado la oportunidad de formarme en sus aulas, lugar de pluralidad, libertad y tolerancia. Ha sido un privilegio estar aquí.

Debo especial agradecimiento a mi asesora, la Mtra. Blanca Estela Treviño García, porque sus clases sembraron en mí el deseo de mirar hacia nuestra literatura; por su sincero interés y su constante apoyo en la realización de esta tesis.

Agradezco también a la Dra. Belem Clark de Lara, cuyos comentarios me hicieron dudar, pero también me hicieron aprender; al Doctor Rafael Olea Franco, quien, pese al cúmulo de trabajo, accedió a leer mi trabajo; a la Dra. Marcela Palma Basualdo, por ser siempre un apoyo para sus estudiantes, y a la Mtra. Ana Laura Zavala Díaz, quien sin conocerme, no sólo aceptó a leer mi tesis, sino que además lo hizo con gran entusiasmo. A todos ellos, muchas gracias.

Quiero agradecer a la Dra. María Águeda Méndez Herrera, por haberme recibido como becaria en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios del Colegio de México, así como a la Mtra. María del Carmen Espinosa Valdivia, por la paciencia, el apoyo y los consejos, en otras palabras, porque también hay maestros fuera del aula. Gracias, Carmen.

Por último, no puedo dejar de mencionar a los amigos que me han acompañado desde mi paso por la Facultad y fuera de ella: Anabel, Nayeli, Olga, Perla, Lourdes, Gerardo y Rubén. Gracias por el apoyo, por su amistad.

ÍNDICE

Introducción	5
I. El cuento en México	11
1.1 Antecedentes del género	11
1.2. El cuento mexicano en el siglo XIX	14
1.3. Géneros cercanos	18
1.3.1. La leyenda	19
1.3.2. El cuadro de costumbres	21
1.3.3. Las impresiones	23
1.3.4. La novela corta	24
1.4. Temas del cuento mexicano decimonónico	26
II. Pedro Castera. Bosquejo de una existencia	30
2.1. El Cero que no pudo ser	30
2.2. Los primeros años	31
2.3. Hermano de todos los proscritos, hermano de los mineros	34
2.4. Ah es verdad!... ¡yo literateaba. Pedro Castera, escritor	36
2.4.1. “¡Ay del que lo escribió! ¡Ay del que lo reprodujo!	
Periodismo, Espiritismo y ciencia	37
2.4.2. “¡Literateaba y hacía versos” Ensueños y Armonías	41
2.4.3. He aquí por lo que ahora escribo. Pedro Castera, cuentista	43
2.4.4. Pedro Castera, novelista, análisis de una pasión	46
2.5. “... todo huyó de su memoria; todo... todo”. El episodio en San	

Hipólito	52
III. Análisis de la colección <i>Impresiones y recuerdos</i>	56
3.1. La colección	56
3.2. Estructura	58
3.3. Temas	71
3.3.1. Amor frustrado	73
3.3.2. El amor y la mujer	74
3.3.3. El sueño	77
3.3.4. Espiritismo	79
3.4. Narrador	82
3.4.1. Narrador personaje	82
3.4.2. Narrador testigo	86
3.5. Personajes	87
3.5.1. La mujer	87
3.5.2. El guía	91
3.5.3. Los espíritus	92
3.5.4. Personajes masculinos	93
3.6. Espacio	95
3.6.1. Espacio público y privado	96
3.6.2. Espacios hacia el exterior	99
3.6.3. El espacio del sueño	103
IV. Análisis de la colección <i>Las minas y los mineros</i>	108
4.1. La colección	108
4.2. Estructura	110
4.3. Temas	118
4.3.1. Dios, destino y providencia	119

4.3.2. Nación y naturaleza	122
4.3.3. Nación, minería y sociedad	124
4.4. Narrador	127
4.4.1. Narrador personaje	128
4.4.2. Narrador testigo	129
4.4.3. Narrador en tercera persona	131
4.4.4. Cambio de punto de vista	134
4.5. Personajes	136
4.5.1 La mujer	136
4.5.2. El minero	139
4.5.3. La colectividad	145
4.6. Espacios	147
4.6.1. La montaña	148
4.6.2. La mina	149
V. Dos momentos en la cuentística de Pedro Castera	156
5.1. Escritor de transición	156
5.2. Configuración del artista	159
5.3. La vuelta a lo social	164
5.4. Castera: ciudadano del cielo	168
Conclusiones	173
Bibliografía	179

INTRODUCCIÓN

El lugar que ocupa la figura de Pedro Castera en la historia de la literatura mexicana de la segunda mitad del siglo XIX ha sido injustamente relegado. Pese a que su obra se encuentra al lado de nombres como los de Juan de Dios Peza, Justo Sierra, Vicente Riva Palacio y el mismo Ignacio Manuel Altamirano, ha sido poco atendida en los trabajos sobre la literatura mexicana del siglo XIX. De hecho, existen pocos estudios, a no ser, claro, aquéllos dedicados a su famosa novela *Carmen*, que con todo, siguen siendo escasos.

Asimismo, la lectura de su obra en el ámbito universitario es poco frecuente, sin embargo, debo a uno de los pocos cursos de Literatura Mexicana que lo incluyen en su programa el surgimiento de mi interés en Pedro Castera. El primer encuentro fue a través de la antología *Cuentos románticos* elaborada por David Huerta, en la que se incluye el cuento “Un viaje celeste” y del que se destaca la presencia de “algunas implicaciones místicas que se adecuan bien al lenguaje romántico del escritor”, así como su condición de antecedente de la ciencia ficción mexicana.¹

El segundo acercamiento lo constituyó la colección *Las minas y los mineros*. De sumo interés resultó esta lectura, ya que, hasta ese momento, no tenía referencia de cuentos mineros mexicanos; en cambio, conocía lo hecho en otros países latinoamericanos como Chile, Bolivia y Perú, donde el cuento minero se ha constituido como género.

Este hecho me llevó a indagar sobre el cuento minero en Hispanoamérica con el propósito de hacer un análisis comparativo entre relatos de distintos países. De esa primera aproximación surgieron los dos motivos principales de este trabajo: en primer lugar, los temas que desarrolla Pedro Castera, y en segundo lugar, la aparente indiferencia crítica hacia su obra.

En un principio, la investigación se proyectó para analizar solo los cuentos mineros, pero el hallazgo de *Impresiones y recuerdos* me llevó a replantear la propuesta. La lectura de ambas colecciones me presentó un amplio panorama de las preocupaciones artísticas e ideológicas del autor, que, me pareció, correspondían a dos momentos distintos en su producción: una de tendencia romántica y otra de tendencia realista. Estas diferencias me

¹ David Huerta, *Cuentos románticos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, p. 231.

llevaron a buscar las razones, tanto de carácter contextual como artísticas e ideológicas, en las que se sustentan.

El acercamiento al resto de la obra del autor me llevó a trasladar la misma división, de modo que, dentro del aspecto romántico-sentimental podría ubicarse la novela *Carmen*, y como parte del momento realista y social las novelas *Los maduros* y *Dramas en un corazón*. Finalmente, una etapa con ciertos elementos modernistas se encuentra en la elaboración artística de su última novela, *Querens*.

Pero dentro de estas dos facetas aparentemente muy distintas entre sí, habría que señalar la particularidad de un elemento en Castera que cohesiona ambas etapas y que me parece poco evidente en otros escritores de la época: el fondo espiritista. Dicha doctrina tuvo relevancia en México durante el siglo XIX y bajo su influencia se crearon algunas manifestaciones literarias centradas, sobre todo, en la existencia de espíritus y la inclusión de elementos fantásticos. La obra de Castera sobresale por manifestar, de forma clara, la influencia de dicha doctrina.

En cuanto a su estudio, cabe apuntar que pueden encontrarse algunas referencias a Pedro Castera en diferentes historias de la literatura mexicana y obras de consulta general, como las de Luis Leal, Juan B. Íguiniz, Carlos González Peña, Emmanuel Carballo, John S. Brushwood, Ralph E. Wagner, entre otros. La mayoría de ellas subrayan su originalidad e importancia, pero proporcionan escasas referencias. Gran parte de los trabajos e investigaciones especializados en Castera se enfocan a su novela *Carmen*.

No obstante, deben destacarse las investigaciones que han hecho Luis Mario Schneider y Antonio Saborit para las ediciones de la obra de Pedro Castera, así como el rescate de material en periódicos y revistas del siglo XIX. Sus trabajos son indispensables para el conocimiento de este autor en cuanto a información biográfica, bibliográfica, análisis e interpretación.

La revisión más extensa que conozco sobre Castera es la tesis de Donald Gray Shambling, *Pedro Castera: romántico-realista*, que presentó para obtener el grado de Maestro en Letras en la Universidad Nacional Autónoma de México en 1957, único trabajo en el que se ha hecho una exploración de casi toda la obra del autor, cuento, novela, poesía y artículos periodísticos. Es también, el único lugar en el que se hace un examen de la colección *Impresiones y recuerdos*.

Desde esta perspectiva, el trabajo que presento tiene dos propósitos fundamentales: el primero, estudiar y proponer los lineamientos generales de la producción cuentística del autor; el segundo, ubicar el lugar que ocupan los cuentos y relatos de Pedro Castera dentro del desarrollo del género en México durante el siglo XIX, partiendo del hecho de percibir en la naturaleza de su pensamiento y elaboración artística elementos singulares.

Para llevar a cabo el estudio de las colecciones he seguido en gran medida el trabajo de Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento* formulado a partir de una base estructuralista, pero en el que desarrolla un método de análisis propio. Anderson Imbert hace énfasis en que la obra debe concebirse como una unidad organizada por un principio artístico y conformada por partes, las cuales, a su vez, suponen al todo (en este caso, el cuento); para su estudio dichas partes deben separarse, pero sin perder la idea de unidad y organización interna. El método que emplea, entonces, es básicamente descriptivo, pero supone un análisis en cuanto que “enumera y caracteriza los componentes del objeto descrito”.²

Complementé la base teórica y metodológica con las propuestas de Luz Aurora Pimentel *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa y El espacio en la ficción* que aportaron principios fundamentales para el tratamiento de la dimensión temporal, del narrador, creación de personajes y espacios.

Dado que todo análisis debe considerar aquellos elementos que puedan ser útiles para la atribución de un sentido a la obra que se estudia, he estructurado este trabajo a partir de dos niveles, el llamado pre-textual o externo que abarca los aspectos biográficos e histórico-culturales y el nivel propiamente textual, que se encarga de abordar los componentes formales de la obra.

El trabajo está dividido en cinco capítulos. En el primero se hace una somera revisión de la trayectoria del cuento mexicano en el siglo XIX, a través de una aproximación a autores, géneros cercanos y temas. Este capítulo sirve como antecedente para ubicar a Castera en la producción cuentística del periodo.

En el segundo capítulo abordo algunos aspectos de la biografía de Pedro Castera, de modo que permita tener una visión general del contexto histórico-cultural en el que se

² Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1992, p. 114.

inserta y una exposición ordenada de toda su obra, es decir, novela, cuento, poesía y artículos. Tanto el capítulo uno como el capítulo dos forman parte del nivel pre-textual.

Los capítulos tres y cuatro abarcan el nivel textual. Ambos poseen la misma estructura dado que se trata de un análisis comparativo y complementario; cada uno de ellos se subdivide en seis apartados: colección, en el que se busca establecer el vínculo existente entre los cuentos que componen cada serie; estructura, que aborda la disposición de los elementos en la historia y manejo de tiempo, principalmente, las secuencias narrativas; temas, que trata los contenidos abstraídos y que se presentan aquí como parciales o totales; narrador, que revisa funciones, tipos y puntos de vista; personajes, donde se analiza su configuración y la función que desempeñan, y espacios, que se centra en la forma en que se elaboran y su relevancia dentro de la historia.

El quinto y último capítulo es una reflexión acerca de lo que podría constituir el mundo de Pedro Castera, entendiéndolo como la conjunción de los aspectos artísticos, ideológicos, filosóficos y lingüísticos que conforman su obra.

Dado que la producción de Pedro Castera aún no ha sido completamente organizada y reunida hubo algunas dificultades para determinar la edición con la que se trabajaría. Hasta el momento, la edición más completa de la obra del autor es la que preparó Antonio Saborit en el año 2004 para la editorial Cal y Arena y que forma parte de la colección Los Imprescindibles. Incluye un extenso e ilustrador prólogo, algunas comunicaciones espiritistas, relatos sueltos reunidos bajo el título *Fragmentos de un diario*, el relato “Los criaderos de diamantes”, la novela *Los maduros* y *Carmen*. Esta edición me proporcionó importantes elementos para el análisis, pero dadas algunas inconsistencias de carácter editorial no se tomó como edición base para el estudio.³

Por su parte, Luis Mario Schneider preparó dos ediciones de la obra de Pedro Castera. La más conocida es del año 1987 y forma parte de la Biblioteca del Estudiante Universitario de la Universidad Nacional Autónoma de México⁴, pero sólo contempla los cuentos mineros y la novela *Querens*. La otra edición, menos conocida y de mayor

³ La división de los apartados dificulta la identificación de los textos; además, en la sección de *Impresiones y recuerdos* no se incluye el texto "Ultratumba".

⁴ Para esta colección Schneider sigue la edición de 1887, que correspondería a la tercera edición de *Las minas y los mineros* y que es la que se encuentra en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional. Las ediciones precedentes (la primera de 1881 que aparece con el nombre *Cuentos mineros. Un combate* y la segunda, de 1882 que lleva por título *Las minas y los mineros*) no se encuentran en la Biblioteca Nacional.

dificultad para encontrarla.⁵, fue publicada por la Editorial Patria en 1986 y se incluyen, además de las colecciones *Impresiones y recuerdos* y *Las minas y los mineros*; obras poco conocidas como las novelas *Los maduros*, *Dramas en un corazón* y *Querens*. Dado que en esta edición no se incluye el cuento "Flor de llama" en *Las minas y los mineros*, he optado por utilizar para *Impresiones y recuerdos* la edición de 1986, y para la colección de cuentos mineros la de 1987.

El análisis aquí propuesto no pretende ser exhaustivo sino que busca un tratamiento ejemplar que ayude a evidenciar los principios bajo los cuales se constituye la producción cuentística de Pedro Castera. Dadas las exigencias actuales de los estudios literarios, una lectura general puede ser vista como la puesta en práctica de métodos tradicionalistas y por demás superados. No obstante, considero que el estudio de nuestros autores debe comenzar por su difusión y el establecimiento de un panorama amplio, a partir del cual se generen nuevas y más específicas aproximaciones.

⁵ Schneider retoma aquí la obra, Pedro Castera, *Impresiones y recuerdos*, México, Imprenta del Socialista de S. López, 1882, pero no incluye el prólogo de Alfonso Duclós Salinas. Esta obra se encuentra en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional.

CAPÍTULO I

EL CUENTO EN MÉXICO

1.1. Antecedentes del género

El estudio de la producción cuentística en México durante el siglo XIX, siglo fundamental en la conformación de la narrativa breve en México, hace necesaria la revisión de las diferentes manifestaciones que antecedieron a lo que hoy llamamos cuento mexicano.

Para ello, debemos tomar en cuenta una primera distinción: las manifestaciones de carácter popular y oral, arraigadas en las costumbres e ideología de determinada cultura, y las manifestaciones de carácter propiamente literario, producto de la invención individual.

Con respecto al cuento popular, diferentes estudiosos dedicados al rescate de las narraciones de sus lugares de origen han señalado a éste como el principio de otras expresiones literarias. Así, Menéndez Pidal señala que: “El cuento de tradición popular nace y vive como un género esencialmente oral, y es la producción artística que surge antes que ninguna otra producción literaria.”¹

Luis Leal plantea algo similar respecto al cuento mexicano al proponer en su *Breve historia del cuento mexicano*, que el estudio de éste comience con la revisión del cuento prehispánico, cuyo carácter oral, fundamento mitológico y legendario constituyen los antecedentes de nuestra cuentística.²

Aunque Leal incluye dentro del cuento prehispánico las historias y leyendas de libros como el *Popol Vuh* y el *Chilam Balam*, debemos tener en cuenta que estos libros, no obstante que contienen leyendas e historias propias de los pueblos indígenas prehispánicos, fueron rescatados, reconstruidos y traducidos años después de la Conquista, por lo que tienen ya elementos hispánicos y cristianos.

¹ Ramón Menéndez Pidal, “El cuento tradicional”, prólogo a *Todos los Cuentos. Antología Universal del relato breve. I. De la Antigüedad al Romanticismo*, Barcelona, Planeta, 2002, p. X.

² Dice Leal en la introducción: “Hemos creído justificado, a pesar de los límites de la presente obra, incluir un corto capítulo sobre el cuento prehispánico y otro sobre el colonial. Hacemos esto con el propósito de fijar sus orígenes y también demostrar su rico abolengo.” (Luis Leal, *Breve historia del cuento mexicano*, México, Ediciones de Andrea, 1956, pp. 8-9).

León Portilla da una visión distinta de la literatura prehispánica, al decir que entre los pueblos antiguos existían diferentes manifestaciones prosísticas, algunas de carácter histórico, como las crónicas, otras de carácter imaginativo, basadas fundamentalmente en leyendas y mitos, y otras de carácter didáctico, como los *huehuetlatolli*.³ Estas producciones, algunas de ellas preservadas a través de la escritura, conservaron, como lo señaló Leal, su carácter oral.

Con respecto al siguiente periodo histórico, la Colonia, existen opiniones encontradas. Por una parte, algunos críticos e historiadores de la literatura señalan que el cuento literario no se desarrolló durante este periodo debido a varios factores, entre ellos, la prohibición de introducir libros de ficción en la Nueva España, el desconocimiento de técnicas narrativas, la falta de tradición literaria y las restricciones de imprenta.

Por otro lado, hay quien considera que la escasa producción cuentística durante la Colonia, no sólo en México, sino en toda Hispanoamérica, se debió fundamentalmente a las condiciones sociales del periodo. De este modo, dice Anderson Imbert:

[En] las colonias la literatura era ejercicio de reducidos núcleos cultos, apretados en torno de minúsculas instituciones, islas humanas en medio de masas iletradas, en encogida actitud imitativa, aficionados incapacitados para un esfuerzo perseverante en el aprendizaje artístico, desprovistos del aparato legal, comercial y técnico de la industria del libro, desanimados por las dificultades materiales.⁴

Todo esto propició el desarrollo y empleo de otros géneros como el teatro de carácter evangelizador, el *exemplum* y las crónicas, donde ya comienzan a introducirse narraciones.

Algunas muestras de la narrativa breve durante este periodo tienen que ver con la presencia de las diferentes órdenes religiosas que llegaron a América. Ejemplo de ello es la obra de fray Agustín de la Madre de Dios, *Tesoro escondido en el Monte Carmelo mexicano, mina rica de ejemplos y virtudes en la historia de los carmelitas descalzos de la Provincia de la Nueva España (1646-1653)*, crónica de la llegada y el establecimiento de dicha orden, en la que se reúnen numerosos *exempla* de ambiente novohispano, así como relatos de viajes, leyendas, milagros y vidas de santos.

³ Vid. Miguel León Portilla, *Las literaturas precolombinas de México*, México, Pormaca, 1964, pp. 132 y ss.

⁴ Enrique Anderson Imbert citado por Martha Elena Munguía Zatarain, en *Elementos de poética histórica. El cuento hispanoamericano*, México, El Colegio de México-Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2002, p. 54.

Por otra parte, algunos estudiosos han documentado el uso de narraciones semejantes al *exemplum* medieval en los oficios religiosos y para la cristianización de los indígenas. En este sentido, serían los jesuitas quienes emularían la labor de las órdenes mendicantes de la Europa medieval en lo que a difusión del *exemplum* se refiere. Los jesuitas traducirán entre los años 1645 y 1759 numerosos *exempla* latinos a lenguas indígenas.⁵

Estas narraciones, empleadas fundamentalmente en los sermones, poseían tres características que ayudarían a la labor evangelizadora: su carácter moralizador, la brevedad y el empleo de argumentos sencillos y amenos. Algunos de estos *exempla* perviven hoy en la tradición oral de algunos pueblos de México,⁶ sin embargo su elaboración se dio dentro de círculos privilegiados y los relatos estaban subordinados a una estructura mayor (en el caso de estos *exempla*, a los sermones).

En cuanto a la crónica debe hacerse también una distinción: las crónicas escritas por los conquistadores españoles, como Bernal Díaz del Castillo y el propio Hernán Cortés, cuyos temas son las aventuras de los conquistadores y las maravillas del Nuevo Mundo; las crónicas escritas por mestizos e indígenas cristianizados como Fernando Alvarado Tezozómoc, Domingo Francisco Chimalpahin y Fernando de Alva Ixtlixóchitl, quienes incluyen en sus historias elementos del proceso de evangelización y de su adaptación a la nueva cultura, y las crónicas de los religiosos, las cuales hablan de la evangelización y de la experiencia de convivencia con los indígenas. En estas crónicas encuentra Leal el germen del cuento colonial:

El cuento colonial mexicano hay que buscarlo, no en colecciones publicadas por separado, sino junto a las historias, crónicas y otros escritos de los conquistadores, religiosos y letrados que aunque pasaban a Indias con otros propósitos, siempre hallaban tiempo para escribir, tanto sobre los hechos de la Conquista como sobre las costumbres, tradiciones y leyendas del pueblo conquistado.⁷

Con respecto al siglo XVIII, los historiadores señalan la escasez de relatos de ficción dado que el pensamiento de la época se enfoca a la filosofía y la historia. Asimismo,

⁵ Danièle Dehouve, *Rudingero el borracho y otros exempla medievales en el México Virreinal*, México, Universidad Iberoamericana-Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2000, p. 12.

⁶ Según Dehouve, el cuento de "El viaje del borracho al Infierno" se ha recogido entre los habitantes del pueblo de Tlapa en Guerrero.

⁷ L. Leal, *op. cit.*, p. 20.

el término cuento se relegó y circunscribió a las manifestaciones de carácter popular, con cierto sentido peyorativo. Baste con recordar algunos pasajes de *El Periquillo Sarniento* para darnos cuenta de la concepción que se tenía del cuento:

... ¡Gracias a un puñado de viejas necias que, o ya en clase de criadas o de visitas, procuraban entretener al niño con cuentos de sus espantos, visiones y apariciones intolerables! ¡Ah, qué daño me hicieron estas viejas! ¡De cuántas supersticiones llenaron mi cabeza! ¡Qué concepto tan injurioso formé entonces de la divinidad, y cuán ventajoso y respetable hacia los diablos y los muertos!⁸

Ya bien lo señala David Huerta en su introducción a la antología *Cuentos románticos*:

El relato breve, durante la época de la Colonia, fue considerado un género menor, indigno, despreciable, y se llegó a prohibir la lectura de narraciones fantásticas, lo cual perjudicó sensiblemente el progreso de nuestra prosa de ficción en los inicios del XIX.⁹

1.2. El cuento mexicano en el siglo XIX

Mariano Baquero Goyanes, estudioso del cuento, apunta que:

Una cosa es la aparición de la palabra cuento en la lengua castellana, y su utilización para designar relatos breves de tono popular y carácter oral, fundamentalmente, y otra, la aparición del género que solemos distinguir como cuento literario, precisamente para diferenciarlo del tradicional. Éste existía desde muy antiguo, en tanto que la decisiva fijación del otro, del literario, habría que situarla en el siglo XIX.¹⁰

En México, la aparición del cuento propiamente literario va ligada al desarrollo del periodismo. La implantación de las Cortes en Cádiz en 1811 contribuyó con ello, ya que en dichas cortes los criollos exigieron, entre otros derechos, la igualdad jurídica entre españoles y criollos, la industrialización de las nuevas tierras y la libertad de imprenta.

El virrey Venegas promulga la Constitución de Cádiz en México el 30 de septiembre de 1812, y con ello queda formalmente establecida la libertad de imprenta, la cual duraría poco tiempo, ya que el 2 de diciembre de ese año, el virrey cancela la libertad

⁸ José Joaquín Fernández de Lizardi, *El Periquillo Sarniento*, 29a. ed., México, Porrúa, 2005, pp. 17-18.

⁹ D. Huerta, "Introducción", en *Cuentos románticos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, p. IX.

¹⁰ Mariano Baquero Goyanes, *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?*, 2a ed., Murcia, Secretariado de la Universidad de Murcia, 1993, p. 106.

de prensa.¹¹ No obstante, en este breve lapso, aparecería, el 9 de octubre de 1812, el primer número de *El Pensador Mexicano*, periódico a cargo de José Joaquín Fernández de Lizardi.¹² El propio Lizardi hablará de este hecho en las primeras páginas de la publicación:

¡Gracias a Dios y a la Nueva Constitución española que ya nos vamos desimpresionando de algunos errores en que nos tenían enterrados nuestros antepasados! Errores tanto más perniciosos cuanto que su trascendencia era el resultado de innumerables daños a la sociedad. Tal era la esclavitud de la imprenta; esclavitud la más tirana y la más, sin razón, patrocinada. La más tirana porque sus cadenas oprimían no menos que al entendimiento, echándole unos grillos, los más crueles y pesados, de suerte que, siendo sus operaciones el pensar y el discurrir, y su complacencia el manifestar éstos sus pensamientos y discursos, se hallaba con la sujeción de la imprenta con el ejercicio de su razón, pero acosada muchas veces en los pequeños espacios del cerebro: podía aprender bellísimas ideas y formar excelentes discursos; pero ¡cuántas veces no podía manifestarlos!¹³

Pero esta libertad se vería nuevamente interrumpida en 1814 con la abolición de la Constitución de Cádiz. Desaparece, entonces, *El Pensador Mexicano*, pero Lizardi publica otros diarios como *Las Sombras de Heráclito y Demócrito*, y *Alacena de Frioleras* (1815), *Amigo de la Paz y de la Patria* (1822), *Las Conversaciones del Payo y el Sacristán* (1824-1825) y *El Correo Semanario* (1825-1827).¹⁴

Precisamente en estos periódicos, Lizardi comienza a producir narraciones breves que se convertirían en antecedente de su producción cuentística, de hecho, gran parte de los historiadores de la literatura mexicana consideran a José Joaquín Fernández de Lizardi como el precursor del cuento en México. La discrepancia viene al intentar establecer cuál de sus narraciones breves es el primer cuento mexicano. Emmanuel Carballo, siguiendo a Leal, señala:

En 1814 [Fernández de Lizardi] comienza a ensayar el cuento y la narración, recuerda Leal, al difundir su miscelánea periodística *Alacena de Frioleras*. Algunos de sus cuentos, como la “Visita a la condesa de la Unión”, son revistas

¹¹ La constitución de Cádiz se había firmado el 18 de marzo de 1812. (Vid. Luis Villoro, "La revolución de independencia", en *Historia General de México I*, Daniel Cosío Villegas (coord.), 4a ed., México, El Colegio de México-Centro de Estudios Históricos, 1999,1998, p. 627.

¹² José Joaquín Fernández de Lizardi, *Obras III, Periódicos. El Pensador Mexicano*, recopilación, edición y notas María Rosa Palazón y Jacobo Chencinsky, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Centro de Estudios Literarios, 1968, p. 9.

¹³ J. J. F. de Lizardi, *op. cit.*, p. 35.

¹⁴ *Ibid.* pp. 13-26.

políticas. Otros, como los que se pueden desprender de sus novelas, se aproximan al cuadro de costumbres.¹⁵

Por otra parte, Alfredo Pavón apunta que el primer cuento mexicano –sin poner en duda que sea de Lizardi– es el titulado “*Ridentem dicere verum ¿quid vetat?*” que apareció en *El Pensador Mexicano* el 1º de noviembre de 1814.¹⁶ Pavón, a diferencia de Leal y Carballo, dedica varias páginas a dilucidar y explicar por qué ese texto puede considerarse cuento:

Configura una historia, de carácter onírico, donde los personajes están perfectamente delineados y poseen, por tanto, su propia identidad. El fondo integral derivado de la lucha entre la verdad y la mentira, plantea el paso del estado degradado del Diablo y la Muerte, acusados de dañinos, a la situación de mejoramiento, donde aquéllos resultan absueltos de toda condena. El proceso de tránsito está bien marcado respecto de las indicaciones temporales y espaciales. El narrador, intradiegético y en primera persona, revela su aquí y ahora antes de proponerse como testigo de los cuentos. El texto, pues, posee autonomía, configuraciones internas, desarrollo diegético pleno. Se gana así su sitio de fundador de la cuentística mexicana moderna.¹⁷

Creemos además, que el acierto de Lizardi está en el manejo de los planos narrativos; el cuento se desarrolla entre un plano real y otro onírico. No obstante este antecedente, el cuento mexicano, propiamente literario, ya no sujeto o subordinado a una estructura mayor, señala Pavón, surge durante el romanticismo. Pese a las turbulencias políticas, poco propicias para el desarrollo cultural de un país, se crea en 1836 la Academia de Letrán (1836-1856), en la que se reunirían personajes como José María Lacunza, Juan Lacunza, Guillermo Prieto, Joaquín Pesado, Ignacio Rodríguez Galván, entre otros.

En las sesiones de la Academia se construiría el carácter nacional de la literatura mexicana a través de los trabajos que cada uno de los miembros presentaba y que abarcaban la prosa, la lírica, el teatro, la traducción, etc. Ya señala Guillermo Prieto que la Academia de Letrán contribuyó:

...democratizando los estudios literarios y asignando las distinciones al mérito, sin distinguir ni edad, ni posición social, ni bienes de fortuna, ni nada que no fuera lo justo y elevado[...] nacida la Academia de cuatro estudiantes sin fortuna, y entrando indistintamente en ella próceres y sabios que cedían su puesto a meritorios de oficina, dependientes de librería y vagabundos como

¹⁵ Emmanuel Carballo, *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara-Xalli, 1991, p. 88.

¹⁶ Alfredo Pavón, *Al final, reCuento. I. Orígenes del cuento mexicano, 1814-1837*, México, Universidad Autónoma de México/Universidad de Puebla, 2004, p. 66.

¹⁷ A. Pavón, *op. cit.*, p. 141.

Ramírez, se verificaba espontánea una evolución en la que el saber, la luz, la inspiración, y el genio, alcanzaban noble y generosa supremacía.[...] Pero para mí, lo grande y lo trascendental de la Academia, fue su tendencia decidida a mexicanizar la literatura, emancipándola de toda otra y dándole carácter peculiar.¹⁸

De los integrantes de la Academia de Letrán, que a su vez formaron parte de lo que se ha denominado “primer romanticismo mexicano”, hay que destacar a Ignacio Rodríguez Galván, quien no sólo es considerado el primer romántico mexicano, sino también el primero en inaugurar el cuento mexicano independiente. A su lado hay que colocar a José Justo Gómez de la Cortina, José Joaquín Pesado, José María Lacunza, Manuel Payno y Guillermo Prieto, entre otros, quienes comenzaron a publicar sus obras en *El Año Nuevo*, medio de difusión de las actividades de la Academia.

Otra asociación fundamental en la conformación de la literatura mexicana fue El Liceo Hidalgo, creado en 1850 y fundado por Francisco Granados Maldonado, Francisco González Bocanegra y Francisco Zarco. A esta asociación correspondió la continuación de la labor realizada por la Academia de Letrán, incluso algunos miembros del Liceo formaron parte de Letrán y de otras asociaciones culturales, científicas y literarias que surgieron durante la época.¹⁹

A pesar de que la fecha de fundación es el año de 1850, debido a la Guerra de Reforma, a la Intervención Francesa y al Segundo Imperio, las actividades regulares del Liceo se dieron hasta 1874, momento en que el Liceo contaba ya entre sus miembros a actores importantes de la vida cultural y política del país como Ignacio Manuel Altamirano, Francisco Pimentel, José María Vigil, Ignacio Ramírez, Guillermo Prieto, Juan de Dios Peza, José María Roa Bárcena, Gabino Barrera, Justo Sierra, José Peón Contreras, Vicente Riva Palacio, José López Portillo y Rojas, por mencionar algunos.

En las sesiones del Liceo se trataron temas de diversa índole desde filosofía, religión, educación, literatura clásica, crítica literaria, hasta la presentación de las creaciones artísticas de los miembros, como poesías, novelas, cuentos, cuadros de costumbres, etc. La labor de las asociaciones literarias fue fundamental en el desarrollo de

¹⁸ Guillermo Prieto, *Obras completas I. Memorias de mis tiempos*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992, pp. 177-178.

¹⁹ Para la historia de las asociaciones literarias en México véase el trabajo de Alicia Perales Ojeda, *Asociaciones literarias mexicanas. Siglo XIX*, 2ª ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México-Centro de Estudios Literarios, 2000.

la literatura nacional, dado que se convirtieron en el espacio propicio, dentro de la conmoción política, para elaborar y difundir la cultura que se estaba forjando.

1.2.1. Géneros cercanos

El desarrollo del cuento mexicano durante el siglo XIX estuvo marcado por la indefinición de límites entre géneros. Los autores decimonónicos crearon relatos breves en los que se mezclaban elementos de leyendas, novelas cortas, cuadros de costumbres, impresiones, etc. Ante esta aparente confusión, debe tenerse en cuenta que:

El cuento es el resultado de una combinación fértil de diversas formas discursivas relacionadas, por una parte con el relato oral, tales como la leyenda, los mitos, los cuentos al amor de la lumbre, la sátira, la anécdota, el chiste, y por otra parte, con los textos escritos, como la crónica, el testimonio, los relatos intercalados...²⁰

Así, al hablar del cuento mexicano decimonónico, deben atenderse los géneros que convivieron con él, y que incluso llegaron a reformular géneros. Pero entendamos para ello, que el género no es necesariamente una estructura cerrada que no permite el intercambio de características, sino más bien una estructura que tiene elementos, tanto de carácter formal como de contenido, que pueden mezclarse.²¹

Asimismo, debemos tener presente que el proceso de la literatura mexicana durante el siglo XIX estuvo marcado por acontecimientos políticos, históricos y sociales que determinaron su desarrollo. Ya lo apunta Altamirano en una larga reflexión:

Es bien notorio que en nuestra naciente literatura, apenas hay cultivados algunos géneros de los muchos que constituyen una literatura nacional... los sesenta años que cuenta México de vida independiente, no habrían sido bastantes en ningún pueblo que se hubiera encontrado en circunstancias comunes, para crear todos los ramos de su literatura que son como las múltiples manifestaciones de la cultura intelectual [...]

Así es: que en México han florecido, durante el corto periodo de nuestra existencia autonómica, los géneros literarios que son, o bien productos naturales

²⁰ M. E. Munguía Zatarain, *op. cit.*, p. 154.

²¹ *Vid.* Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia. (Una introducción)*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 146.

del movimiento político, o bien sus principales impulsores o sus medios eficaces de existencia [...]²²

1.2.1.1. La leyenda

Uno de los géneros que se encuentra estrechamente relacionado con el cuento es la leyenda. Puede entenderse como leyenda una narración oral o escrita, en prosa o verso, que contiene elementos imaginarios e históricos. De acuerdo con Rafael Olea Franco algunos de sus rasgos podrían ser la presencia de un fundamento histórico, su ubicación entre lo real y lo ficticio, su carácter tradicional (ya sea que provenga de un referente literario preexistente, oral o escrito), su carácter narrativo y su estructura breve e híbrida (prosa o verso).²³

Dado que la denominación de cualquier género se funda dentro de una secuencia histórica y genérica,²⁴ es necesario observar cuáles han sido las manifestaciones y concepciones de la leyenda, o mejor dicho, del término leyenda. En la Edad Media, por ejemplo, la leyenda, al igual que el milagro y el *exemplum*, era un relato de carácter didáctico en el que se narraba la vida ejemplar de algún personaje.

En el siglo XIX, el término leyenda comenzó a emplearse para referirse a las producciones de autor que rescataban elementos de los relatos tradicionales -argumento, espacio, época, personajes- o de la misma historia, combinados con elementos imaginarios proporcionados por el escritor.

Puesto que la leyenda, como género literario producto del romanticismo, buscaba la revaloración del pasado y de lo propio, sus temas giraban en torno a los hechos, los personajes y lugares que conformaron a un pueblo o a una cultura, lo que con tanto énfasis se ha denominado “alma nacional”. En México:

²² Ignacio Manuel Altamirano, "Prólogo" a *Las minas y los mineros* de Pedro Castera, en *Las minas y los mineros /Querens*, edición, prólogo y notas de Luis Mario Schneider, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, p. 33.

²³ Rafael Olea Franco, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Barcena, Fuentes y Pacheco*, México, El Colegio de México-Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios/Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2004, p. 78.

²⁴ García Berrio y Huerta Calvo señalan que: “La noción de género no puede ser, pues, en ningún modo un lastre ni para el creador ni para el crítico. Antes bien un criterio positivo en virtud de la objetividad que puede conferir al juicio de este último. Desde esta perspectiva el texto queda instalado en su serie histórica o genérica, bajo el precedente de textos anteriores de su misma familia, a los que se asemeja parcial o totalmente o de los que se separa en forma llamativa”. (García Berrio y Huerta Calvo, *op. cit.*, p. 88).

El impulso de hacer recreaciones legendarias se manifiesta desde temprano en el México independiente marcado por el romanticismo en tanto revolución espiritual que quería abrir paso a la completa revaloración del alma nacional. [...] se sentía la necesidad de ir encontrando los signos personales de la colonia recién liberada.²⁵

Las narraciones de sustento legendario o mítico y las leyendas se cultivaron en México por un gran número de escritores, quienes, en su afán de regresar al pasado y reconfigurar su presente, crearon leyendas y relatos para legitimar a la nación recién surgida.²⁶ Entre estos autores podemos mencionar a José María Roa Bárcena, quien recupera elementos de origen prehispánico y los adapta a sus creaciones; a José Justo Gómez de la Cortina, conde de la Cortina, cuyo cuento “La calle de don Juan Manuel” rescata elementos legendarios de la Colonia; Vicente Riva Palacio, en relatos como “La leyenda de un santo” e Ignacio Manuel Altamirano, quien además fue uno de los más entusiastas promotores del género.

La relación entre la leyenda y el cuento debe entenderse a partir de lo que la primera aporta al segundo: temas, motivos y modos de enunciar, en los que se intenta mantener cercanía con el auditorio, o en este caso, el lector.²⁷ Más que hablar de manifestaciones superiores o inferiores, hay que hacer énfasis en lo que el cuento, en general, y no sólo el decimonónico, ha retomado de las leyendas para su propio desarrollo.

Si bien en el siglo XIX, los términos leyenda y cuento fueron empleados indistintamente para denominar a ciertas narraciones, no todo resulta casual en dicha confusión. Se observa que el uso de estos términos está en estrecha relación con la temática de los relatos: cuando se trata de historias de fundamento histórico, nacional, con personajes locales, por decirlo de algún modo, muchos autores acuden al término leyenda para clasificar sus textos.²⁸

²⁵ Isabel Quiñónez citada por R. Olea Franco, *op. cit.*, p. 75-76.

²⁶ Dulce Regina Tapia Chávez señala que la concepción nostálgica de ver hacia el pasado, en el contexto romántico, se denomina *revival* “expresión de nostalgia por el pasado histórico, cuna de los orígenes, y la voluntad de recrearlo idealmente como esencia de la nación”, (Dulce Regina Tapia Chávez, *La nación romántica. Naturaleza e historia a través de las revistas literarias en México, 1836-1846*, Tesis, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto Cultural Helénico, 2004, p. 118).

²⁷ Véase Martha Elena Murguía Zatarain, “Cuentos del General y Noche al raso. La fundación de una poética del cuento mexicano”, en Rafael Olea Franco (editor), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, México, El Colegio de México- Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2001, p. 153.

²⁸ Altamirano, por ejemplo, en el prólogo que hace a los cuentos de Pedro Castera se refiere a ellos como leyendas de tono y ambiente nacionales e incluso, como “cuadros morales”.

Más tarde, la crítica se ha encargado de establecer un apartado dentro del cuento decimonónico para denominar a aquellos cuentos cuyo fundamento es una leyenda; a dicho apartado corresponde el cuento legendario.

1.2.1.2. El cuadro de costumbres

En diferentes historias de la literatura, no sólo mexicana sino también hispanoamericana, se considera al cuadro de costumbres como antecedente directo del cuento. Dicha atribución ha producido un largo debate entre los que defienden la idea de ver al cuadro como antecedente, y los que aseguran que el cuadro de costumbres es sólo un género en convivencia con el cuento.

Para tratar este asunto, es necesario conocer cómo se ha definido al cuadro de costumbres. Enrique Pupo Walker, por ejemplo, dice que el cuadro de costumbres: “será casi siempre una narración de tono confesional que se atiene a un marco temporal fijo y que toma como punto de referencia el contexto social inmediato”.²⁹ Entre las características del cuadro de costumbres se observan: la narración de un suceso real ligado a la vida cotidiana, la referencia a un contexto social cercano, la ubicación en un marco temporal determinado, la descripción detallada de ambientes y costumbres, el tono satírico y crítico, y el carácter testimonial:

Un artículo de costumbres... es la narración de uno o más sucesos, de los comunes y ordinarios, hecho en tono ligero y salpicada de observaciones picantes y de chistes de todo género. De esta narración ha de resultar o una pintura muy viva y animada de la costumbre que se trata, o juntamente con esa pintura, la demostración de lo malo o de lo ridículo que haya en ella; mas esta demostración de lo malo o de lo ridículo han de hacerla los hechos por sí solos, sin que el autor tenga que introducir reflexiones o disertaciones morales para advertir al lector cuál es la conclusión que debe sacar de lo que ha leído.³⁰

Ahora bien, la producción de cuadros de costumbres en México estuvo ligada al costumbrismo español, a Mesonero Romanos y a Larra, sobre todo. Las características de

²⁹ Enrique Pupo Walker, “El cuadro de costumbres, el cuento y la posibilidad de un deslinde”, *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, enero-junio, 1978, p. 5.

³⁰ E. Pupo Walter, *op. cit.*, pp. 14-15.

estas producciones, trasladadas al ámbito nacional mexicano, contribuyeron a la conformación de la sociedad, o en todo caso, de la idea de sociedad que se buscaba.

El cuadro de costumbres comienza con Lizardi, quien a través de *El Pensador Mexicano* y su *Alacena de frioleras*, entre otras publicaciones, da a conocer textos que no sólo describen el comportamiento de la sociedad mexicana, sino que incluso critican algunas de sus costumbres. Más tarde, con Guillermo Prieto, Hilarión Frías y Soto y José Tomás de Cuéllar, el cuadro de costumbres tendrá a sus principales representantes.

La diferenciación del cuento y el cuadro de costumbres debe comenzar por hacer la distinción entre propósitos, organización y argumento. Según Juana Martínez:

La intención del autor de cuadros de costumbres responde a una doble actitud. Por un lado pretende mostrar la realidad circundante –nacional o local- al mundo exterior, ajeno a su entorno, para lo cual se convierte en testigo de la circunstancia inmediatamente vivida.³¹

El cuentista, por su parte, inventa, crea y recrea acciones, personajes, espacios no necesariamente ligados a la realidad circundante. El cuentista plantea posibilidades a partir de personajes y situaciones; el propósito es ver cómo se desenvuelven esos personajes y esas situaciones. El cuento, como dice David Huerta: "... tiene que entrar, en rápidas incursiones, en el meollo de la situación y desplegar desde ahí la acción, los movimientos, desenvolver la trama."³²

Por otra parte, la organización del cuadro de costumbres no es tan flexible como la del cuento. Generalmente, en la narración del cuadro, se comienza por describir el lugar, el momento o las circunstancias a las que corresponde el relato; después, se intercalan comentarios y críticas con la narración; la exposición suele ser lenta, intercala disertaciones y sobre todo, describe tipos sociales.

En cuanto al argumento, el cuadro de costumbres poco se aleja de lo que concierne a la vida cotidiana. Quizá haya cuadros de costumbres que recurran a elementos imaginativos, pero éstos no constituyen el elemento primordial. El cuento, por su parte, cimienta su fuerza en el argumento, en la historia narrada, en la intriga, en el entramado de

³¹ Juana Martínez, "El cuento hispanoamericano del siglo XIX", en Luis Íñigo Madrigal (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana. 2. Del Neoclasicismo al Modernismo*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 231.

³² David Huerta, "Transfiguraciones del cuento mexicano", en Alfredo Pavón (edición, prólogo y notas), *Paquete: Cuento. (La ficción en México)*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala/ Instituto Nacional de Bellas Artes y Centro de Ciencias del Lenguaje, 1990, p. 7.

situaciones y posibilidades. La convivencia de estos géneros llegó a producir textos híbridos que se han denominado cuentos costumbristas.

1.2.1.3. Las impresiones

Probablemente el género que durante el siglo XIX se conoció como impresiones tenga su origen en los relatos de los viajeros europeos. La literatura de viajes acuñó el término impresiones para referirse a la narración de experiencias y anécdotas de los viajeros, así como a las costumbres de los países que visitaban.

Esta literatura fue difundida principalmente por escritores y viajeros ingleses, franceses y alemanes. Al llegar a España, estableció vínculo con el costumbrismo y adoptó elementos de los cuadros costumbristas. Ejemplo de ello es la obra de Ramón Mesonero Romanos, quien en *Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica* mezcla la descripción con pasajes autobiográficos.³³

Dado que no existe una definición precisa del género, el término impresiones puede estar junto al de memorias, recuerdos, crónicas y autobiografía, y tiene elementos de cada uno de estos géneros: de las memorias toma el carácter episódico y la narración de hechos y caracteres relacionados con la vida del autor; de la crónica, la relación de hechos del pasado; de la autobiografía, el elemento testimonial y la narración en primera persona; del cuadro de costumbres, la descripción detallada, y en algunos casos, la crítica social.

En las introducciones a las obras que han sido llamadas “Impresiones y recuerdos” los estudiosos plantean distintas concepciones del género, dependiendo del autor que

³³ Ramón Mesonero Romanos en sus *Recuerdos de viaje* critica la visión parcial de los numerosos viajeros franceses que estuvieron en España y que posteriormente publicaron sus impresiones. Menciona a M. Charles Didier, Roger de Beauvoir, Teophile Gauthier y a Alexandre Dumas, entre otros. Añade que: “[el viajero], correrá en posta a buscar nuevas *impresiones* que vender a su impresor; nuevas aventuras que contar en detalle al público aventurero, nuevas coronas de laurel y monedas de plata que ofrecer a la ingrata desdeñosa y al tirano caseril... Ahora bien; si tan fácil es a nuestros vecinos pillarnos al vuelo la fisonomía; si tan cómodo y expedito es el sistema moderno viajador, ¿será cosa de callarnos nosotros siempre, sin volverles las tornas, y regresar de su país aventurado sin permitirnos siquiera un rasguño de pincel?... justo será también, y aun conveniente, probar a entrar en la moda de los viajeros modernos franceses, de estos viajeros que ni son artistas, ni son poetas, ni son críticos, ni historiadores, ni científicos, ni economistas; pero que, sin embargo, son viajeros, y escriben muchos viajes, con gran provecho de las empresas de diligencias y de los fabricantes de papel.” (Ramón de Mesonero Romanos, *Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica*, Madrid, Miraguano, s/a, pp. 9-10).

prologan. Por ejemplo, José Emilio Pacheco se refiere a las *Impresiones y recuerdos* (1893) de Federico Gamboa como “cuentos sin ficción” y añade que en ellos: “Gamboa nos transmite como si hablara en voz baja sus impresiones de personas y lugares y nos hace cómplices y testigos de lo que permanece en su memoria.”³⁴ Por otra parte, Manuel Gutiérrez Nájera se refiere a las impresiones de Gamboa “como una preciosa colección de novelitas, o mejor, dicho, cuadros nacionales, escritos al correr de la pluma.”³⁵

Juan Díaz Covarrubias en sus *Impresiones y sentimientos, miscelánea de escenas y costumbres mexicanas ordenadas alfabéticamente*, dice que se tratan en ellas diversos temas “afín de no fatigar la mente del lector con un mismo asunto”³⁶ y Clementina Díaz de Ovando, en el estudio preliminar a la *Obras completas* de este autor, reafirma lo dicho por él al señalar que: “en la enredada madeja de impresiones, sentires, ocurrencias, todo anda revuelto...”³⁷ Para otros críticos, como Luis Mario Schneider, al hablar de Castera, las impresiones son:

[...] una forma que flota entre una narrativa con argumentación y un desahogo lírico excesivamente sentimental. Más exactamente las impresiones se podrían determinar como un extenso poema en prosa intimista aunque no exento de sofisticación y de hipersensibilidad.³⁸

Las impresiones, en cuanto a forma, parecen convivir más con el cuento que con el cuadro de costumbres, pero coinciden con éstos al constituirse como un género difuso, aún por determinar. Pese a esto, las impresiones pueden considerarse una muestra de las experiencias del autor y una exploración de sus pensamientos y deseos, es decir, un género marcadamente autobiográfico.

1.2.1.4. La novela corta

Dado que durante mucho tiempo el término cuento no gozó de prestigio literario, se utilizó el término novela corta para referirse a narraciones de autor de menor extensión a la novela.

³⁴ José Emilio Pacheco, "Nota preliminar", en Federico Gamboa, *Impresiones y recuerdos* (1893), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, p. XII.

³⁵ M. Gutiérrez Nájera citado por J. E. Pacheco en *Idem*.

³⁶ Juan Díaz Covarrubias, *Impresiones y sentimientos*, en *Obras completas II. Novelas*, estudio preliminar, edición y notas de Clementina Díaz y de Ovando, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1959, p. 9.

³⁷ Clementina Díaz y de Ovando, "Estudio preliminar" a Juan Díaz Covarrubias, *op. cit.*, p. 54.

³⁸ L. M. Schneider, "Introducción", en Pedro Castera, *Las minas y los mineros*, p. 24.

En principio, dice Chevalier, se definió al cuento por oposición a la novela corta.³⁹ Ésta dejaba de lado “las simplezas” del cuento tradicional, su afán moralizador, su linealidad, y, en cambio, manejaba una trama sencilla, no tan compleja como la de la novela, pero que le permitía desarrollar con acierto personajes y situaciones. Alfredo Pavón diferencia estos géneros a partir de las funciones de la intriga:

El cuento recurre sólo a una transformación situacional, cuyo planteamiento, evolución y desenlace requiere de escasos conflictos de interés y mínimos personajes. La novela corta y la novela involucran distintos juegos situacionales, acompañados, a su vez, de numerosas intrigas y variadas imbricaciones de personajes, cada uno guiado por sus propios deseos e intereses. El tejido de las intrigas, en la novela corta y la novela, exige una cadena de situaciones donde el estado inicial y el de término se van alternando: el del principio deriva hacia el de clausura, que se convierte en origen de un nuevo estado, cuyo planteamiento, desarrollo y cierre conducirá, a través de diversas transformaciones, a otro punto de desenlace.⁴⁰

En México durante el siglo XIX, el término de novela corta no se empleó; en cambio, existían los términos *novelín*, *novelita*, *esbozo de novela*, *novela*, entre otros.⁴¹ De acuerdo con Óscar Mata, a partir de 1835 se publicaron en México numerosas novelas cortas, que hablaban de las costumbres, la vida cotidiana, la historia, el amor, todo situado en un ambiente nacional.

Anterior a ese periodo, se encuentran las novelas de Lizardi: *Noches Tristes* (1818) y *La vida y hechos del famoso caballero Don Catrín de la Fachenda* (publicada póstumamente en 1832), que son consideradas por algunos estudiosos las primeras muestras de la novela corta mexicana. Pero el esplendor de este género se daría a partir de 1835 cuando comienzan a imprimirse numerosas novelas cortas en diferentes revistas de circulación nacional.

El primer periodo de la novela corta en México está marcado por la obra de Manuel Payno, quien publicó en 1839 *María* en *El Año Nuevo* de ese mismo año. Junto a Payno, deben mencionarse a escritores como José María Lacunza (*Netzula*), Justo Gómez de la Cortina (*Euclea*, *La calle de don Juan Manuel*), a José Joaquín Pesado (*El inquisidor de*

³⁹ Maxime Chevalier, "Prólogo general", en María Jesús Lacarra, *Cuento y novela corta en España*, vol. 1. Edad Media, Barcelona, Crítica, 1999, p. 15.

⁴⁰ A. Pavón, *Al final reCuento*, p. 72.

⁴¹ Cf. Óscar Mata, "Los inicios de la novela corta en México", *Literatura Mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, vol. V, núm.2, 1994, p. 389.

México), Guillermo Prieto (*El marqués de Valero*), Ignacio Rodríguez Galván (*Manolito el pisaverde*) y Florencio M. del Castillo, quien fue el primero en cultivar tanto el cuento como la novela corta, entre otros.

Las novelas cortas, al igual que el resto de los géneros que aquí se han tratado, se dieron a conocer a través de diferentes revistas literarias como *El Mosaico Mexicano* (1837-1842), *Calendario de las Señoritas Mexicanas. Revista Ilustrada* (1838, 1841 y 1843), *El Recreo de las Familias* (1838), *El Museo Mexicano* (1843-1845), *El Liceo Mexicano* (1844) y *El Ateneo Mexicano* (1844).⁴²

Estas publicaciones periódicas se convirtieron en medio de transmisión de los ideales de los autores decimonónicos; ideas acerca de la nación, de la literatura nacional, de la historia, de la nueva sociedad, de las costumbres, se expresaron a través del cuento, las novelas, las leyendas, los artículos, las impresiones, etc., y tuvieron un espacio importante.

1.3. Temas del cuento mexicano decimonónico

El cuento mexicano del siglo XIX es producto del Romanticismo; dicha relación influye notablemente en los asuntos que los escritores decimonónicos trataron en su narrativa breve. Una división temática del cuento considera que fueron tres los grandes temas de los cuentistas: el amor, los hechos legendarios y lo social. Juana Martínez dice con respecto al cuento sentimental que:

El romanticismo orientó el tema amoroso según los códigos de un idealismo exacerbado que derivó en un tipo de conducta muy peculiar basado en la convicción de la existencia de un solo y único amor, concebido como efecto purificador del alma.⁴³

En estos cuentos sobresale la presencia de la figura femenina como principio y fin del sentimiento amoroso. La mujer se considera un ser sublime, etéreo, casi inalcanzable; el hombre como una mezcla del ser pasional y racional, capaz de todo por el objeto de su amor; sin embargo, el elemento que desencadena las historias es la separación, y a partir de ella se desarrollan motivos como el amor frustrado, el amor imposible, el honor, entre otros.

⁴² Vid. Celia Miranda Cárabes, *La novela corta en el primer romanticismo mexicano*, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1985, pp. 43-51.

⁴³ J. Martínez, *op. cit.*, p. 235.

Se ha colocado en este apartado a autores como Ignacio Rodríguez Galván, José Joaquín Pesado y a Florencio M. del Castillo, del primer romanticismo; de una etapa posterior, a Ignacio Manuel Altamirano, Pedro Castera y Justo Sierra.

El cuento legendario se acerca a la modalidad fantástica en cuanto que trata de dar verosimilitud a lo inverosímil;⁴⁴ trata el tema de las apariciones, las visiones y sucesos sobrenaturales. Estas manifestaciones están ligadas, por una parte, a las leyendas y narraciones de tradición oral y, por la otra, con la corriente espiritista, difundida en México durante el siglo XIX a través de revistas especializadas y traducciones de los principales ideólogos de dicha doctrina. Se incluyen aquí a autores como José Justo Gómez de la Cortina, José Bernardo Couto, José María Roa Bárcena, Riva Palacio, Pedro Castera, principalmente.

El cuento social desarrolla historias "sobre conflictos humanos que, rebasando la frontera de lo individual, afectan a una clase entera, ya sea ésta aristocrática, campesina, obrera, etc."⁴⁵ En estos cuentos se trata la cuestión de la organización social y las desigualdades existentes en dicha organización; las injusticias, el maltrato, el reparto del trabajo y la supervivencia; se privilegia la estampa y el esbozo de tipos sociales. Se incluyen aquí autores como Pedro Castera por su colección de cuentos *Las minas y los mineros*, a Hilarión Frías y Soto, como novelista, y a autores posteriores como Ángel de Campo ("Micrós") y José López Portillo y Rojas, estos últimos más apegados al cuento realista en los que "se asientan las costumbres, lo rural, los tipos, la crítica social —se parodia el código de honor en comunidades sumidas en la pobreza; se explicitan las desmesuras del poder, con sus secuelas de corrupción, prepotencia, cinismo, compara de conciencia y cuerpos—, los problemas sentimentales, las esperanzas y los sufrimientos de la familia [...]"⁴⁶

El cuento mexicano del siglo XIX comienza por abundar en divagaciones, descripción y moralización; se hace uso de un marco introductorio, los personajes entran en un juego maniqueísta de bondad y maldad, poco se trabaja en su desarrollo interior y las

⁴⁴ *Ibid.*, p. 238.

⁴⁵ Mariano Baquero Goyanes, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/ Instituto Miguel de Cervantes, 1949, p. 398.

⁴⁶ Jaime Erasto Cortés y Alfredo Pavón, "El cuento y sus espejos", en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (editoras), *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Vol. 1. Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, p. 271.

historias, en principio, no poseen un gran entramado de voces. En la revisión que hace del género en el siglo XIX, David Huerta concluye que:

El cuento romántico mexicano queda como el testimonio frágil de una vocación literaria que se iniciaba, lo mismo que la nación en cuanto tal; refleja y documenta los intentos por encontrar vías de expresión que sólo a medias están a disposición de los escritores, debido a la situación del país en el ámbito internacional; pone de manifiesto una serie de inquietudes valiosas, pero en general mal aprovechadas.⁴⁷

Sin embargo, durante la primera parte del siglo XIX, el cuento contribuyó, no obstante su peculiar desarrollo, a lograr el propósito que perseguían los escritores mexicanos: establecer los fundamentos de una literatura nacional. Hacia finales del siglo, el cuento mexicano tomará otras características; se pierden las divagaciones, los personajes crecen y las historias se desarrollan con mayor acierto. Algunos críticos ponen en el punto de partida de este cambio a Vicente Riva Palacio con *Los cuentos del general* (1896), y a José María Roa Bárcena con *Noche al raso* (1865), ya que con ellos "el cuento asume lo lúdico como centro para articular el discurso e hilvanar historias" y comienzan a dejar de lado el carácter meramente informativo, crítico y ejemplar.⁴⁸

Finalmente, la narrativa modernista significaría el paso a la modernidad del cuento mexicano.⁴⁹ Autores como Manuel Gutiérrez Nájera, Bernardo Couto Castillo, Carlos Díaz Dufoo, Luis G. Urbina, Amado Nervo, por citar algunos, buscaron un nuevo ideal estético, incorporando a sus textos cambios en el punto de vista del narrador, mezcla de lo poético y lo narrativo, mayor desarrollo psicológico, otros manejos del tiempo y el espacio, temas como el suicidio, el juego entre realidad y sueño, la prostitución, la locura, la enfermedad, el erotismo, etcétera.⁵⁰

⁴⁷ D. Huerta, *op. cit.*, p. 5.

⁴⁸ M. E. Munguía Zatarain, "Cuentos del General y Noche al raso. La fundación de una poética del cuento mexicano", en Rafael Olea Franco (editor), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, México, El Colegio de México-Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios p. 154.

⁴⁹ E. Cortés y A. Pavón, *op. cit.*, p. 270.

⁵⁰ Mario Martín, "El cuento mexicano modernista: fundación epistemológica y anticipación narratológica de la vanguardia", en Sara Poot Herrera, *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*, México, El Colegio de México, 1976, p. 104.

CAPÍTULO II

PEDRO CASTERA. BOSQUEJO DE UNA EXISTENCIA

2.1. El Cero que no pudo ser

Es inevitable que al intentar hacer una semblanza de alguno de nuestros escritores decimonónicos vengan a nuestra mente los famosos *Ceros* del general Vicente Riva Palacio. Esta obra reúne las semblanzas de algunos de los más sobresalientes escritores, políticos, historiadores, músicos y estudiosos de nuestro siglo XIX; amigos, enemigos, críticos y compañeros de tribuna aparecen dibujados en esas páginas a través de la pluma del “escritor más festivo de México”.

Los Ceros comenzaron a publicarse en *La República* en 1882, durante la dirección de Pedro Castera, escritor cuyo museo personal podría haber sido motivo de alguno de los artículos de Cero, sin embargo, Riva Palacio no le dedica ninguno. Pese a esto, Riva Palacio sí nos proporciona una idea que puede servir como punto de partida para la semblanza de Pedro Castera. Dice Cero en el artículo dedicado a Luis Malanco:

Desde que Bufón dijo “el estilo es el hombre” ya todo el mundo ha creído esto como un artículo de fe; y de seguro que los que leen a Figaro, se figuran en Larra, no el sombrío suicida, sino una especie de polichinela diciendo chistes todo el día; y a través de los chispeantes y graciosos versos de Quevedo, se imaginan descubrir, no al austero teólogo cubierto con negro ropaje y con enormes gafas sobre la nariz, sino un calavera alegre, osado y decidor, como el famoso conde de Villamediana.¹

Esta paradójica relación apuntada por Riva Palacio bien podría describir a Pedro Castera. Según algunos periódicos del siglo XIX, Castera era visto como: “...un hombre cuyo peso bruto

¹ Vicente Riva Palacio, *Los Ceros. Galería de contemporáneos*, 2a ed., México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones José María Luis Mora/ Instituto Mexiquense de Cultura, 1996, p. 44. Aunque Riva Palacio, como mencioné arriba, no dedica a Castera un “Cero” sí hace referencia a él o a alguna de sus obras en los “Ceros” del 3, 16 y 25 de enero de 1882 y en el del 14 de febrero del mismo año; además redacta el prólogo para la 3a. edición de *Carmen*, que será motivo de ironía en la presentación que hace Cero de su Galería de contemporáneos. Véase Clementina Díaz y de Ovando, *Un enigma de los Ceros: Vicente Riva Palacio o Juan de Dios Peza*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, pp. 293, 321, 332, 356.

supera al de Comelli. Sus miembros de acero causarían envidia al Hércules jónico y sus formas atléticas desconsuelan a los hermanos Leotard.”²

Pero la lectura de *Impresiones y recuerdos* nos da una idea distinta de aquel hombre “bilioso, amante de los lances de vecindad” que describe Saborit, idea que se refuerza por las abundantes anécdotas que hablan del carácter fuerte de Pedro Castera, como aquella en que “Castera fúrico, en una tanda, levantó en vilo una banca de patio y la arrojó sobre escenario y bailarinas”.³ Y qué decir de sus excentricidades que también refiere Saborit: “Sus contemporáneos también murmuraban que Castera, por una de sus privadas convicciones científicas, tomaba cápsulas de fósforo para tener talento y que en alguna ocasión, en el circo Orrín, una muchacha lo hace a un lado diciéndole: – ¡Hiede Ud. a cerillo!”⁴

Sin embargo, Castera se vislumbra como el eterno desafortunado en amores y como un ser que sirve de puente para los espíritus en su libro *Impresiones y recuerdos*, pero inmediatamente después, en *Las minas y los mineros*, se trasluce también a través del minero, aquel que vivió de cerca la oscuridad y profundidad incomparable de una mina; el hombre entregado a la tierra más que al amor y a la vida.

Si el estilo fuera el hombre, bien podría pensarse que Castera es a la vez muchos hombres: el escritor romántico, el minero, el inventor, el poeta, el soldado, el político, el enamorado, el loco.

2.2. Los primeros años

Pedro Castera Cortés nace en la ciudad de México el 23 de octubre de 1846 en medio del afán expansionista de los Estados Unidos y la férrea defensa del territorio nacional por parte de México.

²“Miniaturas literarias. Pedro Castera”, citado por Antonio Saborit en “Prólogo” a *Pedro Castera*, México, Cal y Arena, 2004, p. 16.

³ *Ídem*.

⁴ A. Saborit, “El regreso de Pedro Castera”, en *Nexos*, México, Centro de Investigaciones Cultural y Científica, núm. 116, agosto de 1987, p. 73.

Poco se conoce de la vida de Pedro Castera y los datos que se tienen ya han sido anotados en otras ocasiones.⁵ Fue hijo de José María Castera, secretario del Tribunal de Minería y tesorero de la Escuela Nacional de Minas, y de doña Soledad Cortés. Cuando Pedro Castera tiene apenas cuatro años, muere su padre; a esa edad comienza a asistir a una escuela que se encontraba en el ex convento de San Francisco; su tutor en ese entonces es Felipe Sánchez Solís. Más tarde inicia los cursos en el colegio del profesor Pedro Delcour, pero a causa de la nueva renuncia del presidente Santa Anna y de la inestabilidad política y social del país, Castera abandona los estudios.

Comienza en México un nuevo periodo de reorganización. Dado que las condiciones en el país no son las más favorables, un grupo encabezado por Juan Álvarez da a conocer el Plan de Ayutla, con el que termina la etapa santanista. Álvarez, designado presidente de la nación, incorpora a su gabinete a Melchor Ocampo como titular del Ministerio de Relaciones, a Benito Juárez del Ministerio de Justicia, a Guillermo Prieto del de Hacienda y a Ignacio Comonfort del de Guerra.⁶ Sin embargo, las divergencias existentes entre los diferentes ministros provocan que sólo Juárez permanezca en su cargo hasta el final.

De 1855 a 1857, se expiden las leyes que marcarían un cambio fundamental en la vida política del país. Las leyes Juárez, Lerdo, Ocampo e Iglesias serían ratificadas en la Constitución de 1857, lo cual desencadenaría una serie de inconformidades por parte del clero, de los conservadores y de los propietarios de las tierras.

En ese mismo año, después de las elecciones en las que se designa a Comonfort presidente y a Juárez como vicepresidente, Félix Zuloaga proclama el plan de Tacubaya, con el que se desconoce la Constitución.

Esta situación hace vacilar a Comonfort entre ceder al plan de Tacubaya o mantener su gobierno. Finalmente, decide entregar el gobierno a Juárez. A partir de este momento –año de 1858– comienza la llamada Guerra de Reforma y el peregrinar del gobierno juarista. Por ese

⁵ Los datos biográficos se toman principalmente del artículo de Gonzalo Peña Troncoso, "Pedro Castera, autor de la novela *Carmen*", en *Revista de Oriente*, núm. 11, abril de 1934, pp. 5, 30-31; de Antonio Saborit, "Prólogo" a *Pedro Castera*, México, Cal y Arena, 2004, pp. 13-55; Luis Mario Schneider, "Prólogo" a *Las minas y los mineros/Querens*, México Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, pp. 5-28, y del artículo de Clementina Díaz y de Ovando, "Pedro Castera, novelista y minero", en *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, California, Universidad de California Irvin, vol. 7, núm. 2, Summer 1991, pp.203-223.

⁶ Lilia Díaz, "El liberalismo militante", en Daniel Cosío Villegas (coord.), *Historia general de México*, México, El Colegio de México, 1998, p. 832.

entonces, Castera trabaja en una fábrica de pólvora en Michoacán y estudia matemáticas en el Colegio de San Nicolás Hidalgo. Tiempo después, alentado por su tío Ignacio Castera, comienza a estudiar la carrera de ingeniero minero. Sin embargo, con la presencia de las tropas francesas en territorio nacional a partir de 1862, no duda en alistarse como soldado y suspende nuevamente los estudios.

Este hecho respondía a un llamado general, a una necesidad de colaborar como fuera posible en la defensa de la nación. Incluso Juárez, apremiado por los intentos de los monarquistas por establecer un segundo imperio, lanza un decreto en el que ordena que los hombres de entre dieciséis y sesenta años trabajen al menos un día a la semana en las fortificaciones para salvaguardar la ciudad de los ataques franceses.⁷

Así, participa en los fuertes de Santa Inés y San Javier alrededor de 1865. Más tarde marcha a Querétaro y bajo el mando del general Manuel F. Loera obtiene el grado de comandante. En 1867, durante su estancia en Querétaro, es nombrado regidor de policías, además se presenta la posibilidad de entrar a la Cámara de Representantes, pero, su edad –21 años – no le permitió ocupar dicho cargo.

Más tarde, Castera recrearía uno de los tantos episodios militares de la Intervención Francesa en un artículo titulado “La Boca del Abra. Escenas de la vida militar”, en el que narra un hecho sucedido durante la defensa en un cañón conocido precisamente como La Boca del Abra; la historia gira en torno al guerrillero Juan Bujanos. Este texto apareció en el *Segundo Almanaque Mexicano de Artes y Letras* publicado en 1896 por Manuel Caballero, quien un año antes y en una edición anterior del almanaque, había lanzado una convocatoria para la publicación de textos literarios, históricos, noticiosos, entre otros.⁸

Pese a la escasa respuesta que tuvo la convocatoria, el almanaque contó con la participación de Federico Gamboa, Vicente Riva Palacio y Manuel de Olaguíbel; por su parte, Pedro Castera colaboró con un texto de carácter histórico correspondiente al mes de mayo.

⁷ L. Díaz, en *op. cit.*, p. 867.

⁸ *Vid.* Manuel Caballero, *Segundo Almanaque Mexicano de Artes y Letras*, México, Oficina de la Imprenta de Estampillas, 1896, pp. 61-63.

2.3. Hermano de todos los proscritos, hermano de los mineros

Después de cinco años de participar en la guerra y derrotado finalmente el Imperio de Maximiliano de Habsburgo, Castera abandona la vida militar y retoma los estudios de ingeniero en Minas y Química; trabaja en diferentes minas del país, según él mismo lo señala:

Soy hijo de la capital y no se puede decir que por provincialismo juzgo de una manera parcial. Conozco en nuestro país los minerales de Guanajuato, La Luz, muy próximo a éste; Catorce, San Pedro y Guadalcázar, en Potosí; Batopilas en Durango; Zacatecas y Fresnillo; Coalcoman, Pavor, Santa Clara y Angangueo, en ese búcaro que llamamos Michoacán; El Doctor y las Aguas; Taxco, Zacualpan y Temaxcaltepec; Pachuca, Real del Monte, El Chico, Zimapan y otros pequeños que no merecen mencionarse.⁹

El conocimiento que Pedro Castera tenía de la vida minera no sólo se apoyó en la experiencia, sino también en la lectura y el estudio de obras especializadas. Tanto se consagra al estudio que, en cuanto puede, solicita al gobierno un privilegio para la extracción y fabricación de nitro artificial a través de un sistema de invención propia; el gobierno le concede este privilegio y el de extracción y fabricación de alcohol desinfectado.¹⁰

La faceta de inventor de Pedro Castera fue ampliamente conocida y sus inventos se consideraron innovadores para la tecnología minera en México. Gracias a que la Secretaría de Fomento –creada en 1853– reorganizó y alentó todas las actividades en beneficio del desarrollo industrial del país, se pudo contar con un registro cuidadoso de las patentes otorgadas, no obstante los largos procesos de aceptación o rechazo de privilegios.

En contra de lo que pudiera pensarse, según lo señala Juan Alberto Soberanis, las invenciones extranjeras no apabullaron la industria en México; durante este periodo hubo un aumento considerable en las innovaciones tecnológicas realizadas por inventores mexicanos; la industria minera fue uno de los campos que mayor atención tuvo y se fomentó la invención de sistemas de explotación de metales distintos del hierro.¹¹

⁹ Pedro Castera, “El pegador”, en *Las minas y los mineros*, p. 83.

¹⁰ C. Díaz y de Ovando, “Pedro Castera, novelista y minero”, p. 206.

¹¹ Juan Alberto Soberanis Carrillo, *Catálogo de patentes de invención en México durante el siglo XIX. (1840-1900). Ensayo de interpretación sobre el proceso de industrialización en el México decimonónico*, Tesis, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 1989, pp. 143-148.

Y, precisamente, uno de los inventos de Pedro Castera registrado en los catálogos de patentes es un sistema de beneficio de metales de plata.¹² Dicho invento fue muy celebrado en su momento; los biógrafos López y Godoy señalan que el sistema inventado por Castera mejoraba: "todos los conocidos hasta ahora, el de patio, el de toneles, el de Kroukhe, el Klint; la lítolisis; siendo el primero que logró la aplicación de la electricidad al beneficio de los minerales."¹³

Una nota del 20 de mayo de 1879 que aparece en el periódico *La Libertad*, dirigido entonces por Justo Sierra, alaba el sistema:

Pedro Castera. Hemos visto cartas del mineral de Taxco, en que se habla de los admirables resultados obtenidos por el procedimiento de beneficiar metales de que tiene propiedad privilegiada nuestro querido amigo el Señor Pedro Castera. Parece que en el beneficio sólo se pierde un tres por ciento en lugar de 12.5 que hasta hoy se perdía, y que toda la operación se practica rápidamente. ¿Habrás, por fin, dado en el clavo, caro Pedro? Pues duro con él.¹⁴

Y aunque pueda parecer extraño que Castera haya sido a la vez inventor y escritor, el periodo de desarrollo y construcción en que se encontraba el país exigía no sólo la creación de una literatura nacional, sino también el impulso de la industria nacional. De este modo, señala Soberanis:

En un momento dado al progreso no le importó tanto que las escuelas creadas para formar profesionales no estuvieran consolidadas; el desarrollo económico no admitía espera. Por esta razón, los inventores fueron durante algún tiempo maquinistas, carpinteros, granjeros, mineros y hasta sacerdotes. Más tarde, en el último cuarto del siglo XIX, una variedad más sofisticada de profesionistas tomarían su lugar.¹⁵

Es evidente que Pedro Castera formaría parte de ese grupo, sin embargo, más que llamarse a sí mismo ingeniero en minas, inventor, se reconocía minero. En un anuncio publicado en *El Partido Liberal* da cuenta de sus cualidades:

¹² *Ibid.*, p. 386. La ficha registra como fecha de invención del Sistema de beneficio de metales de plata el 9 de agosto de 1871 y como fecha de aprobación el 4 de diciembre de 1878.

¹³ C. Díaz y de Ovando, *op. cit.*, p. 206.

¹⁴ *Ídem.*

¹⁵ J. A. Soberanis Carrillo, *op. cit.* p. 149.

Pedro Castera minero.

Practica reconocimientos de minas, levanta planos, ensaya minerales y los beneficia por los diversos sistemas conocidos y por el eléctrico, para el cual tiene privilegio exclusivo. Dirigirse por Correo Apartado número 314, Al Sr. Filomeno Mata.¹⁶

En este anuncio Castera alude tanto a su formación académica como a la experiencia obtenida como minero; dichas atribuciones serán llevadas a otra faceta: la de escritor.

2.4. “¡Ah, es verdad!... ¡yo literateaba!”

A partir del año 1872 Castera comienza a desarrollar su faceta como literato. Aunque dicha actividad inicia como resultado de su apego a la doctrina espiritista, con el tiempo ganaría espacio en el ámbito de las letras.

Sus primeras publicaciones son las comunicaciones espiritistas; más adelante daría a conocer sus cuentos, artículos científicos y poemas; finalmente, se consagraría con su novela más famosa: *Carmen*. Pedro Castera tuvo un periodo de arduo trabajo y por ello no es extraño que gran parte de su obra, ya reunida y organizada, se haya publicado en 1882, momento en que es director del suplemento literario de *La República*. Esta etapa de intensa creación es referida por Castera en uno de sus cuentos:

En la época en que me hallaba poseído por la *metromanía*, hubo algunas veces en que durante un día entero no probé bocado, y cuando en prosa combatí con la gramática me iba quedando en el primitivo traje de la humanidad, por lo cual tomé la resolución de abandonar la carrera de escritor, pero pronto me convencí que aquello era superior a mis fuerzas, y de que a las mujeres de cierta vida les será más fácil abandonar lo que también ellas llaman su profesión y su carrera, que a los que escribimos, esa dulce holgazanería que nos produce la contemplación de las ideas. Escribir equivale a poseer y a crear. Ser amante y padre. De aquí, una voluptuosidad doble e irresistible.¹⁷

La idea del artista y del escritor será una constante en su obra. A pesar de que Castera no siguió una carrera humanística, personajes como Ignacio M. Altamirano, Vicente Riva Palacio, Agustín F. Cuenca, Juan de Dios Peza, Francisco G. Cosmes, Manuel Gutiérrez Nájera y José Martí reconocieron en él y en su obra cualidades. Sin embargo, Castera conocía sus limitaciones

¹⁶ C. Díaz y de Ovando, *op. cit.*, p. 207.

¹⁷ Pedro Castera, “Cosas que fueron”, en *Impresiones y recuerdos*, pp. 67-68.

como escritor, pero trataba de encontrar puntos de encuentro entre su actividad literaria y su profesión minera, tomando una actitud comprometida con ambas:

[...] diversa forma, pero fondo idéntico; el sentimiento encierra la lucha, el canto oculta el sollozo en el poeta y en el minero, las dos almas sienten la misma enfermedad sublime, la nostalgia del infinito, la nostalgia del cielo; unos quieren poseerlo, los otros aspiran a mirarlo; ambos sueñan y sufren, ambos son mis hermanos; por los dos siento, y el llegar a distinguirme entre ellos llena mi inspiración.¹⁸

2.4.1. “¡Ay del que lo escribió! ¡Ay del que lo reprodujo!”. Periodismo, espiritismo y ciencia¹⁹

Castera llega a los periódicos como médium. Comienza a publicar sus comunicaciones a partir de 1872, sólo unos meses más tarde de que iniciara la tercera época de *La Ilustración Espírita*, uno de los medios de difusión del espiritismo más importante en México.

Adopta el espiritismo por influencia directa de su tío Ignacio Castera, ferviente espiritista y vocal del consejo directivo de la Sociedad Espírita Central, quien –según refiere Saborit – moriría en 1873 después de un año de intensa comunicación con los espíritus en el círculo Allan Kardec, cuyo fundador fue Pedro Castera.²⁰

La doctrina espiritista sería durante el siglo XIX motor de cambios en el pensamiento de la sociedad letrada en México. Y precisamos letrada o intelectual porque, pese a los intentos de los espiritistas de acercar la doctrina a las masas, es evidente que la adopción, la difusión y el cultivo de la doctrina, tal y como había sido concebida en Francia y no sus rezagos, se dio en la elite intelectual del país.

¹⁸ Pedro Castera, “He aquí por lo que ahora escribo...”, en *Pedro Castera*, prólogo de Antonio Saborit, México, Cal y arena, 2004, p. 242.

¹⁹ El título de este apartado está tomado de un artículo que apareció en *La Ilustración Espírita* el 1º de febrero de 1871, *Vid.* María Teresa Camarillo, “Publicaciones periódicas religiosas del último tercio del s. XIX”, en *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México Decimonónico. Vol. II. Publicaciones periódicas y otros impresos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, p. 140.

²⁰ Antonio Saborit, “El movimiento de las mesas”, en *Recepción y transformación del liberalismo en México. Homenaje al profesor Charles A. Hale*, México, El Colegio de México-Centro de Estudios Históricos, 1999, p. 57.

El Espiritismo, filosofía avanzada como la denominó Altamirano, había surgido en Francia de la mano de Allan Kardec.²¹ Llega a México vía Estados Unidos ya que durante la Intervención Francesa, varios liberales se vieron obligados a trasladarse a dicho país, donde la doctrina ya había sido introducida. Uno de esos liberales fue Refugio I. González, traductor y difusor de las ideas de Kardec y promotor del espiritismo en México. El Espiritismo fue rápidamente aceptado por los liberales, debido a que veían en dicho sistema puntos de encuentro con sus ideas. José Mariano Leyva Pérez Gay dice que:

La doctrina espiritista fue punto de convergencia de varias de sus aspiraciones y al mismo tiempo respuesta de incógnitas. Le permitía establecer una distancia con la iglesia católica ortodoxa, ponía su conocimiento al servicio del progreso humano y al mismo tiempo evitaba el desahucio espiritual, que tal vez para muchos de su generación significó la secularización creciente de la vida pública de la joven república. El espiritismo postulaba la existencia de un ser todopoderoso por encima de cualquier cuestión humana, pero sin minar la libertad de creación y existencia puramente terrena. Al igual que el positivismo, basaba su estructura doctrinaria en la razón, pero combinándola con la idea de un Dios sobrenatural. Todo ello no estaba peleado con las ideas liberales: tanto la ciencia como la razón eran pan de ambos bandos y asimismo tenían como gran enemigo a la Iglesia, considerada por muchos de los partidarios como corrupta e innecesaria.²²

Por todo ello surgen círculos espiritistas en diferentes partes del país, pero sería la fundación de la Sociedad Espírita Central en 1872 lo que daría orden y auge a la doctrina. Pedro Castera formó parte del primer grupo que apoyó el proyecto; para entonces, ya era médium del círculo espiritista La Luz y colaborador de *La Ilustración Espírita*. Sus primeras participaciones fueron publicadas bajo títulos como “Un suicida” o “El Infierno” que aparecían firmados como: “Un espíritu” o “Un espíritu que sufre”. Del mismo tono que sus comunicaciones son los primeros relatos que da a conocer en distintos periódicos: “Nubes”, y “Un viaje celeste” de 1872 y “Ultratumba” de 1874.

Plenamente convencido del Espiritismo, Castera publica su “Profesión de fe”, en donde expone de manera clara los dos caminos de la doctrina:

²¹ Para la historia del Espiritismo *Vid.* la tesis de José Mariano Leyva Pérez Gay, *La Ilustración Espírita (1872-1893) y El espiritismo en México*, Tesis, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 209 pp. La reelaboración de la tesis se publicó con el título: *El ocaso de los Espíritus: El Espiritismo en México en el siglo XIX*, México, Cal y Arena, 2005.

²²J. M. Leyva Pérez Gay, *op. cit.* p. 28.

Como religión porque su base es el cristianismo puro, el Evangelio predicado por el mártir del Gólgota, limpio de todas esas manchas que los papas y el fanatismo han arrojado sobre él. Como religión porque enseña los principios absolutos del bien, de la moral y de la caridad universal. Como ciencia porque encierra las reglas más preciosas y las demostraciones más lógicas, para probar al hombre la inmortalidad del alma y la existencia de la Divinidad. Como ciencia porque ella nos da los medios para entrar en comunicación con las almas del mundo visible, probando así que la palabra muerte debe borrarse de la página inmortal de la creación.²³

La vertiente científica del espiritismo tuvo espacio en diversas publicaciones; en *La Ilustración Espírita*, bajo el nombre de “Sección científica”, se daban a conocer los avances en áreas como el magnetismo, la electricidad, la psicología y la homeopatía.²⁴ Pedro Castera fue uno de los principales colaboradores de esta sección. En *El Domingo*, revista en la que da a conocer su famoso relato “Nubes”, Castera habla de la ciencia:

¡La ciencia! Mágica palabra, santa caricia que la mano de la Divinidad hace a la frente del género humano; fuente inagotable de poderosos raudales, que traen entre sus ondas diamantinas la manifestación de ese misterio indefinible, de esa inmanencia a quien debemos profesar siempre una santa adoración, porque en Ella se reúnen los principios absolutos de lo bello, de lo verdadero y de lo bueno, y sobre todo el inextinguible amor [...]

La ciencia es la nodriza de la humanidad, mejor dicho, la madre tierna, cariñosa y amante, que la guía y la conduce a través del espléndido vergel que llamamos Creación, para que su frente pueda inclinarse con amor en el seno de la Luz Eterna.²⁵

Esta mezcla entre ciencia y religión será incluida en varios de sus relatos espiritistas e incluso alude, en algunos de ellos, al debate que suscitó la introducción de dicha doctrina. Divididos en materialistas (en donde se incluía a los positivistas), y en espiritistas, algunos de los más importantes literatos, historiadores y políticos de la época protagonizaron arduas sesiones en el Liceo Hidalgo.

Las sesiones se llevaron a cabo en el mes de abril del año 1875. Acudieron a ellas personajes como Francisco Pimentel, Gustavo Baz, José Martí, Santiago Sierra, Justo Sierra, Gabino Barreda y Joaquín Calero, entre muchos otros. Las discusiones giraron en torno a la

²³ Pedro Castera citado por A. Saborit, “Prólogo” a *Pedro Castera*, p. 22. Este artículo se publicó el 15 de diciembre de 1872 en *La Ilustración Espírita*.

²⁴ J. M. Leyva Pérez Gay, *op. cit.*, p. 38.

²⁵ Pedro Castera citado por A. Saborit, *op. cit.*, pp. 21-22.

defensa del espiritismo o su imposibilidad, la idea de ciencia y la idea del espiritismo como ciencia filosófica, así como el papel de la religión y la moral en dicha doctrina.²⁶

El debate evidenció los matices del pensamiento espiritista y materialista. Así, mientras que los primeros buscaban convencer a los críticos, éstos, en su afán de demostrar la imposibilidad del Espiritismo, llegaron a denominar a los espiritistas “malos cristianos” olvidándose de sus propios postulados.²⁷

La pugna entre espiritistas y positivistas se extendería algún tiempo y ocuparía un importante espacio en diferentes periódicos de circulación nacional. Es ampliamente conocido el enfrentamiento entre los periódicos *La República*, de corte espiritista, donde colaboraban Ignacio Manuel Altamirano, Pedro Castera, Hilario S. Gabilondo y Juan de Dios Peza, entre otros, y el periódico *La Libertad*, con colaboradores como Justo Sierra y Jesús A. Valenzuela, marcadamente positivista.

Para 1882, la disputa abarcaba distintas áreas: la filosófica, la moral, la educativa, la política y la literaria. En ese año, Pedro Castera llega a la dirección de *La República* en sustitución de Altamirano y, como consecuencia del debate, su obra recibiría duras críticas. Antes de asumir la dirección de *La República*, Castera era redactor de la misma. Colaboraba con artículos de diversas características, pero muchos de ellos orientados a temas de ciencia y avances tecnológicos. Claro en sus intenciones, el autor apunta:

La ciencia es en nuestros días más fecunda en sus descubrimientos que en otra época alguna, y no es posible dar cuenta de las innumerables invenciones que a cada instante la enriquecen, sino por medio de los breves apuntes, que en estas mal pergeñadas líneas trazamos, aún cuando fuera tan solo para que mañana no nos sorprenda ver puesto en práctica, lo que hoy tal vez juzgaríamos como sueño o delirio de acalorada fantasía.

Humildísimos y sin pretensión alguna son estos ensayos que repito, no tienen más objeto que consultar unas cuantas de las pulsaciones febriles del progreso de un siglo.²⁸

Castera publica en *El Domingo* (1872-1873); en *El Artista* (1873) y *El Eco de Ambos Mundos* (1873); en *El Federalista* (de 1873 a 1877); en *Las Páginas Literarias* del Círculo Gustavo Adolfo Bécquer y en *La Revista Mensual Mexicana* (1877); en *La República* (1880-

²⁶ Cf. J. M. Leyva Pérez Gay, *op. cit.*, pp. 101-130. La cuestión del debate entre espiritistas y materialistas la desarrolla Leyva en el tercer capítulo, que lleva por título “La guerra espírita”.

²⁷ *Ibid.*, p. 122.

²⁸ Pedro Castera, “Revista científica”, 20 de octubre de 1881 citado por Miguel Ángel Castro Medina, “Alaciencia de frioleras”, en *Ciencia y Desarrollo*, México, vol. XXVIII, núm. 167, nov-dic. 2002, pp. 43-46.

1882) y en *El Universal* (1890-1891). Las últimas colaboraciones de Castera son para *El Universal* en las secciones “El Mundo Científico” y “Notas diversas”. Según Schneider, queda pendiente un volumen que reuniría artículos de divulgación científica, anunciado en *La República* en 1882.²⁹

2.4.2. “¡Literateaba... y hacía versos!” *Ensueños y Armonías*

Por la misma época en que Castera publica sus comunicaciones espiritistas y sus primeros cuentos, se da a conocer como poeta. Publica entre 1873 y 1877 algunos poemas en *El Federalista*, y presenta su primer poemario *Ensueños* (1875).

Como lo señala Carlos González Peña, en el prólogo que hace a la novela *Carmen*, los poemas que componen *Ensueños*, y más tarde *Ensueños y Armonías*, tienen un evidente fondo autobiográfico.³⁰ El mismo Castera refiere con cierto humor este pasaje, etapa en que se encontraba “poseído por la metromanía”:

Recuerdo que a una Dorila, cuyo verdadero nombre era Tomasa, le hice unos versos tan calenturientos que iban a producirme una paliza, y luego otros a aquella Niobe, que era tuerta, y otros a aquella Zulema, que después supe se llamaba Nicolasa y su perrita era la que llevaba aquel nombre turco, a la cual había yo dedicado, sin saberlo, mi colección de Orientales, que algunos llamaron Nubarrones, y que sólo me produjeron tres o cuatro demandas por el pago de la impresión. Versos que un año más tarde encontré en una tienda envolviendo cominos, cuyo hallazgo me produjo tal desencanto, que resolví dejar el cielo de la poesía para consagrarme a la prosa...³¹

Los comentarios a los poemas de Castera no se hicieron esperar. El poeta Heberto Rodríguez dirigió una dura crítica a la obra de Castera señalando que no era más que una imitación de Heine y Bécquer y criticando la exageración sentimental: "cuando los poetas releguen para siempre al olvido ese eterno acento quejumbroso, acento femenino, y se dediquen a

²⁹ L. M. Schneider, “Prólogo” a *Las minas y los mineros...*, p. 16.

³⁰ C. González Peña, “Prólogo” a *Carmen* de Pedro Castera, México, Porrúa, 2004, p. 10. González Peña señala que Castera había sostenido una relación amorosa con Margarita del Collado y Gorgollo que termina por el año de 1869; este hecho se convertiría en motivo de algunos poemas.

³¹ Pedro Castera, “Cosas que fueron”, en *Impresiones y recuerdos*, p. 67.

cantar algo más útil y más provechoso que esos mal comprendidos amoríos, la literatura mexicana estará al nivel de las primeras del mundo."³²

Gutiérrez Nájera responde estas críticas atribuyendo, en primer lugar, una filiación materialista a Rodríguez, comentario que en ese momento, en pleno debate entre espiritistas y materialistas, no podía sino verse como una ofensa; después, exigiéndole comprobar el plagio en el que incurre Castera, y, finalmente, exaltando las cualidades de los versos de Castera:

Pedro Castera canta sólo el amor: ¿cómo, pues, podremos compararle con Uhland el fantástico?

Si de algún poeta ha tomado algo Castera, no es en verdad de Rückert, ni de Corner, ni de Goethe, ni de Schiller, sino de Gustavo Adolfo Bécquer, el inmortal poeta sevillano. Esto, sin embargo, no implica que Castera imite servilmente a aquel poeta [...]

No crea usted por esto, que yo considero a Castera como un genio igual a Bécquer. Muy por el contrario: yo creo que defectos y defectos grandes pueden encontrarse en los *Ensueños* de Castera, pero de esto a decir que son plagio rastrero, hay ciertamente grande diferencia.

Castera es poeta, sus cantos son sencillos y espontáneos, porque nacen del amor que siente. No es correcto en sus poesías ni aliñado en su decir, porque jamás ha podido emprender un concienzudo estudio literario. La crítica para él es provechosa.

Pero Castera tiene un grande mérito: ese mérito es la tarea difícil que ha emprendido de aclimatar entre nosotros, si tal frase puede permitírseme, el género literario de Bécquer y de Heine.³³

Y en verdad Castera no sólo adoptó motivos y formas de Bécquer, sino que además fue miembro fundador, junto con Francisco P. Urgell, del Círculo Gustavo Adolfo Bécquer en 1877, al que también pertenecieron Manuel de Olaguíbel, Agustín F. Cuenca, Juan de Dios Peza y Manuel Gutiérrez Nájera.³⁴ Castera escribe algunos artículos en *Las Páginas Literarias*, medio de difusión de las actividades de la asociación. La creación de dicho círculo fue bien recibida; dice Juan de Dios Peza:

Tu formaste el "Círculo literario" a que diste el nombre del bardo sevillano Gustavo A. Bécquer, cuyas inmortales estrofas acaban de caer como gotas de rocío sobre las muertas flores de nuestra inspiración, reanimándola y despertándola.

Gracias a tu poderosa actividad y a los esfuerzos de Olaguíbel, de Urgell y de Cuenca, aquel círculo publicó un importante periódico y realizó un certamen, abriendo senda a

³² Heberto Rodríguez citado por Manuel Gutiérrez Nájera, "Los Ensueños de Pedro Castera", en *Obras, I. Crítica literaria*, prólogo de Ernesto Mejía Sánchez, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1959, p. 166.

³³ *Ibid.*, p. 169.

³⁴ A. Perales Ojeda, *op. cit.*, p. 162.

la afición de los juegos florales tan provechosos y saludables para toda literatura naciente.³⁵

La calidad de los versos del autor de la novela *Carmen* se ha puesto en duda. Luis Mario Schneider, por ejemplo, en el prólogo a *Las minas y los mineros* dice que: “Castera no es un buen poeta. Su defecto estriba en la prolongación anecdótica, en la reiteración sin sutilezas de un idéntico sentimiento que lo vuelve machacón y meloso. Quizás retórico sería la palabra”.³⁶

En 1876 Castera publica otro volumen de poesías titulado *Ensueños y Armonías*, que contiene la reelaboración de algunos poemas de su primer *Ensueños* y nuevas poesías en la parte de *Armonías*. Este libro contó con el prólogo de Francisco G. Cosmes, quien nuevamente trae a colación la disputa espiritista al decir que: “en esta época de materialismo, un tomo de poesía es algo como el espectro de Banquo apareciendo en el festín de Macbeth”.³⁷

Aunque la mayor parte de los poemas de Castera hablan del amor y la mujer, cuenta con un poema titulado “Dios” de tema espiritista, que no aparece reunido en el volumen de *Ensueños y Armonías*. Los poemas “El poeta” y “El hombre”, que aparecieron hacia 1890, fueron los últimos versos de Castera.³⁸

2.4.3. “He aquí por lo que ahora escribo”. Pedro Castera cuentista

Ni como médium ni como poeta Castera pudo obtener pleno reconocimiento. Por un lado, estaban los que elogiaban sus poemas y agradecían sus comunicaciones espiritistas, pero, por el otro, estaban los que atacaban el espiritismo y los que deshacían sus versos. Sin embargo, parece que la recepción del Pedro Castera cuentista fue mucho más halagadora. Sus primeros relatos son resultado de su filiación espiritista, pero más tarde habría un cambio en el tono, en la forma y en los temas.

Antes de que sus cuentos aparecieran reunidos en los libros *Impresiones y recuerdos* y *Las minas y los mineros*, Castera había dado a conocer la mayoría de ellos a través de los

³⁵ Juan de Dios Peza citado por G. Peña y Troncoso, en *op. cit.* p. 30.

³⁶ L. M. Schneider, *op. cit.*, p. 25.

³⁷ Francisco G. Cosmes citado por Donald Gray Shambling, en *Pedro Castera, romántico-realista*, Tesis, México, Universidad Nacional Autónoma de México- Dirección de Recursos Temporales, 1957, p. 39.

³⁸ L. M. Schneider, *op. cit.* p. 17.

periódicos y las revistas en las que colaboró. Así, en *El Domingo* de Gustavo G. Gostkowski³⁹ y Alfredo Bablot⁴⁰ publicó “Nubes” y “Un viaje celeste”; en *El Federalista* comienza a publicar sus primeros cuentos mineros “En medio del abismo”, “Sin novedad”, “En plena sombra”, “La noche entre los lobos”, y otros relatos como “Ultratumba” y “Los criaderos de diamantes”; en *La Revista Mensual Mexicana* publicó “El Tildío”.

Finalmente en 1882 la imprenta de *El Socialista* saca a la luz la colección *Impresiones y recuerdos* que contenía 16 cuentos: “Cosas que fueron”, “Un Amor por el Arte”, “Los ojos garzos”, “Ángela”, “Ultratumba”, “La mujer ideal”, “Nubes”, “Un viaje celestial”, “Sin Nombre”, “Sobre el mar”, “El mundo invisible”, “Relámpagos de pasión”, “Una gota de Rocío”, “Sombras”, “¿Cómo se llamaba?” y “Fragmentos de un diario”. La segunda edición (1887) excluye los cuentos “Una gota de Rocío”, “Sombras”, “¿Cómo se llamaba?” y “Fragmentos de un diario”.

La segunda colección apareció primero en 1881 con el título *Cuentos mineros. Un combate* en la imprenta de E. D. Orozco y Cía. Un año después, *La República* dio a conocer *Las minas y los mineros* como un folletín por entregas. La publicación de estos cuentos estuvo antecedida por una intensa promoción.⁴¹ En 1887 la segunda edición de *Las minas y los mineros* no incluye “Los maduros” y “Un combate”, en cambio viene el cuento “Flor de llama”.

³⁹ Gustavo Gostkowski, barón de Gostkiewski (1846-1901), periodista de origen polaco, editor y propietario de *El Domingo* (1871-1873). Fue redactor de *El Federalista* en la sección: “Caras y caretas”. Vid. María del Carmen Ruiz Castañeda y Sergio Márquez Acevedo, *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, pp. 360-361. Vicente Riva Palacio le dedica el “Cero” del 9 de enero de 1882. Vid. Vicente Riva Palacio, *Los Ceros. Galería de contemporáneos*, pp. 353-358.

⁴⁰ Alfredo J. Bablot D' Olbeusse (? -1892), músico, compositor y periodista francés; fundador, redactor y director de *El Daguerrotipo* (1850-1851), colaborador de *El Siglo Diez y Nueve* (1855-1856), director de el Conservatorio Nacional de Música y Declamación (1881-1892). Vid. M. C. Ruiz Castañeda y S. Márquez, *op. cit.*, pp. 88-89. Riva Palacio incluye en su *Galería de Contemporáneos* el “Cero” de Alfredo Bablot. Vid. V. Riva Palacio, *op. cit.*, pp. 315-330.

⁴¹ Se anuncia en *La República* el 23 de enero: “*Las minas y los mineros.* - Por Pedro Castera. /Descripciones de la vida de las minas; relatos de las tradiciones y cuentos de los mineros; detalles sobre usos y costumbres de los trabajadores de las minas, las pasiones y los crímenes de éstos, sus virtudes y sus cualidades, sus trajes, su terminología especial; accidentes; desgracias y emociones, etcétera. / Títulos de los cuentos que contiene el 1er tomo de esta curiosísima obra: -En la montaña.- Una noche entre los lobos.-En plena sombra.-La Guapa.-El Pegador.-En medio del abismo.-El Tildío.-Los maduros.-Un combate.-¡Sin novedad!/La publicación que anunciamos hoy, llena de originalidad, novedad e interés, es el primer libro de su género que aparece en México; es el primer tomo de la serie de cuentos mineros que verán la luz pública, escritos por su autor en los ratos de ocio que le procuraban sus excursiones a las minas, en las que tomó sus apuntes aun en medio de los más rudos trabajos, les dio ese sello particular, ese sabor local de las comarcas que describe, y de los habitantes que las pueblan.- Se publicará por

Poco se sabe de la recepción de *Impresiones y recuerdos*, a no ser por el prólogo de Adolfo Duclós Salinas, en el que señala:

La nueva obra que ahora da a la estampa, *Impresiones y recuerdos*, no desmiente en nada, a nuestro humilde juicio, el talento del autor, antes bien, algunos de sus cuentos son verdaderas joyas de arte y de sentimiento. En ellos encontrará el autor aunado a la poesía de la concepción, un interés vivísimo y siempre creciente, despertado con maestría, y en más de una ocasión habrá de admirar el brillo, la profundidad y belleza de algunos pensamientos que de buen grado hubiera suscrito Jul o Simon.⁴²

Pero es evidente que los cuentos mineros tuvieron un gran recibimiento por parte de los círculos letrados. Riva Palacio, por ejemplo, aprovechaba toda ocasión para referirse a las “leyendas” de los mineros en sus “Ceros”; Juan de Dios Peza también hace comentarios respecto a esta colección:

[...] la lectura de algunos de tus cuentos de los mineros, me hizo pasar en tierra extranjera muchas y agradables horas, porque con ellos volvía yo a encontrar esos sentimientos que eran el alma de nuestras conversaciones, siendo para mí como los ecos de una música que nos es grata y familiar en la infancia, y que volvemos a oír en la juventud refrescando el corazón y la memoria.⁴³

Guillermo Prieto también comenta la novedad:

Leí el libro con sensación semejante a la que experimenté cuando por primera vez descendía a una mina... es decir, la sustracción del hombre a la luz y a los cielos, a las plantas y a las montañas, a las aves y a las aguas, la renuncia a lo conocido como elementos constitutivos de la vida. Una inhumación voluntaria singularísima.

Esta extranjería del hombre en la tiniebla, este abandono a lo infinito de lo desconocido, esta exuberancia de fuerza y energía para la lucha con la roca para dominarla y exigirle los tesoros que son en el mundo exterior la llave del placer, todo esto está descrito por Castera de un modo admirable.

Estos invasores de la sombra, estos aventureros de los abismos, que tienen por sol la antorcha, la palabra como relámpago, la acción como rayo, este salvajismo de la roca y el peligro, que produce el amor, el odio y la abnegación sublime fuerza es que tengan una originalidad que ha sabido explotar Castera con sorprendente maestría [...]

Sería necesario copiar el libro entero para señalar las bellezas; y esto no es un juicio crítico, es un aviso a los amantes de lo bello, una señal colocada en una altura para

entregas de 32 páginas de 4º menor, a un real cada una, elegantemente impresas en muy buen papel”. *Vid.* C. Díaz y de Ovando, “Pedro Castera, novelista y minero”, en *op. cit.*, p. 212.

⁴² Adolfo Duclós Salinas, “Prólogo”, a Pedro Castera, *Impresiones y recuerdos*, México, Imprenta del “Socialista” de S. López, edición del “Correo de las Doce”, Juan de Mata Rivera, 1882, p. 210.

⁴³ Juan de Dios Peza citado por G. Peña y Troncoso, en *op. cit.* p. 30.

marcar un punto de vista al viajero que desde él, admiró una serie de paisajes que deben deleitar a los artistas [...]

Los cuadros de Castera deben estudiarse colocándolos en su verdadera luz y de un modo especial, como los cuadros de Corregio, Zurbarán y Rembrandt.

Reciba el señor Castera mis sinceras felicitaciones y acepte benévolo este humilde testimonio de mi lata estimación a su talento.⁴⁴

Gran parte de los comentarios que suscitaron *Las minas y los mineros* alaba la exaltación que Castera hace del paisaje, ambientes y costumbres mexicanas, cualidades que, unidas al prólogo de Altamirano dieron mayor prestigio a la publicación; el diario *El Hijo del Trabajo* dice:

Próximamente aparecerá la 1ª entrega de esta producción del señor Pedro Castera, para la que ha escrito un magnífico prólogo el señor Ignacio M. Altamirano. Dicho lo anterior réstanos sólo recomendar a nuestros lectores la adquisición de la obra anunciada.⁴⁵

No obstante que los cuentos de ambas colecciones se publicaron por los mismos años, primero en la prensa, y después reunidos en dos volúmenes distintos, el tono y las características de uno y otro variaron notablemente; la recepción de ambos volúmenes también marcó diferencia: al silencio de *Impresiones y recuerdos*, se contraponen el gran recibimiento de *Las minas y los mineros*.

2.4.4. Pedro Castera novelista: análisis de una pasión

Quizá la faceta más conocida de Pedro Castera sea la que corresponde al novelista. Y es que bastó con que diera a conocer la novela *Carmen* para que se distinguiera su carrera literaria. En las historias de la literatura mexicana hay numerosas referencias de su novela. Ya advierte Schneider:

⁴⁴ Guillermo Prieto, "Las minas y los mineros por Pedro Castera", en *Obras, XXVII. Instrucción pública. Crítica literaria. Ensayos*, compilación, presentación y notas de Boris Rosen Jéloner, prólogo de Anne Staples, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 370-372.

⁴⁵ Citado por C. Díaz y de Ovando, *Un enigma de los cerros*. p. 266. Incluso Ricardo Palma, el autor de las célebres *Tradiciones peruanas*, hace referencia a ella en cartas dirigidas a Vicente Riva Palacio. En la carta del 1 de enero de 1885 comenta: "Entiendo que un señor Pedro Castera ha publicado tradiciones sobre las minas de México. Tengo curiosidad de conocer ese trabajo", y en la del 3 de abril del mismo año Palma pregunta: "¿Hay en la literatura mexicana algo del género de mis *Tradiciones*? Sospecho que sí; pues no ha mucho, leí en un diario el anuncio de una obra de don Pedro Castera sobre tradiciones de Guanajuato y otros asientos minerales." (*Vid.* Ricardo Palma, *Epistolario*, t. I., prólogo de Raúl Porrás Barrenechea, Lima, Cultura Antártica, 1949, pp. 113-115).

Nada mejor para aclarar a Castera en la historia literaria de México, que la verídica paradoja discutida por Unamuno en *Niebla*: hay obras o personajes literarios que cobran con el tiempo más vitalidad –léase realidad – y más fama que sus propios autores. Con Castera ha sucedido tal cosa: *Carmen* ha logrado anular no sólo el resto de la producción del escritor, sino también el conocimiento de los datos más mínimos de la personalidad de Castera.⁴⁶

Y fue tal el impacto que produjo la obra que ha sido llamada la novela sentimental mexicana por excelencia; incluso existen adaptaciones de *Carmen* al cine y como radionovela, manifestaciones conocidas y referidas por personas que no necesariamente están inmersas en el ámbito académico.⁴⁷

Carmen aparece en el año 1882 y, aunque en general fue bien recibida, no se salvó de algunos comentarios malintencionados producto del debate entre espiritistas y positivistas. Mientras que Castera atacaba a los positivistas publicando poesías de Justo Sierra, de una aparente orientación espiritista, los colaboradores de *La Libertad* no dejaron de criticar la recién publicada *Carmen*:

Mi amigo Castera, después de haber escrito suspirito estilo Bécquer y de haber realizado otros desperfectos literarios, se resuelve a dar a la estampa novelas que, como *Carmen*, pueden llamarse de peso, por lo voluminosas al menos. De *Carmen* ya dijo este periódico algo y aun entiendo que algos, sin dársele un ardite que se le tachase de matar en flor alguna gran esperanza literaria. Por de contado que el autor de los arañazos a Carmelita, sabía muy bien lo que hacía: a Perico no le mata ni un tiro en la cabeza y acaba de responder a los censores de *Carmen* publicando *Las minas y los mineros*...⁴⁸

Pero la defensa a Castera no se hizo esperar y durante el debate se publicaron singulares versos tanto a favor como en contra de la obra de Castera.⁴⁹ Del lado de Castera debe contarse a Riva Palacio, quien en el prólogo a *Carmen*, alude una vez más a la disputa y exalta la importancia de obras como la de Castera, además de situarla ya en el género que la caracterizaría:

⁴⁶ L. M. Schneider, *op. cit.*, p. 5.

⁴⁷ Debo aquí mencionar que las primeras referencias a las adaptaciones cinematográficas y a la radionovela vinieron de un comentario de mi madre. Fue ella quien me dijo que había visto, no recordaba bien si como novela o película, una historia parecida a la de *Carmen*. Finalmente, encontré que son dos las adaptaciones cinematográficas de la novela; la primera *Carmen* (1921) dirigida por Ernesto Vollrath, con guión de Adolfo Quezada Jr.; la segunda, *Alejandra* (1941), dirigida por José Benavides Jr, contó con las actuaciones de Arturo de Córdova y Sara García.

⁴⁸ C. Díaz y de Ovando, “Pedro Castera, novelista y minero”, en *op. cit.*, pp. 213-214.

⁴⁹ En *Un enigma de los Ceros*, Clementina Díaz y de Ovando recoge algunos de los poemas que se publicaron en defensa de Castera; de especial humor es el poema dedicado a *La Libertad*, titulado “No te piques”, *Vid.* C. Díaz y de Ovando, *op. cit.*, p. 45.

Carmen pertenece en su género a la novela sentimental, y de novela sentimental, como las vestales romanas, es la sacerdotisa que conserva el fuego de los nobles sentimientos, del amor caballeresco y de los tiernos goces del hogar y de la virtud. ¡Ay de la humanidad el día en que esta clase de escritos desaparecieran de la literatura!⁵⁰

Mucho se ha dicho de las similitudes entre la novela de Castera y la *María* de Isaacs – amor interrumpido, actividad del personaje masculino, nombre de mujer en el título, etcétera – pero a la par, se han establecido las diferencias –ambientes, tonos, desarrollo de personajes, entre otras. Como bien lo señala Adriana Sandoval en su artículo “La Carmen de Pedro Castera”, la novela posee todas las características del romanticismo, narración en primera persona, tono confesional, muerte, separación e idealización, pero su desarrollo lleva un camino distinto al de la novela de Isaacs.⁵¹

El resto de las novelas de Castera no tuvo la fama de *Carmen*, incluso, pocos comentarios reciben en las historias de la literatura mexicana. Dos de ellas tienen como fondo el ambiente minero: *Los maduros* y *Dramas en un corazón*. La primera novela –de ambiente minero – fue incluida como cuento en la primera edición de *Las minas y los mineros*. Para algunos cuento, para otros novela corta,⁵² *Los maduros* es una narración bien lograda, pese a las constantes digresiones que dan lugar a disertaciones de tono moral y sentimental características de Castera.

⁵⁰ Vicente Riva Palacio, "Prólogo" a *Carmen*, en Pedro Castera, *Carmen*, 5ª. ed., prólogo de Carlos González Peña, México, Porrúa, 2004, p. 22.

⁵¹ Dado que no es el propósito de este trabajo profundizar en argumentos y características de la novela *Carmen* de Pedro Castera, remito a los artículos de Adriana Sandoval, “La Carmen de Pedro Castera”, en *Literatura Mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, vol. XVI, núm. 1, 2005, pp. 7-26 y a los de Ana Chouciño Fernández, “Apuntes a una revisión de la narrativa sentimental hispanoamericana: *Carmen* de Pedro Castera”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, Universidad Complutense, núm. 28, 1999, pp. 547-562 y en colaboración con Leticia Algaba, “Lectores y lecturas de *Carmen* de Pedro Castera”, en *Literatura Mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, vol. XIV, núm. 1, 2003, pp. 87-111. Así como Magda Díaz y Morales, “*Carmen*. El discurso erótico del romanticismo”, en Serafín González y Lilian von der Walde (coords.), *Palabra Crítica. Estudios en Homenaje a José Amezcua*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa /Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 331-338.

⁵² Aunque quedará por dilucidar el género, consideramos a *Los maduros* como novela corta dado el entramado de situaciones e historias que presenta, quizás no complejas, pero si bien delimitadas: la situación de Luis, los constantes cambios a los que se enfrenta, la historia de Josefa, su esposa, las condiciones de los mineros que se convierten en personaje colectivo, etcétera. A diferencia de “El Tildío”, que por extensión podría considerarse también novela corta, *Los maduros* presenta secuencias de tensión y relajamiento y el desarrollo de más de una historia. “El Tildío”, en cambio, presenta con una sola historia una situación límite que mantiene la tensión hasta el fin. *Vid. supra* CAP. I, APARTADO 1.2.1.4. NOVELA CORTA.

Castera recurre en esta novela a un personaje colectivo: los maduros, cuya condición es descrita y recreada a través del personaje Luis el Grande; el autor logra plasmar todas las vicisitudes a las que se enfrentan estos trabajadores, acaso los más temerarios entre los mineros:

Un cadáver animado por el soplo galvánico daría su efigie. Tenía su lividez, sus ojos opacos y algo de su mal olor. Indudablemente... venía o iba a la tumba... ¿Quién es ese hombre?, preguntaba uno al verlo con estremecimiento de disgusto. Un maduro..., contestaban las pepenadoras. ¿Un qué...? Un maduro, repetían. Pero eso ¿qué es? Un enfermo, señor, un barretero de la labor de los maduros ...

El calor, la fátiga y la humedad, el aire ya viciado, viciándose aún más por las emanaciones del sudor, por el carbono suministrado por las mechas y por las respiraciones, por los gases sulfurosos y arsenicales desprendidos del rosicler con la violenta combustión de la pólvora en los barrenos, iba envenenando la sangre de aquellos hombres, que por vigorosos que fueran, no podían resistir más que dos o tres meses de aquel trabajo. Se ponían pálidos, débiles, enfermizos, y con aquel veneno aspirado lentamente bajo diversas formas, la muerte celebraba opíparos festines. Por la semejanza que el color de los semblantes presentaba con el color de un perón cuando dicen vulgarmente que está acitronado, los barreteros designaban aquella enfermedad con el nombre de maduración y aquel cañón con el de la labor de los maduros.⁵³

Pero Castera no sólo acierta en la descripción de la clase trabajadora, sino también en el manejo de sus personajes, en la presentación de motivos como la familia y la desigualdad social. Aunque esta novela no ha tenido el estudio suficiente, uno de los pocos comentarios que ha suscitado, en el siglo XX, la coloca como la primera novela mexicana que se enfoca exclusivamente a la clase trabajadora. John S. Brushwood señala que “*Los maduros* is not as completely developed and in all respects is a less polished novel. Castera, in his view of reality, had anticipated an attitude that was far ahead of his time”.⁵⁴

La segunda novela –*Dramas en un corazón*– se publicó en 1890; se divide en dos partes, que no obstante llevar el mismo hilo conductor, poseen diferentes características; por un lado, se nos presenta el desarrollo de una pasión que llevará al crimen; el tono de esta primera parte es reflexivo, los pensamientos van desde la naturaleza humana a la moral, de la filosofía a la ciencia, de las pasiones a la razón. Son tres los personajes principales: el arrendatario, la joven y el esposo.

⁵³ Pedro Castera, *Los maduros*, en *Impresiones y recuerdos/ Las minas y los mineros/ Los maduros/, Dramas en un corazón, Querens*, edición y prólogo de Luis Mario Schneider, México, Patria, 1986, pp. 252-253.

⁵⁴ “*Los maduros* no está completamente desarrollada y en todos los aspectos es una novela menos lograda. Castera, en su visión de la realidad, había anticipado una actitud que era temida antes de su tiempo.” (John S. Brushwood, *The romantic novel in Mexico*, Columbus, Missouri, 1954, p. 49).

La segunda parte está claramente identificada por el título “Rosas y fresas”; en ésta, la narración se centra más en las acciones y en el transcurrir de los personajes, a quienes ya se les nombra; la historia es referida por un narrador-personaje; hay un regreso a los hechos de la primera parte y nuevamente se presenta un final trágico.

En esta novela Castera comienza a explorar elementos que plasmaría en una obra posterior: el análisis de la mente. Además, trabaja con elementos románticos, pero en mayor medida con aspectos realistas, incluso podríamos decir, naturalistas. Algunas escenas de la novela recuerdan pasajes de los cuentos mineros:

Tan luego como quedó la joven abandonada en el fondo del pozo, las ratas que antes se habían ocultado de la claridad de la tea, en considerable número se precipitaron hambrientas y devoradoras sobre aquel cuerpo humano e inerte, cuyas formas estaban veladas por la seda. Los asquerosos y repugnantes roedores atacaron con encarnizamiento aquellas morbideces llenas de inocencia y de incomparables virginidades y blancuras [...]

Trató de incorporarse para huir o defenderse, pero el hierro que la ligaba se lo impidió. Torcióse sobre sí misma, con espantosa desesperación, y con los esfuerzos hechos, las ligaduras rompieron sus carnes penetrando en ellas. Con aquella lucha estéril de algunos segundos, la tea cayó entre el cascajo extinguiéndose su luz. Minutos después, cesaron sus débiles quejas, y entre las tinieblas densas y profundas sólo se oía un estertor convulso, el agudo chillido de alguna rata o el roce crispante que producían sus colmillos contra los alambres que la sujetaban, o tal vez contra los huesos. A los lejos se escuchaban también unos pasos ensordecidos por la distancia, que se alejaban entre la sombra.⁵⁵

Gray Shambling, autor de una de las pocas tesis sobre Castera,⁵⁶ llama a las dos partes “cuentos”, sin embargo, aún extendiéndonos al llamado cuento largo, *Dramas en un corazón* posee características suficientes para considerarla una novela; más allá del entramado situacional, Castera se enfoca en la construcción psicológica de su personaje central; en todo caso, serían las constantes disertaciones y exposiciones que hace el narrador en torno a la mente y el corazón humanos lo que le restaría uniformidad narrativa. Si la división fuera completamente efectiva, preferiríamos referirnos a las dos partes como novelas cortas en lugar de cuentos.

⁵⁵ Pedro Castera, *Dramas en un corazón*, en *op. cit.*, p. 316.

⁵⁶ La tesis de Donald Gray Shambling, *Pedro Castera: romántico-realista* es de 1957. Tenemos referencia de la tesis de Refugio Amada Palacios Sánchez, *Un acercamiento simbólico a Carmen de Pedro Castera*. Tesis inédita de maestría presentada en la Universidad Veracruzana en 2002 y de reciente aparición Leonora Calzada Macías, *Espacio e ideología en cinco cuentos de Las minas y los mineros de Pedro Castera*, Tesis, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2007.

La última novela de Pedro Castera apareció en 1890 con el título de *Querens*. Dicha novela representa un cambio radical en la obra de nuestro autor. Aunque sigue presente su interés por la ciencia, la argumentación romántica, el estudio de la mente y de las pasiones humanas, *Querens* abarca otros aspectos, pues se introduce de lleno en elementos que tocan de un lado al espiritismo: el magnetismo, la capacidad de controlar la voluntad del otro –hipnosis – y la pérdida de la voluntad propia –sonambulismo.

La novela tiene un desarrollo lento; gran parte está dedicada a la explicación de estos fenómenos; los personajes están apenas dibujados: aparece la mujer bella –como en casi todas las obras de Castera –, pero que no tiene la misma participación; aquí, la mujer pierde su voluntad, su capacidad de actuar. Hay un narrador que establece amistad con un personaje que pareciera el desdoblamiento de Castera:

Algunas noches, a esa hora en que las campanas dan el melancólico toque de ánimas, plegaria en la que se hace un triste recuerdo a los que ya partieron, eco en el cual la onda de la vida vuela por la onda aérea, transformando en sonidos una idea, llamamiento dulce al corazón de los seres que aún aman, se ve salir de una de las casas de la población y recorrer sus calles, a un hombre, un ser extravagante, que nunca habla, que marcha siempre solo, con pasos lentos, que busca los lugares más solitarios y que revela, en unos ojos ya casi sin mirada, algo semejante a la imbecilidad o al idiotismo.

Si lo saludáis os contesta fríamente. Si le dirigís la palabra, manifiesta no comprenderos. Prosigue su camino con una indiferencia que insulta. Si seguís observándolo, lo veréis salir a los suburbios de la población y contemplar durante algunos minutos los horizontes. Existe algo en él de sonámbulo. Su aspecto repugna, su traje es pobre, su andar vacilante. Su ropa oscura se ve raída, el calzado y el sombrero indican el abandono; el conjunto la miseria. El semblante está pálido, ajado, macilento, la barba desordenada y sucia, el pelo largo y los ojos vidriados y como muertos. Sus pupilas, como las del búho, carecen de brillo. La poca mirada que aún conserva es lúgubre.

Además, aún queda en él algo que inspira lástima: es joven.⁵⁷

La novela recrea un espacio interno y está matizada con reflexiones que evidencian la originalidad del pensamiento de Castera. Schneider rescata que “*Querens*, que yo sepa, es la

⁵⁷ Pedro Castera, *Querens*, en *op. cit.*, p. 398. Recordemos que *Querens* apareció después de la estancia de Castera en el Hospital para dementes de San Hipólito. Según refiere Rubén M. Campos, los conocidos de Castera lo veían en sus últimos años como un hombre solitario y ensimismado, características que atribuye a su personaje. (Cf. Rubén M. Campos, *El bar. La vida literaria de México en 1900*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, p. 57.

primera novela latinoamericana en la que el hipnotismo, la energía esotérica, dan motivo y fundamento a la creación artística”.⁵⁸

2.5. “[...] todo huyó de su memoria; todo...todo”. La estancia en San Hipólito

Después de un convulso año de 1882, lleno de actividad para Castera con la dirección de un periódico, sus publicaciones y la defensa del espiritismo, viene uno de los episodios más enigmáticos en la vida de nuestro escritor.

De acuerdo con la información que proporciona Schneider, Castera deja la dirección de *La República* a mediados de 1882; en una nota del 28 de julio de ese año, Castera se despide:

Durante todo ese tiempo he procurado, con la eficacísima cooperación de mis compañeros de tareas periodísticas, prestar el apoyo que me fue posible darle a la administración que hoy felizmente se encuentra al frente de los destinos del país. Amigo sincero y adicto del dignísimo general Manuel González, he enderezado mis esfuerzos a contrariar los ataques de sus enemigos y a poner de relieve las patrióticas y elevadas miras del ilustre jefe de la nación. Negocios importantes que me obligan a separarme de la capital y entregar desde hoy *La República* a mis amigos muy queridos que, como yo, también son leales y sinceros del general González.⁵⁹

Castera deja *La República* para atender un problema de propiedad de tierras en Michoacán. Siguiendo la hipótesis de Schneider, esto y el resto de las actividades de Castera lo conducirían a un estado de agotamiento extremo, y como consecuencia a una crisis mental que lo llevaría a internarse en el Hospital de San Hipólito un año después.

No obstante la consistencia de esta hipótesis, existe otra que es continuamente mencionada en diferentes lugares, y es la que ve a la famosa revuelta del níquel de 1883 como causa de la enfermedad mental de Castera y su reclusión en San Hipólito. Manuel González había llegado al gobierno a través del favor de Porfirio Díaz en 1880. Una de las primeras preocupaciones del nuevo gobierno era la de cubrir la deuda externa. En el intento de sanar la

⁵⁸ L. M. Schneider, *op. cit.*, p. 28. Schneider presenta *Querens* como una de las obras perdidas de Castera, por eso no debe extrañarnos que no existan referencias a ella en las historias de la literatura mexicana. Saborit, en el "Prólogo" a *Pedro Castera*, la menciona sin detenerse demasiado en ella. El estudio más reciente, sino es que el único, es el artículo de Laura Ibarra García: "El romanticismo mexicano. La novela de Pedro Castera: *Querens*. Una explicación desde la teoría histórico-genética" incluido en *La lógica de la teorización del sujeto. En busca de nosotros mismos*, publicada por el Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guadalajara en 2005, pp. 47-81.

⁵⁹ Pedro Castera citado por L. M. Schneider, en *op. cit.*, pp. 14-15.

economía nacional, el general González propuso la emisión de moneda de níquel, que vendría a cubrir la escasez de moneda y a reactivar su circulación.

Sin que se conociera bien a bien su origen, a finales de 1882 comienza a circular la moneda de níquel, cuyo valor llegaría a ser en un momento dado el 50% de lo que representaba. Sin embargo, dadas las condiciones, la moneda fue bien recibida hasta que poco a poco se fue haciendo visible la devaluación, y al afectar al gobierno y a los grandes comercios, era inevitable el daño al resto de la población.⁶⁰

Así, con la devaluación de la moneda de níquel y la aparente “muerte de la plata”, comenzaron las movilizaciones, en parte azuzadas por los fervientes discursos de diputados como Riva Palacio, quien en sesión del 3 de diciembre de 1883 hace un llamado general:

Habló en su discurso todo lo que flotaba de razón y justicia en las confidencias, en las sátiras y en las imprecaciones del pueblo respecto a aquella degeneración de las facultades monetifactorias de un Gobierno, llevadas a servir especulaciones y granjerías; habló el sentimiento público, excitando a los diputados a votar más bien a favor del remedio radical de la abolición que en el de limitaciones, ya inútiles, de la moneda depreciada, y habló, por último, la pasión del momento, condensada en frase incendiaria, en el que el diputado provocaba al pueblo a “quemar en la plaza pública las máquinas en que se amonedaba el níquel”.⁶¹

Este hecho llevaría a Riva Palacio a la prisión; junto a él irían Tiburcio Montiel y Aureliano Rivera,⁶² toda esta confusión, se dice, llevaría a Castera a San Hipólito.⁶³

⁶⁰Según Salvador Quevedo y Zubieta, la situación se había tornado tan crítica que en las panaderías se vendía el pan de manera muy particular: el pan en buen estado era vendido como “pan por plata”; el pan en mal estado, crudo, quemado, pasado se vendía como “pan por níquel”. (Vid. Salvador Quevedo y Zubieta, *Manuel González y su Gobierno en México: anticipo a la historia típica de un presidente mexicano*, 3ª ed., México, Editora Nacional, 1956, p. 240).

⁶¹ Vicente Riva Palacio citado por S. Quevedo y Zubieta, en *op. cit.*, p. 243.

⁶² Tiburcio Montiel (1830-1885). Abogado. Participó en la Guerra de Reforma y la Intervención Francesa en el bando liberal. Fue gobernador del Distrito Federal de 1871 a 1873. Aureliano Rivera (1832-1904) militar. Nació en Veracruz. Participó en la Guerra de Reforma y la Intervención Francesa; general de brigada en 1861. Formó parte de la revuelta de Tuxtepec al lado de Porfirio Díaz. (Vid. *Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía de México*, 6ª ed., México, Porrúa, 1995, p. 2343, t. III y p. 2964, t. IV).

⁶³ Quevedo y Zubieta hace referencia a un periodista que por esos días “se volvía loco, y como si en su razón trastornada recogiese toda la locura de la empresa monedera, como si a ella acudiesen y en ella se concentrasen las mil turbaciones producidas por la inmensa masa de níquel, tan traída, llevada y discutida, como si eso fuera, aquel periodista gritaba día y noche en su celdilla del Hospital de Dementes de San Hipólito: “¡Quiero níquel!... ¡Tráiganme mucho, mucho níquel!...” y a pie de página anota: “Pedro Castora”[sic]. Sin duda se refiere a nuestro autor. (Cf. S. Quevedo y Zubieta, *op. cit.*, p. 242).

La noticia de la reclusión de Castera en el hospital de dementes causó una fuerte impresión. Tanto Schneider como Saborit muestran diferentes testimonios de los conocidos de Castera; algunos de ellos sorprendidos por la falta de memoria de Castera y por su insistencia en permanecer en el hospital, otros por sus constantes alusiones al níquel, pero todos conmocionados por su situación.⁶⁴

Castera reaparece en los periódicos en 1890, lo que hace suponer a Schneider que había salido de San Hipólito un año antes. Se incorpora por esos años como miembro del Liceo Mexicano Científico y Literario, fundado en 1885. Como se mencionó, publicó hasta 1891, incluso hasta 1896, si tomamos en cuenta su participación en el *Almanaque* de Manuel Caballero, pero después de esto no se sabe nada de sus actividades.

Finalmente, Castera muere el 25 de diciembre de 1906.⁶⁵ Una nota del 27 de diciembre de ese año publicada en *El Imparcial* da a conocer su fallecimiento:

Anteanoche, a las 11:45 falleció en su casa de la calle San Miguel en Tacubaya el conocido escritor mexicano don Pedro Castera, ingeniero en minas. La enfermedad que arrancó la vida al señor Castera fue el mal de Bright (léase nefritis), que venía padeciendo de hace algún tiempo. Se asegura que el señor Castera a últimas fechas había perdido la razón, los funerales del señor Castera se efectuarán hoy a las 9 de la mañana en el panteón de Dolores.⁶⁶

Entre certezas y supuestos, la vida de Pedro Castera es un capítulo apasionante en la historia de nuestras letras. Aquí sólo se han dibujado algunos de los rasgos, tanto de carácter ideológico como contextual, que puedan ser útiles para el estudio de su obra y que buscaremos entretejer en los próximos capítulos.

⁶⁴ Para Schneider es claro que la enfermedad mental de Castera responde a la de un maniático depresivo, pero los testimonios y anécdotas que tanto él como Saborit han recogido, parecen apuntar más hacia la *esquizofrenia*, y de ésta a la *esquizotipia*, espectro de aquélla y que consiste en la alteración de la personalidad; las personas que padecen este trastorno presentan dificultades para relacionarse con la gente, comportamiento excéntrico y alteraciones en la percepción y cognición. Además, entre sus rasgos característicos se presentan la aparición de ideas mágicas, “raras”, experiencias perceptivas no comunes, ansiedad social, incapacidad de disfrutar –anhedonia– e inconformismo impulsivo. El trastorno puede empezar a notarse en los inicios de la edad adulta y quien lo padece puede tener rasgos de una personalidad normal. *Vid.* el artículo de Dolores Jiménez Melera, *et. al.*, “Esquizotipia psicométrica y alteraciones atencionales”, *Psicothema*, vol. 16, núm. 1, 2004, pp. 22-26.

⁶⁵ Al parecer, unos meses antes de su muerte, el 6 de junio de 1906, Castera había preguntado a Justo Sierra acerca de un cuadro de Cabrera; Sierra le responde el 14 de junio de ese mismo año: “...deseándote, en primer lugar, que cuanto antes recobres la salud”. (Justo Sierra, *Obras completas XIV. Epistolario y papeles privados*, edición de Catalina Sierra de Peimbert, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1949), p. 309.

⁶⁶ L. M. Schneider, *op. cit.*, p. 19.

CAPÍTULO III

ANÁLISIS DE LA COLECCIÓN *IMPRESIONES Y RECUERDOS*

3.1. La colección

Como se expuso en el capítulo anterior, la colección *Impresiones y recuerdos* está formada por cuentos publicados en diferentes periódicos en fechas distintas. Para su análisis creemos conveniente tomar en cuenta un elemento morfológico externo¹ que puede ser una herramienta útil para facilitar el acercamiento a la obra; dicho elemento es precisamente, la idea de colección.

Algunos investigadores de la literatura han tratado de establecer un esquema teórico para hablar de las colecciones de cuentos.² Uno de ellos, Forrest L. Ingram, acuñó el término *short story cycles* para definir: "A book of short stories so linked to each other by their author that the reader's successive experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each of its components parts".³

De esta forma, el autor vincula los cuentos a través de personajes, temas y escenarios, lo que proporciona a la serie una dinámica interna específica; más tarde, en la lectura, es el lector el encargado de observar dichas constantes.⁴

De acuerdo con Ingram, dependiendo del grado de unidad se puede hablar de tres ciclos: el *compuesto*, si la colección fue concebida por el autor y en donde el narrador de los cuentos va creando la unidad; el *arreglado*, que presentaría menor cohesión, en tanto que el autor decide incorporar o yuxtaponer cuentos que den sentido a la colección, y el

¹ Alicia Redondo Goicoechea sugiere que el análisis literario debe partir de la identificación de dos clases de elementos: morfológicos externos, es decir, disposición de capítulos, marcas textuales, espacios, tipo de texto que se incluyen como cartas, telegramas, etcétera, y los elementos morfológicos internos, que incluyen narrador, voz, tiempo, espacio, personajes, etcétera. *Vid.* Alicia Redondo Goicoechea, *Manual de análisis de literatura: la polifonía textual*, México, Siglo XXI, 1995, pp. 26-27.

² Entre estos autores se encuentran Susan Garland Mann, Robert M. Lusher y Gerald J. Kennedy para la literatura inglesa; en Hispanoamérica teóricos como Enrique Anderson Imbert, Gabriela Mora y Lauro Zavala han retomado estas propuestas.

³ "Un libro de cuentos tan ligados entre sí por su autor, que la sucesiva experiencia del lector en varios niveles del patrón del conjunto modifica significativamente la experiencia de cada una de las partes que lo componen". (Forrest L. Ingram citado por Gabriela Mora, *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, Buenos Aires, D.A, Vergara, 1993, p. 115).

⁴ *Vid.* Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, p. 115.

completado, que consistiría en la reorganización de una serie de cuentos, ya sea que hayan sido escritos en distintas épocas, pero que mantengan conexiones, o bien, que se incluyan cuentos cuya función específica sea darle unidad a la colección.⁵

De esta clasificación hecha por Ingram parte Enrique Anderson Imbert para elaborar su propia clasificación, la cual contempla varias clases de enlace: de encargo, cuentos intercalados, cuentos asimilados por novelas, armazón común de cuentos combinados, de marco individual, de contacto y el cuento autónomo.⁶

A su vez, Gabriela Mora maneja el término de *colección integrada* –en lugar de *short story cycle*– para denominar una colección de cuentos que presenta cierta relación entre los diversos relatos, para distinguirla de otra de tipo misceláneo en que dicha relación no existe.⁷

En la concepción de la idea de colección, los teóricos han tomado en cuenta, en mayor o menor grado, dos elementos: la génesis de la serie y el papel del lector. Enrique Anderson Imbert considera que dichos elementos no pueden sostener por sí mismos la noción de colección, por lo que él propone establecer las conexiones entre los cuentos a partir del narrador.

Un elemento importante en la conformación de una colección más o menos integrada es el título, éste se convierte en elemento de cohesión al instalar una relación entre los diversos relatos que lo componen; dada la función que cumple, al título se le han atribuido diversas etiquetas.⁸

En el caso de la colección que ahora nos ocupa, debemos tomar en cuenta que el título responde a una secuencia histórica y genérica. Como lo mencionamos en el capítulo anterior, el título de “Impresiones y recuerdos” ha sido empleado para reunir textos de distintas características, pero que se organizan bajo un marcado tono autobiográfico. Gérard Genette clasifica como *remáticos* aquellos títulos que se refieren al texto o lo designan como objeto y tienden a lo genérico.⁹ El título de esta colección, por tanto, corresponde a esta clase.

⁵ Forrest L. Ingram citado por Gabriela Mora, en *op. cit.*, pp.

⁶ E. Anderson Imbert, *op. cit.*, pp. 116-123.

⁷ Cf. Mora, *op. cit.* p. 113.

⁸ Gérard Genette los considera parte de los llamados *paratextos*. Vid. Gérard Genette, *Umbrales*, México, Siglo XXI, 2001, p. 72.

⁹ G. Genette, *op. cit.*, pp. 76-79.

La relación que sugiere el título puede reforzarse por la recurrencia de estructuras, de temas, de tipos de narrador, personajes y espacios, elementos que a continuación examinaremos.

3.2. Estructura

El análisis de la estructura de un cuento implica la revisión de las unidades que lo conforman, su organización, la función que cumple cada una de esas unidades y la relación que se establece entre ellas.¹⁰

Entenderemos como estructura la disposición en el texto o en el discurso de los diferentes sucesos y las secuencias narrativas –o secuencias semánticas–¹¹ que conforman la trama de los cuentos. Sin embargo, el análisis de lo que llamamos estructura no se limita al discurso, sino también a la historia, por lo que será de suma importancia analizar la disposición de los elementos temporales del relato.

Para identificar las estructuras que caracterizan los cuentos de esta colección, o en otras palabras, la forma en que el autor organiza los elementos de la trama, procederemos a la segmentación de las historias de manera que sean evidentes los sucesos que conforman la narración.

La organización del análisis corresponde a la similitud entre estructuras; es decir, diferentes cuentos pueden tener características estructurales similares, en esos casos, los cuentos se estudian en conjunto.

La primera secuencia narrativa que se puede identificar está conformada por tres sucesos u acciones concretas que hemos resumido de la siguiente forma: un hombre joven conoce a una mujer hermosa; éste se enamora de ella y la idealiza; finalmente, el descubrimiento de una verdad hace imposible la relación y llega la desilusión.

¹⁰ Carlos Reis, *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Madrid, Gredos, 1985, pp. 210-213.

¹¹ *Vid.* E. Anderson Imbert, *op. cit.*, pp. 123-125.

Esta secuencia está presente en los tres primeros cuentos de *Impresiones y recuerdos*¹²: "Los ojos garzos", "Un amor artístico" y "Ángela".¹³ Para hacer evidente dicha estructura, citamos a continuación los fragmentos de cada cuento. En "Los ojos garzos":

La conocí en el teatro.
Salía yo del salón en el momento en que ella entraba. Recuerdo que vi fijarse en mí la mirada de dos magníficos ojos garzos y me detuve, apartándome a un lado para dejarla pasar [69].

En "Un amor artístico"

...una de esas noches, venía yo marchando [...] cuando comencé a escuchar, primero con indiferencia y después con atención, las notas dulces y lánguidas, tristes y sollozantes, que formando una melodía extraña arrancaban las manos de alguien, de un magnífico piano [...] Hablaba allí un alma y quejándose un corazón. La que tocaba, sentía, haciendo que al escucharla se palpitase [...] El alma hermana de mi alma encarnaba en aquella mujer, que sentía todo lo que yo había sentido y que expresaba todo lo que yo nunca hubiera expresado. Para como entonces pensaba, era bastante oírlo para amarla [86].

En "Ángela":

Una tarde encontré a Ángela en el corredor y al saludarla, pasando cerca de ella, me hallé envuelto en una atmósfera perfumada con la vida del jazmín.
Aspiré ruidosamente, y viendo que se enrojecía, no sé lo que sentí al mirarla y al ver que ella también me miraba con expresión [100].

Entre la primera visión del objeto de amor y el enamoramiento, hay un periodo de indiferencia en el que el narrador se encarga de darnos a conocer sus impresiones acerca de la vida, del amor, del arte, etcétera.

El paso de un suceso a otro, se da a través de las reflexiones o digresiones del narrador, lo que en palabras de Anderson Imbert constituiría un elemento no narrante.¹⁴ Sin embargo, la digresión tiene una función caracterizadora en estos tres cuentos, es decir, ayudan a configurar al narrador:

Si mañana una nueva pasión volviera a incendiar la sangre entre mis venas y a regenerar mi vida, yo volvería a ser tan soñador y tan crédulo y tan niño, como en aquel entonces.
La fortuna es que no lo deseo y tampoco lo espero.

¹² Las referencias a los cuentos las coloco entre corchetes a un lado de la cita. Para *Impresiones y recuerdos* utilizo la edición preparada por Luis Mario Schneider para la editorial Patria de 1987.

¹³ Una secuencia parecida se presenta también en el texto "Fragmentos de un diario" del mismo Pedro Castera. Antonio Saborit, en la edición que hace de las obras de Castera, sitúa aparte dicho texto y no lo incluye en *Impresiones y recuerdos*; Schneider no lo incluye.

¹⁴ Los elementos no narrantes se encargan de proporcionar información nueva al lector. *Vid.* E. Anderson Imbert, *op.cit.*, p. 128.

La indiferencia vale más, mucho más que la esperanza.
Y sin embargo, espero. ¿Qué? No podría decirlo. Espero algo. Creo que mientras se vive, se tiene cuando menos un derecho, el de esperar la muerte.
Entretanto ella llega, me basta y me sobra con mi hastío.
Quien esto lea, no debe suponerme un Jeremías. Soy de los que no perdonan jamás y también jamás se quejan. No me creo un espíritu fuerte. Soy un imbécil que nunca ha llorado. He ahí todo. Un apático y nada más. Un cero social o poco menos. ¿Un qué? Un nadie.
Basta y prosigamos [94].

En los tres cuentos, para el segundo suceso –el enamoramiento – el narrador emplea mecanismos semejantes que se caracterizan por la exaltación del sentimiento amoroso y el comportamiento desmedido del enamorado. Sin embargo, habría que señalar una diferencia: tanto en "Los ojos garzos" como en "Un amor artístico" el personaje sabe muy poco de sus enamoradas, en cambio, en "Ángela", el narrador conoce, es decir, convive y trata a su amada, incluso, se establece una relación amorosa, pero el tratamiento que le da el narrador al enamoramiento del personaje es básicamente el mismo.

El episodio final vuelve a presentar un desarrollo similar en los tres cuentos; cuando el personaje se encuentra en el punto máximo de su enamoramiento, descubre una verdad que imposibilita e, incluso, nulifica el sentimiento amoroso. Me permito transcribir los pasajes de cada cuento. En "Los ojos garzos":

El Sol que comenzaba a ascender para el cenit daba de lleno en el rostro angelical de aquella mujer, que se apoyaba con su brazo derecho en el de otra que la acompañaba.
Sus hermosos ojos abiertos parecían fijos en el Sol.
Sus pupilas grandes, dilatadas y aparentemente radiosas... estaban muertas.
¡Ay... aquella pobre niña era ciega! ...
¡Ciega... ciega, Dios mío!
¡Es decir que los diversos encuentros de nuestros ojos habían sido siempre casuales y nunca me había visto! ...
Yo amaba lo imposible, y lo absurdo, lo que no existía y lo que nunca había existido... [42].

En "Un amor artístico":

[...] pasé como de costumbre a devorar con los ojos el escaparate donde vivía su copia y esperé hasta que pude aplicar mis labios sobre su tersa y nacarada frente, mejor dicho, sobre el vidrio que cubría la frente de su retrato...
— ¿Amaba usted a mi hija, caballero?...
— ¡Ah, no –exclamó al verme –, es usted demasiado joven!
— ¿Cómo? ¿Qué es lo que está usted diciendo? ¡Que si yo la amaba! Diga usted que la amo, que la amaré siempre, que la amaré eternamente...
— ¡Pero si hace quince años que ha muerto y usted apenas tendrá veinte! –dijo con asombro y mirándome con fijeza.

—Pues entonces –balbucí con angustia y ahogándome –, ¿quién toca el piano todas las noches en su casa?
—Un servidor de usted –contestó sonriendo –. Soy profesor de piano [50-51].

Finalmente en "Ángela", el último episodio está marcado por un encuentro amoroso significativo, un beso entre el personaje y Ángela, que deja al narrador desconcertado, pues: "Aquella boquita pequeña, coralina, purpúrea, fresca, incitante y arrebatadora, era algo indefinible por su olor" [112]. Un poco más adelante termina por descubrir la verdad:

—Eres un mal amigo.
— ¿Por qué? –me preguntó.
—Tu hermana está enferma y tú sufres. Soy casi tu hermano y nada me dices. ¿Qué tiene? ¿Qué padece? ¡Sé franco! ¡Habla!
—Tienes razón –replicó. Mi hermana, mi pobre hermana, ha heredado de mi padre una enfermedad terrible... el cáncer [...]
—Cáncer, cáncer –repetí maquinalmente.
—Sí –murmuro Antonio con hondísima tristeza –, el cáncer que mi padre tuvo en el estómago, lo ha heredado Ángela en la lengua...
— ¡Basta! –grité interrumpiéndole –. ¡Calla, calla y no me digas más!
[62-63].

Las tres historias tienen un desarrollo cronológico; no hay grandes saltos, ni cambios drásticos en el ritmo de la narración, incluso, la sucesión de acciones no sólo se presenta al interior de cada cuento, sino que en conjunto, los tres cuentos son una secuencia. Ya el narrador resume en "Ángela":

—Joven, con dinerillo, y no idiota, te ha de ser fácil casarte bien –me decían algunos amigos de mis pobres ochavos.
Precisamente eso era lo que llevaba algún tiempo de estar rumiando, pero como ya tenía dos decepciones en mi vida, respecto de amor, procuraba huir de la tercera. Por supuesto, que las tales decepciones no valían la pena, pues yo me había enamorado la primera vez en mi vida, de la mirada de una ciega , y la segunda, de la habilidad artística de una mujer, que resultó encarnada en un profesor de piano [52].

El empleo de una estructura similar en estos tres cuentos logra crear una secuencia entre las historias, además de establecer una ironía referida al narrador-personaje, posibilitada por una visión retrospectiva, ya que desde el principio, el narrador conoce el desenlace.

Aparece una segunda estructura en "Cosas que fueron". Dicho cuento está constituido por una serie de acciones similares que consiste en el encuentro o reencuentro del narrador con un personaje de su pasado; en la no identificación del personaje, en su

posterior reconocimiento y recuerdo de alguna situación que lo liga al “desconocido”, y finalmente, el regreso al presente:

—Le busca a usted *don fulano de tal* –dijo mi criado (el único que tengo), penetrando en mi habitación.

—No conozco ni recuerdo ese nombre –le contesté –, pero sin embargo [sic] que pase...

—Yo soy Fulano.

—Muy bien caballero –le contesté –, pero no tengo el honor de conocerle, y si le conozco, no tengo el placer de recordarlo.

— ¡Cómo! –exclamó -. ¿No te acuerdas de Ludovico?... ¿No te acuerdas de Lola?... [63].

El narrador nos cuenta la historia de uno de sus amores y la renuncia que tuvo que hacer para que su amigo -al que no recuerda- pudiera obtener el amor de la mujer que ambos querían. A esta secuencia le seguirá otra con las mismas características, pero con un cambio de espacio, tiempo y personaje:

— ¿Usted no se acuerda ya de mí?...–interrogome suspirando...

—Hasta hoy tengo el honor de conocerla –contesté inclinándome...

— ¿No se acuerda usted de Adoración?...

— ¡Ah, sí! Ahora ya recuerdo perfectamente [65].

La narración comienza en el presente, pero las acciones que tienen un mayor desarrollo son las que se refieren al pasado, a los recuerdos del personaje narrador. El ritmo se torna lento y la acción parece avanzar más por inercia, en un efecto de hastío que logra dar el narrador.

De acuerdo con Luz Aurora Pimentel, los diferentes ritmos en una narración se deben a la relación existente entre el discurso y la historia, en otras palabras, en la dimensión espacial del texto (extensión) y la duración de la historia (dimensión temporal de la historia narrada).¹⁵

Desde este punto de vista, la retrospección gana en espacio al presente y éste se retarda, o parece retardarse, a causa de la atención que pone el narrador al pasado:

Entonces, recordé lo que había creído gozar con aquella mujer en todos aquellos sueños que nos hicieron delirar de pasión [...] y recordé todas sus promesas y sus juramentos, y también [...] que uno o dos años después supe que había tratado de suicidarse, engulléndose una caja de fósforos, porque mi sucesor trataba de abandonarla de una manera menos política que la empleada por mí. Y

¹⁵ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI, 1998, p. 43.

pensaba en todo eso mientras comía una carne de ternera tan suave, que despertó en mí la sospecha de que el pobre animal había muerto de vejez.

Siguieron otros platos, y con ellos otros recuerdos. Comía y pensaba, es decir, rumiaba las ideas revueltas con los manjares... [66].

Aunque el acto de pensar y el acto de comer son simultáneos, la duración en el discurso es completamente discordante. Al final, hay un regreso al presente a partir del cual hay una breve proyección al futuro: la idea del suicidio, que finalmente no se realiza y en cambio, sólo conduce al narrador-personaje al sueño, equiparación (sueño-muerte) característica del romanticismo.

Podemos caracterizar otra estructura a partir del empleo de un recurso en especial: la presencia de un manuscrito, carta o testimonio escrito de uno de los personajes, que estará directamente relacionado con el aspecto temporal. Este elemento está presente en los cuentos "Ultratumba" y "Sin nombre". En "Ultratumba" la presencia del documento favorecerá un desarrollo especial en el manejo del tiempo:

Ayer, haciendo un auto de fe con algunos papeles, en honor y gloria del ilustrísimo Torquemada, del virtuosísimo Domingo de Guzmán y del Santísimo Pedro Arbúes; ayer, repito, me encontré entre ellos unas páginas semiamarillentas, por lo viejas, que despertaron toda la piedad que abrigaba mi pecho de inquisidor mayor y su contenido es lo que voy a transcribirte [70].

La historia va siempre al interior, hacia el centro, en una especie de abismo temporal. El narrador hace referencia, a partir del momento de la enunciación, a un pasado cercano -descubrimiento de los papeles-, pero estos hacen referencia a un pasado remoto; a su vez, la narración del espíritu contenida en los papeles alude a un pasado todavía más remoto.

La sensación de abismo se refuerza continuamente por la recurrencia de ciertos términos: dentro, fuera, exterior, interior: "El abismo-alma y el abismo-cielo no estaban acordes; era mucho más fuerte la tempestad que rugía en mi interior que la que se desencadenaba por fuera" [71].

Por otra parte, la narración del espíritu, la que se cuenta en el manuscrito, se construye a través de otra antítesis: vida terrena frente a vida celeste o bien, la vida frente a la muerte. Además, para marcar un cambio de nivel en la narración -sueño o realidad y vida o muerte-, se emplea el recurso del muerto que desconoce su propia muerte:

Entonces corrí hacia mis amigos, hacia mis parientes, y con todos se repitió lo mismo.

Me dirijo hacia la cama a cuya cabecera lloraba mi madre y me quedé estupefacto y creyéndome una de dos cosas, o loco o bajo el imperio de una terrible pesadilla.

En el cajón, con los brazos cruzados sobre el pecho y muerto...bien muerto...me hallaba yo mismo...es decir, otro yo... un duplicado, una fotografía real, una copia exacta de mi individuo, un homónimo completo, idéntico y tan fielmente reproducido que era imposible notar la más ligera inexactitud entre el yo del cajón y el yo que lo veía [75].

El final del cuento corresponde a la conclusión de la historia del espíritu; no se regresa al presente -momento del narrador que encuentra el documento- sino al tiempo del documento:

El espíritu hacía tiempo que al hablar se había ido desprendiendo del suelo y elevándose en el espacio, en el cual parecía flotar, en unión de otra alma que se había hecho perceptible bajo las formas de una mujer, de hermosura celeste, toda pureza y toda claridad... De ambos seres brotaban el perfume y la luz.

Quedé yo solo, abatido y tristísimo, mientras los dos espíritus se perdían sonriéndome en el azul esplendoroso del cenit... [80].¹⁶

En el cuento “Sin nombre”, el narrador comienza con una reflexión acerca de la vida que usa de pre-texto para introducirnos a la historia. Una vez más recurre a un pequeño marco -viaje del personaje a un lugar- para insertar la narración de otro personaje a través de la existencia de un manuscrito:

La sorpresa de encontrar en una cabaña de pescador tan magníficos libros, me impidió seguir leyendo.

—Comprendo vuestra sorpresa —me dijo el pescador—. ¡Si supierais la triste historia del que habitaba este pequeño cuarto!

Le supliqué que me la contara; accedió con gusto, y acercándose a la mesa, sacó de un cajón un pequeño manuscrito que me entregó diciéndome: ésta es la historia que deseáis saber; no hace aún mucho tiempo que el joven que la escribió me la leía en este mismo cuarto, con ese acento elocuente y arrebatador que distingue a las almas bellas.

El buen pescador me dejó solo, y habiéndome acomodado en la única poltrona que había en la pieza, leí lo que sigue... [103].

¹⁶ Como seguidor de la doctrina espiritista, Castera emplea elementos característicos de las narraciones espiritistas; de hecho, el desenlace de “Ultratumba” recuerda el final de una de las novelas de tema espiritista más conocidas, *Espírita* de Teophile Gautier: “En el centro de una luz efervescente que parecía partir del infinito, dos puntos de un esplendor aún más intenso, parecidos a diamantes, centelleaban, palpitando y acercándose, tomando la apariencia de Malivert y Espírita. Volaban uno al lado de otro, con alegría celeste y radiante, acariciándose con la punta de sus alas, haciéndose celestes mimos. Pronto se fueron acercando cada vez más, y como dos gotas de rocío cayendo sobre la misma hoja, acabaron por confundirse en una sola perla. —Ya son felices para siempre; sus almas juntas forman un ángel de amor —dijo lanzando un suspiro melancólico el barón de Ferøe —¿Y yo, cuánto tiempo tendré que esperar aún?”. (Teophile Gautier, *Espírita*, México, Impresora Juan Pablos, 1952, pp. 194-195).

La inclusión de una historia dentro de otra es fácilmente identificable por una marca textual: el manuscrito lleva por título "A ella". Hay un cambio de narrador; ahora es Eduardo quien habla; toda su narración se refiere al pasado, pero viene al presente de la enunciación cuando habla de su estado emocional y mental. Su relato termina y continúa la historia marco. En general, la trama se desarrolla en un ir y venir al pasado y a diferencia de "Ultratumba", la historia no termina en la narración del documento, sino que se extiende al presente del primer narrador.

En el cuento "Nubes" se observa la presencia de una estructura paralela; a cada tipo de nube corresponde una clase de espíritu; al mismo tiempo, el paralelismo contribuye a que la historia se desarrolle de manera gradual, con tendencia a la verticalidad.

En primer lugar, el narrador, a partir de la descripción del paisaje, nos presenta la disposición, altura y cualidades de cada clase de nubes; habla en específico de cuatro clases: estratos, nimbos, cúmulos y cirros. Más adelante, en lo que parece ser un sueño, cada nube se manifiesta con una forma humana; cada espíritu contará su propia historia.

La primera nube de la que se habla es el *stratus*, nube de poca altura –800m – y de color grisáceo que da un aspecto triste al cielo, corresponde al espíritu de un monje encorvado y pecador, un espíritu decadente.

El *nimbus*, que se encuentra a una altura mayor –1000m – es una masa amorfa y por lo regular presagia lluvia. A ella se le atribuye el espíritu de un hombre vicioso, pecador, suicida que no encuentra descanso: "Me sentía disgustado; aquella compañía era desagradable; yo aspiraba aquel aliento fétido, avinado; percibía la respiración fatigosa del ebrio de aquel ser infeliz cuya existencia había sido casi una maldición." [91-92].

A los *cumulus*, nubes verticales que se encuentran a una altura de entre 460m y 2000m y que anuncian buen clima, corresponde el espíritu de un hombre virtuoso, científico y espiritista que consigue la salvación:

La contemplación del universo me hizo arrodillarme ante Dios. Tenía para vivir la eternidad, y para colmar mis aspiraciones todo un cielo. Todos mis apuntes, mis escritos, fueron útiles a la humanidad. Mi vida fue, pues, consagrada al estudio; éste fue útil a mis semejantes, y hoy disfruto de una felicidad que no podría definir; tan intensa así es.

Aspiro a hacer mayor bien, para elevarme, para llegar algún día a la suprema dicha reservada a los santos de la ciencia... [93].

Las nubes más altas, los *cirrus*, que se encuentran entre 6000 y 13 700m, se caracterizan por tener el aspecto de filamentos o hebras brillantes. El narrador aprovecha esta cualidad para equipararlas con el espíritu de una mujer virtuosa:

Aquella virgen, tipo el más puro, el más bello, el más ideal que imaginarse pueda, estaba vestida como con nubes de gasa diáfana, transparentes, que dejaban entrever un busto y unas formas llenas de esa dulce voluptuosidad y a la vez de esa pureza que deben tener las almas del mundo invisible [94].

Cada microhistoria posee un desarrollo similar: los personajes hablan de su vida en la tierra y de su vida en el mundo ideal, todos resumen su existencia en lo bueno y en lo malo que hicieron, de ahí que el ritmo de estas narraciones sea rápido y contribuya a crear la sensación de que el personaje está soñando. Observemos esta secuencia:

—Perdonadme, amigo mío, si no me detengo en ciertos detalles, pues mis recuerdos aún me hacen sufrir. Por lo mismo, a grandes rasgos os trazaré mis sufrimientos. Nací en vuestro mundo en medio de una familia humilde, casi miserable. ¡Era bella, oh, muy bella!

—Crecí, me desarrollé, y cada día era mayor mi hermosura y también mi orgullo. Me adulaban, me ensalzaban sin cesar; y mi amor propio era insostenible. Mis padres murieron, pero me dejaron casada con un hombre a quien idolatraba. Tenía unos veinticuatro años cuando mi pobre y amado esposo murió, no dejándome más bienes que cuatro pequeñuelos, de los cuales el mayor tenía seis años. Fui honrada, trabajé; pero ¡ay! El trabajo de la mujer es tan estéril [94].

Las narraciones menores son rápidas, pero el tiempo del sueño se extiende. Nuevamente hay una discordancia temporal.

Dentro de lo que hemos denominado estructura paralela, incluimos también el cuento "El mundo invisible". En éste, se introduce la historia con una reflexión acerca del mundo real y el mundo invisible, es decir, el mundo de los espíritus. Primero se sitúa el espacio temporal en que se desarrolla la historia –día de muertos – y el espacio físico en el que sucede -un panteón-.

Conforme el personaje inicia el viaje hacia el mundo invisible, este último es descrito a partir del paralelismo entre la vida en la Tierra y la vida en la “muerte”. Se sobreponen ambos planos:

Aquella vista penetrante que se me había desarrollado, me hacía percibir el interior de las habitaciones, de las casas; a través de aquella materia transformada en sombra veía a mis hermanos los habitantes de la gran ciudad, unos dormidos mientras que su espíritu desprendido durante el sueño entablaba relaciones con los otros... [136].

El paralelismo queda reforzado en la correspondencia que se hace de la vida terrena del muerto, en específico, su condición moral con el aspecto que presenta el cuerpo después de la muerte:

Una cosa que me asombraba era que aquel hombre sepultado lo veía yo doble; era como si estuviera compuesto de dos partes, de aquella masa informe de carne pútrida, mezclada de gusanos, y de una especie de sustancia clara como el vidrio y que ondulaba como el agua, esta última parte debía ser el alma, que no podía separarse de aquel cuerpo inmundo que le servía de martirio... —Este hombre sufre así, pero con justicia, era un materialista que propagaba sus ideas y ha causado muchos males a la humanidad; sobre todo era un hombre inmoral y malvado... [131-132].

Sin embargo, a diferencia del cuento “Nubes”, el paralelismo que se establece en este relato se dirige hacia la horizontalidad, a la superposición de planos: el real y el onírico. Esta característica es evidente cuando al final, uno de los personajes resume lo que había sucedido: “— ¿No te lo decía yo?, debe ser un loco; este pobre hombre me agarró de la mano y me hizo dar vueltas por el panteón viendo una por una todas las tumbas; por fin logré que me entendiera, lo traje y helo ahí azorado por la calavera...” [138].¹⁷

El siguiente cuento al que nos referiremos es uno de los relatos de Castera al que más atención ha prestado la crítica. Suele incluirse en numerosas antologías.¹⁸ “Un viaje celeste” presenta una gradación que va de lo particular o pequeño a lo general o inmenso. El narrador comienza por hablar del microuniverso, elementos, moléculas, partículas, y termina hablando del sistema solar, los planetas y los seres vivos:

¡Cosa rara!, mi vista adquirió una penetración y un alcance admirables; las paredes de la habitación las veía transparentes como si fuesen de cristal; la materia toda diáfana, límpida, incolora y clara como el agua pura; veía infinidad de animalículos pequeñísimos habitándolo todo: los átomos flotantes del aire

¹⁷ La idea de sueño —o locura—, de realidades paralelas y de mundos en convivencia se refuerza con la comparación de lo que se nos cuenta al inicio del relato y lo que el guía resume al final. En principio, parece que el cuidador es el guía: “Es tarde ya —añadió—, os habéis atrasado, acompañadme hacer mi visita, pues de otra manera os veréis obligado a pasar aquí la noche/ Muy bien —contesté—, os aseguro que no me molesta ni vuestra compañía ni la de estos muertos [...] —Os doy mi palabra de honor que nada temo, y os conjuro en nombre de Dios, contadme cuanto queráis o hacedme ver algo./ —Bien, insensato, tú lo has querido —contestó oprimiéndome con fuerza la mano que tenía asida—, mira esa tumba que tienes a tus pies [131]. Sin embargo, el juego entre los planos se establece a través de dos puntos de vista distintos de un mismo hecho. Este punto lo analizaremos detenidamente en el apartado 3. 4. de nuestro trabajo.

¹⁸ Entre las antologías que lo incluyen están las de David Huerta, *Cuentos románticos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986; en antologías de ciencia ficción mexicana como las de Gabriel Trujillo Muñoz *El futuro en llamas: cuentos clásicos de la ciencia ficción mexicana*, México, Vid, 1997 y *Los confines, crónica de la ciencia ficción mexicana*, México, Vid, 1999, y la de Ramón López Castro, *Expedición a la ciencia ficción mexicana*, México, Lectorum, 2001.

estaban poblados de seres; las moléculas más imperceptibles palpitaban bajo el sopro omnipotente de la vida y el amor [97].

El cuento en general posee un ritmo variable. Se hace evidente una discordancia entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso en algunos momentos del relato. Pongamos de ejemplo el siguiente fragmento: "Comenzaré, pues, por decirles que me bastaba pensar para que siguiese al pensamiento la más rápida ejecución, y por lo mismo la idea que había tenido de ascender por los espacios, me alejó de la Tierra a una distancia inmensa" [97].

Aquí, el desarrollo es rápido; pocas acciones, concretas, que se suceden unas a otras; el narrador resume una acción de por sí vertiginosa. Más adelante, dentro de ese mismo viaje veloz, hay una pausa; el ritmo cambia; el narrador se detiene para describir al planeta Júpiter.

La discordancia entre la dimensión espacial del texto y la dimensión temporal de la historia narrada hace evidente, una vez más, la presencia de dos planos: el onírico y el real. El primero es rápido, vertiginoso, y todo lo que sucede en él se resume, se cuenta en series o a través de enumeraciones; el segundo, el real, tiene una duración y un ritmo diferentes:

[...] y en ese momento Manuel de Olaguíbel me sacudió fuertemente por un brazo. Yo me encontraba sentado en mi escritorio, con el pelo quemado, las manos convulsas, multitud de papeles en desorden y escritas las anteriores líneas.

— ¿Qué tienes? —me dijo mi amigo.

—Nada —le contesté algo turbado todavía —; es que el cielo...

—Sí, el cielo... —me dijo riéndose —; hace largo rato que te observo, tenías un verdadero delirio, gesticulabas, escribías; yo iba leyendo, pero me pareció prudente suspender esa carrera fantástica por temor de que terminases en un hospital de dementes [101].

En el cuento "Sobre el mar",¹⁹ se notan algunos cambios en la narración, su desarrollo posee mayor consistencia; se va directamente a la historia, no hay digresiones ni reflexiones que la antecedan.

Son evidentes tres momentos en la historia: la llegada a la hacienda y el encuentro entre el narrador, Emilio, Antonia y don Mauro, padre de Antonia; el reencuentro del

¹⁹ Jaime Erasto Cortés señala que: "Sobre el mar" no presenta los rasgos románticos que identifican a Castera, ya que al constituirse el propio escritor como personaje-testigo-actor, ratifica su intención de ser transmisor del suceso verídico. El circunscribir la acción a lugares específicos e identificados subraya dicha intención. Destaca también, el afán por censurar el materialismo de Emilio. (*Vid.* Jaime Erasto Cortés, *Dos siglos de cuento mexicano XIX y XX*, México, PROMEXA, 1979, p. 129.

narrador, Emilio y Antonia en la ciudad, y por último el reencuentro de Emilio y don Mauro en el mar.

Entre cada una de estas tres partes, hay pequeños resúmenes que aceleran el ritmo de la narración. Apenas se dan a conocer algunos hechos:

Viendo que aquello marchaba, partí para Acapulco dejando a Emilio enamorado, a la chicuela apasionada y a don Mauro embobado. Volví a pasar por allí tres meses después... El rancho había desaparecido, un montón de escombros ocupaba su lugar, los jacales de los peones también estaban destruidos, y por todos los restos se notaban señales de incendio y de ruinas.

Ya sé lo que es esto, me dije, por aquí ha pasado la mano de la revolución... pero ¿y ellos? [120].

Observamos también el empleo constante de lo que Anderson Imbert llama suspensión, es decir, “la incertidumbre ante lo que va a venir”.²⁰ En el cuento, estaríamos frente a una “suspensión simple”, en la que ni el personaje ni el lector saben lo que va a suceder, o lo que sucedió, pero en este cuento el narrador es el personaje, por lo tanto, como personaje, en el momento en que los hechos de la historia suceden, desconoce lo que pasó, pero como narrador, en el momento en que enuncia, ya tiene conocimiento.

Se emplean también, en las tres partes, recursos como la prefiguración, elementos que llaman la atención del lector y que insinúan que algo puede suceder;²¹ en este caso, anteceden la presentación de un personaje:

Al llegar a él, Emilio quiso detenerse dos o tres días para tomar algunos baños en el río. Accedí sin oponer dificultad, pues uno de nuestros guías me había hablado durante el camino de una mina de oro muy rica, que no era más que llegar y comenzar a sellar hasta las piedras; el famoso hoyo aurífero se hallaba a una legua del rancho.

¡Ah, yo hice mal el cálculo! Conté con la mina y con el rancho; pero no conté con la ranchera. [117]

La ranchera es Antonia y la parte en cursivas nos pide que pongamos atención en ella; la prefiguración puede ir acompañada de un indicio, que pone énfasis en lo que va a suceder con él:

Después de comer hicimos algunas visitas, y a las once de la noche que volvimos al hotel, se nos avisó que el bote estaba listo. Emilio quería que en el

²⁰ E. Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 104.

²¹ *Ibíd.*, p. 103.

acto nos embarcáramos, pero antes lo hice acompañarme a casa para tomar mi pistola.

—Miedoso —me dijo riéndose —, ¿es que vas a batirte contra el océano?

—No —le contesté, pero es bueno ir prevenido [123].

Todo el cuento está marcado por prefiguraciones e indicios que contribuyen al tejido de la tensión final en la narración. El ambiente, algún personaje sin aparente importancia, un comentario, todo se dirige a la culminación de la historia: la muerte de Emilio y don Mauro, y la venganza del honor.

Finaliza la historia de Emilio y don Mauro, pero el narrador regresa al presente -que corresponde al momento de la enunciación del narrador- para hablar de Antonia, y de ese presente se va al futuro en una breve, pero terminante prolepsis:

— ¿Y Antonia? —preguntará el amable lector que se haya dignado llegar hasta aquí.

Para contestarte, perseverante amigo, te diré que lo que vengo de escribirte no es el producto de una imaginación enfermiza, de una taza de café o de una inspiración de un momento. Es un hecho real; nada he agregado, y sólo he variado los nombres de la chicuela y el viejo

Antonia es todavía una mujer hermosa, pero que me repugna de un modo invencible. Actualmente es una de las queridas de un rico capitalista de nuestro hermoso México, y *su porvenir... es más que probable venga a ser el lecho de un hospital* [127].

Dejamos al final de este apartado, dos textos que, podríamos decir, no poseen un desarrollo narrativo propiamente dicho. “La mujer ideal” y “Relámpagos de pasión” son la mejor muestra de ese “desahogo lírico” del que habla Schneider.²² En estos textos no hay narración, sino una descripción lírica del sentimiento amoroso en todas sus facetas y del ideal de mujer predominante durante el romanticismo.

El título delimita perfectamente el asunto de cada texto. En "La mujer ideal", más que hablar del sentimiento amoroso, se habla de la creación de la mujer y su idealización; no hay un orden preciso; las ideas surgen y se acumulan con el afán de exaltar lo que para la voz narrativa -o mejor dicho, voz lírica- es la creación más bella y perfecta de Dios, y desarrolla lo que ya planteaba en otro cuento y que se resume de la siguiente forma "...de la mujer al cielo...de la mujer, es decir, del amor a Él [Dios]" [95]. Por otra parte, el texto posee partes de marcado ritmo, como el siguiente:

Así la soñé de niño, así la deseaba cuando era muy joven y así también la llamaba delirante cuando ya era hombre. Tan blanca, tan blanca, tan

²² *Vid.* CAPÍTULO I, APARTADO 1.2.1.3. LAS IMPRESIONES en este trabajo.

adorablemente soñadora, esplendorosa y llena de gracia, incorpórea, intangible, inmaterial, volando de nube en nube, formada únicamente por el sentimiento, toda pasión, toda alma, toda amor, rodeada por un candor convertido en claridad y una pureza disuelta en radiación, tan poética, tan pura y tan bella, como el ideal ... así la encontré yo... [85].

En "Relámpagos de pasión" lo que se presentan son ideas, pensamientos, reflexiones, momentos, impresiones; se va de la idea del cielo, a la idea de la mujer y finalmente, a la idea del amor:

¡Me amas! ¡Me amas! Me lo dicen la radiación de tu semblante, la luz de tus sonrisas, el fulgor de tus ojos. ¡Me amas y con tu amor va a convertirse mi vida en la vida fulgurante del rayo, y mis días todos van a transformarse en verdaderos relámpagos de pasión! [155]

Aunque Schneider de manera sucinta considera como poemas en prosa los textos que Castera reúne en esta colección, cabe señalar que son estos dos últimos los que más se acercaría al poema en prosa y coincidimos en que pudieran incluirse en la obra poética de Castera.²³

3.3. Temas

La lectura crítica de todo texto literario, por lo general, atiende a dos elementos, uno, la división y descripción de las partes que lo componen; otro, la búsqueda del sentido del texto, es decir, la interpretación.

Dentro del segundo punto –que concierne básicamente al contenido – se revisan las ideas que se expresan en el texto.²⁴ Así pues, la búsqueda de los temas permite conocer visiones del mundo, condiciones socioculturales específicas, influencias, ideologías, etcétera, que se plasman en mayor o menor grado en la obra.

Aquí, siguiendo la propuesta de Enrique Anderson Imbert, abordaremos la revisión de los temas a partir de la diferenciación entre temas parciales –temas que poseen ciertas constantes o que en sí mismos son constantes en la historia de la literatura, pero cuya expresión puede variar –, y temas totales –que son aquéllos que se desprenden de una

²³ Vid. L. M. Schneider, "Prólogo" a *Impresiones y recuerdos*, p. 24.

²⁴ Como se ha dicho en otros lugares, la división entre forma y contenido responde, en principio, a fines prácticos; tanto la división como la clasificación son modos de aproximación a un texto; son útiles para llevar a cabo el análisis, pero finalmente deben cohesionarse las partes para darle sentido al texto.

lectura conceptual, discursiva y filosófica – en donde podemos encontrar la elaboración del mundo artístico del autor.²⁵

Antes de exponer nuestra lectura temática de los cuentos de Pedro Castera, creemos conveniente partir de la clasificación propuesta por Donald Gray Shambling en su tesis *Pedro Castera: romántico-realista*, uno de los pocos trabajos en los que se comentan y analizan los cuentos de *Impresiones y recuerdos*, de ahí la importancia de retomar dicha propuesta.

Gray Shambling clasifica los cuentos en tres grupos: el primero, denominado "el fatalismo de Castera", incluye "Un amor artístico", "Los ojos garzos", "Ángela", "Sin nombre" y "Sobre el mar"; el segundo, reúne los cuentos de "tono místico y moralizante", es decir, "El mundo invisible", "Ultratumba", "Nubes" y "Un viaje celeste"; el último grupo está formado por "los relatos pasionales" que son "La mujer ideal", "Relámpagos de pasión" y "Cosas que fueron".²⁶

Dicha clasificación establece las líneas temáticas generales de los cuentos; el autor plantea, además, que los temas pueden encontrarse en forma de conclusión:

Hay tres temas más evidentes en esta obra que influyen en los pensamientos expresados aquí. Se hallan en forma de conclusión y podemos expresarlos así: la mujer bella es sublime y por esto digna de idolatría y locura; Dios es el origen y fin de todo, y quien no cree en Él, carece de sentimientos; lo sumo del amor son los sentimientos, la razón de la vida y generador de poesía y de fuerza emocional.²⁷

Esta proposición contiene elementos temáticos significativos, pero las conclusiones a las que llega parecen abordar sólo los temas de forma parcial; creemos que es pertinente detenerse en cada una de las líneas temáticas para tener una visión más amplia del mundo ideológico de nuestro autor; por ello proponemos una serie de temas que bien pueden enriquecer la lectura. Más que ofrecer una clasificación, en la que posiblemente algunos textos se vean forzados, preferimos hablar de temas y ver qué cuentos los tratan de manera parcial o total.

²⁵ Cf. E. Anderson Imbert, *op. cit.*, pp. 138-139.

²⁶ Donald Gray Shambling, *Pedro Castera: romántico-realista*. Tesis de Maestría, México, Universidad Nacional de México-Dirección de Recursos Temporales, 1957, pp. 32 y ss.

²⁷ *Ibíd.*, pp. 31-32.

3.3.1. Amor frustrado

Uno de los temas recurrentes del romanticismo fue el del amor frustrado o el amor imposible, el primer tema parcial que se presenta en los cuentos. De acuerdo con Juana Martínez: “el romanticismo orientó el tema amoroso según los códigos de un idealismo exacerbado en un tipo de conducta muy peculiar basado en la convicción de la existencia de un solo y un único amor, concebido como efecto purificador del alma.”²⁸

La idea del amor frustrado se construye básicamente alrededor de un elemento: la separación. Dicha separación puede estar motivada por alguna enfermedad, un viaje, una verdad encubierta o una mentira, y en los casos más extremos, por la muerte. Hemos incluido en este rubro los cuentos "Los ojos garzos", "Un amor artístico" y "Ángela".

Estos tres relatos en conjunto presentan la condición del amor frustrado como consecuencia de un hecho que hace imposible la relación; en el primero, la ceguera, en el segundo, la muerte, en el tercero, la enfermedad y la muerte. Las tres relaciones se ven frustradas por impedimentos físicos. Esta circunstancia nos lleva a pensar en la presencia de un elemento que antecede o que incluso, podríamos decir, constituye el verdadero motivo de la imposibilidad del amor: la cuestión de los sentidos.

Cada uno de los relatos focaliza un sentido. En “Los ojos garzos” desde el título se nos marca el elemento central; el narrador crea un campo semántico alrededor de la vista: los ojos, la mirada y todas las referencias a la acción de ver, mirar, observar y contemplar:

Al entrar su mirada se fijó en la mía y al través del velo vi brillar las dos pupilas de aquellos hermosos ojos garzos.

Al recibir aquella mirada, sentí una ráfaga de aire caliente que me envolvía y un ligero estremecimiento corrió por mis venas y por mis nervios, y por yo no sé qué otras fibras de mi ser [36]

En el cuento “Un amor artístico” el sentido que prevalece es el oído. No ve a la mujer objeto de su amor, pero se enamora a través de escucharla tocar el piano: “Oírla era amarla” En “Ángela” el enamoramiento no se da a través de la vista ni del oído, sino a través del olfato:

Yo aspiraba aquellos perfumes enamorándome con rapidez.

²⁸ J. Martínez, *op. cit.*, p. 235.

—Qué gustos tan delicados tiene Ángela —me decía yo—. ¡Qué perfumes tan exquisitos usa! ¡Vaya, señor! ¡Ah! Si toda es aroma, espíritu, esencia, perfume. Toda es alma, alma, ¡Dios mío!

A los dos meses estaba profundamente enamorado.

Amaba a Ángela.

¡Qué digo amaba! Adoraba, idolatraba a aquella niña, y, por prosaico que a ustedes pueda parecerles, lo cierto es que el amor se me había colado al alma por las narices [58].

Castera plantea, como buen espiritista, y también romántico, que percibimos el mundo a través de los sentidos, sin embargo, estos sólo nos permiten conocer una parte del mundo: el mundo visible. En el Romanticismo se consideraban a la Naturaleza y al amor las fuentes primarias de sensaciones;²⁹ el hombre se conectaba a estas fuentes a través de los sentidos, pero para Castera, bajo el cobijo de ideas espiritistas, los sentidos son sólo una primera instancia de conocimiento que finalmente, terminan por engañar, por jugar bromas.

El verdadero amor, entonces, no lo busca el personaje en la Tierra, sino en el mundo ideal, aquél que pregonaba el espiritismo. Los intentos en la Tierra son frustrados por una razón: hay que conservar el alma sin ligaduras que le impidan reunirse con su alma gemela en el momento de la muerte, en el más allá, cuestión esta última planteada también en el cuento "Ultratumba":

—Dispéname —dijo interrumpiendo al espíritu—; tú no habías amado en la Tierra, ¿no encontraste una esposa en los cielos?

— ¡Sí! —continuó él mismo con una voz dulcísimo que comenzaba a tomar vibraciones melódicas —... encontré un alma hermana, un alma compañera que había buscado siempre en la Tierra y que creía encontrar en todas y cada una de las mujeres cuya belleza me producía el vértigo... ¡Aquél era el amor! Pero no el amor de la Tierra con sus groseros deseos y sus estúpidas ruindades; era el amor espiritual y santo, eterno y purísimo, celeste y divino; sin atracción por los sexos, pero con la atracción universal [79-80].

3.3.2. El amor y la mujer

Castera construye su idea del amor y la mujer a partir de la conjunción de postulados románticos y de preceptos espiritistas. De acuerdo con H. G. Schenk:

La búsqueda del absoluto, tan característica de los románticos, se refleja claramente en su concepto del amor. La completa satisfacción de los sentidos, la

²⁹ Cf. Montserrat Galí Boadella, *Historias del bello sexo. La introducción del Romanticismo en México*, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002, pp. 503-504.

elevada emoción del amor espiritual, un fructífero cambio de ideas, unido a un nexo de camaradería y amistad: todo esto esperaban los románticos del amor, y sin embargo, aún le exigían una cualidad más: un sentimiento de plenitud religiosa.³⁰

Tomando en cuenta este punto de vista, la idea del amor está plasmada en todos los relatos que conforman *Impresiones y recuerdos* sin embargo, hay matices. En algunos cuentos es evidente la presencia del amor como camino a la divinidad; en otros, el amor es más terrenal, sensual. En uno de los textos, el narrador nos señala:

Después de mi infancia, busqué una amante en la patria, que me ofrecía un hospital por porvenir; en la gloria, que me brindaba una corona de espinas; en la mujer, que me rodeó únicamente de sombras; entonces, amé el arte, el ideal, el genio; todo eso lo he concentrado en tu alma, que con el sentimiento que me inspira, me ha demostrado a Dios [141].

Lo que nos está planteando, es la existencia de diferentes grados en el amor, o en todo caso, diferentes formas de amor: el amor a la Patria, cuya manifestación sería el nacionalismo, es apenas tratado en esta colección; más espacio ocupan, el amor a la mujer y el ideal del artista; finalmente, la idea que prevalece es la que el narrador —o la voz poética, en los textos que tienden a lo lírico— expone en el texto “Relámpagos de pasión: “El amor, por su origen divino, tiene como Dios la presencia eterna” [148].

En dicho texto, el autor plantea desde el título una idea ampliamente manejada en el romanticismo: el amor como el sentimiento más puro y elevado, es semejante al rayo porque alcanza a las almas sublimes y es capaz de producir descargas. Notemos aquí, una vez más, la presencia de postulados espiritistas, en tanto que se consideran los fenómenos eléctricos y magnéticos como prueba de la conexión del hombre con el universo.

En otro lado, se encuentra el amor al arte. En textos como “Relámpagos de pasión” y “Un amor artístico”, sobre todo, la idea del artista va de la mano de la idea del amor, y en este sentido, la idea que se plantea es que toda creación es un acto de amor:

La Creación es un himno. Cantan las lirás ocultas en los cálices de las flores, al recibir los átomos del aire, cantan también las arpas infinitas de los mundos lejanos, al fecundarse por el vivificante polen de la luz y todo el Universo son acordes, nacidos de las eternas armonías [45].

³⁰ H. G. Schenk, *El espíritu de los románticos europeos. Ensayo sobre Historia de la Cultura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 200.

Pero ese amor al arte se identifica específicamente con el amor a la música, otro tópico romántico. Para los románticos, en general, la música “mediante su incomparable llamado a las emociones, intensifica notablemente [el anhelo de nihilismo y totalidad]”.³¹

La música me hace sentir, gozar y padecer en una hora, todo lo que yo siento, padezco y gozo en un año. Multiplica mi existir, produciéndome lo que pudiera llamarse la epilepsia de las sensaciones, de los sentimientos y de las ideas; aumentase mi vida nerviosa, precipitase en sus latidos el corazón, enciéndose la sangre, avivanse los recuerdos y las imágenes, y el alma penetra rápidamente en el palacio encantado de los ensueños [33].

En esta concepción del amor al arte, Castera evidencia el proceso de conformación del artista, la sensibilización del hombre.³²

En estrecha relación con la idea del amor está la concepción de la mujer. En torno a ella gira el texto "La mujer ideal". Para Castera, los conceptos amor, cielo, universo, mujer y Dios están íntimamente ligados. En primer lugar, se retoma la idea cristiana de la creación, es decir, Dios crea al hombre y después crea una mujer para acompañarlo; ésta "ha sido creada con la parte más bella del espíritu de Dios y por ello su misión en el mundo consiste en atraer al hombre hacia él".³³ La mujer entonces, se concibe como un ángel que ha bajado a la Tierra:

La expresión más pura de la forma dotada de una blancura inmaculada; una frente de virgen en que destella la idea; unos ojos en cuyo fondo se ve titilar un astro lejano; una boca encerrando todos los perfumes; un seno conteniendo todas las inocencias; la sonrisa llena de promesas; las manos con caricias y la mirada impregnada de luz. He ahí a la mujer.

Rodeadla de una atmósfera de deleite, cubridla con el pudor, suponed que está tan lejos como una estrella, desvaneced los contornos, depurad las líneas, suavizad su belleza, concentrad en ella todo el amor, toda la vida y toda el alma y tendréis *la mujer ideal* [84].

Más adelante, en el mismo texto, se acepta la condición "cambiante e incomprensible de la mujer", característica evidenciada en los cuentos a través de los distintos personajes femeninos: mujer-ángel en el cuento "Ángela"; la madre, cuyo espíritu

³¹ H. G. Schenk, *op. cit.*, p. 288.

³² Así como en la novela *Carmen*, el personaje se vuelve más sensible a causa de ella, en el cuento "Un amor artístico", la sensibilidad artística es llevada al punto máximo a través de esa mujer que no conoce físicamente, pero que vislumbra a través de su capacidad interpretativa, de su sensibilidad artística. *Vid.* Ana Chouciño Fernández, *op. cit.*, p. 552.

³³ Francisca Carner, *Las mujeres y el amor en el México del siglo XIX a través de sus novelas (1816-1868)*, Tesis, México, El Colegio de México-Centro de Estudios Históricos, 1975, p. 275.

aparece en "Nubes"; la inconstante en el amor en "Sin nombre" y la mujer pasional en "Sobre el mar".

3.3.3. El sueño

Otro de los grandes temas románticos expuestos en los cuentos de Pedro Castera es la cuestión del sueño.³⁴ Su tratamiento es evidente en los cuentos "Nubes", "Un viaje celeste" y "El mundo invisible", pero en el resto de los cuentos, se puede encontrar al menos una alusión.

Para los románticos, el sueño y la vigilia formaban parte del ritmo del hombre análogo al ritmo de la Naturaleza, es decir, eran semejantes al día y la noche. Sin embargo, daban especial énfasis al tipo de percepción y conocimiento que se podía tener durante el proceso del sueño; en otras palabras, durante éste, era posible entrar en contacto con los misterios del Universo y de Dios.

En principio, Castera retoma la idea del sueño como estado intermedio entre el dormir y la vigilia:

Pensando así y preocupado, me recosté en mi lecho y poco después dormía.

El sueño es uno de esos fenómenos fisiológicos que están aún por explicarse, pero que dan la prueba más palpable de la actividad eterna del espíritu.

El mío era una especie de vigilia que me hace aún pensar si sería una realidad, o si fue tan sólo una de esas fantasías creadas por toda imaginación sobreexcitada.

He aquí lo que soñé o lo que realmente me pasó. [88]³⁵

Conforme se desarrolla la narración, la cuestión del sueño comienza a tomar otros elementos. Se describen los cambios que sufre el cuerpo, que suelen estar asociados a una especie de levitación, de volatilidad del cuerpo, a una claridad en la visión y en el pensamiento, a una actividad frenética de la mente; las dimensiones espacio-temporales se rompen o se transforman:

Mi absorción era completa; poco a poco iba olvidándolo todo; mis ojos fueron perdiendo la percepción; caí lentamente en una especie de sonambulismo

³⁴ En *Querens*, Castera profundizará en aquellos fenómenos psíquicos cuyo estudio estaba en boga: el sueño, el sonambulismo y la hipnosis, principalmente.

³⁵ La duda entre si lo que vive el narrador es sueño o realidad está presente también en "Un viaje celeste" y "El mundo invisible", en ambos, dicha duda se plantea -o se confirma- a partir de otros personajes que complementan la versión del narrador que sueña.

espontáneo. Mis sentidos se entorpecieron, pero mi inteligencia no estaba embotada; con los ojos del alma lo veía todo, comprendía lo que me estaba pasando; pero aquel éxtasis, compuesto de no sé qué voluptuosidades extrañas, era tan dulce, había en él una mezcla tan indefinible de ideas, de delirios, de fruiciones desconocidas, que en lugar de resistirme, me dejaba arrastrar por aquella languidez llena de encanto y también de vida. ¡Oh! ¡Yo quisiera estar siempre así! [96]

Este proceso, en el que los "sentidos se embotan pero hay una gran lucidez," recuerda ciertas características de la experiencia espiritual de los místicos, las cuales son retomadas por los románticos.³⁶

Ahora bien, tanto para el romántico como para el místico, el silencio de esas facultades es justamente la condición misma de nuestro modo de existencia más auténtico. En el sueño o muerte de la percepción sensible, en el desvanecimiento de la razón, es donde podemos acercarnos al único conocimiento importante: el de Dios, el del cosmos, y unirnos a ellos gracias a la muerte de todo lo que de ellos nos separaba.³⁷

El sueño en los cuentos de Castera toma distintas direcciones: ya sea que se dirija hacia el Universo, como en "Nubes" y "Un viaje celeste", o que vaya al inframundo o mundo paralelo, como en "Ultratumba" y "El mundo invisible".

En los primeros, el sueño es el medio a través del cual el narrador emprende un viaje por las esferas celestiales, y de alguna manera, es cuando entra en contacto directo con la Creación; en los segundos, el sueño le permite al narrador ver con claridad los mundos que existen y conviven con el mundo real: el mundo de los espíritus.

Si bien, el sueño es una forma de conocer, Castera no deja de lado aquél que:

No siempre nos conduce a esas regiones divinas y espirituales que sólo el alma puede visitar, y donde encontramos el consuelo para todos los pesares.

Muchas veces el sueño es amargo, sarcástico, abrumador; lo deseáis como quien anhela descansar en los brazos del único amigo verdadero, y entonces él se complace en desgarrar el corazón, y os estremecéis bajo el peso de su poder fantástico y enorme. [113]

Esos son los sueños que se relacionan directamente con la vida en el mundo real, con situaciones y personajes conocidos.

³⁶ Bajo esta consideración la clasificación de Gray Shambling, toma sentido. Los cuentos que él clasifica como místicos, bien pueden partir de la concepción del sueño.

³⁷ Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 113.

3.3.4. Espiritismo

De la mano del sueño, se encuentra la cuestión espiritista. El espiritismo, como ya se mencionó en apartados anteriores, es una doctrina que intenta fusionar religión y ciencia, aspectos que no son del todo ajenos a la concepción romántica.

Si bien es cierto que la doctrina espiritista es mucho más moderna, no cabe la menor duda de que recogió ideas de las más variadas corrientes de pensamiento, ya sea de la religión cristiana, del romanticismo, de la filosofía de la Naturaleza e, incluso, de Platón.³⁸ Su esencia consistiría en la posibilidad de establecer contacto con los espíritus en el mundo real y no sólo en el sueño o en el mundo de las ideas; buscar un contacto entre el mundo terrenal y el mundo espiritual.

De esta forma, encontramos que las cuestiones espiritistas son tratadas en tres cuentos fundamentalmente, "Ultratumba", "El mundo invisible" y "Nubes", que son, precisamente, los primeros relatos que da a conocer Pedro Castera. Los tres contemplan la comunicación con espíritus y la posibilidad de la vida después de la muerte. Para ello, se toma en cuenta lo que planteaba Kardec respecto al espíritu o espíritus que podían entrar en contacto:

El Espíritu no es un ser abstracto o indefinido, que sólo puede concebir el pensamiento, sino un ser real y circunscrito que es apreciable en ciertos casos, por los sentidos de la vista, el oído y el tacto... Los Espíritus revisten temporalmente una envoltura material perecedera, cuya destrucción, a consecuencia de la muerte, los constituye nuevamente en estado de libertad... El alma es un espíritu encarnado, cuyo cuerpo no es más que una envoltura.³⁹

Y encontramos diferentes espíritus en los cuentos: el material, dado que su aspecto es semejante al humano, los volátiles – en "Nubes" –, y las sombras, que aparecen en "El mundo invisible".

Como se muestra en los cuentos, el mundo real convive con el mundo invisible. El hombre en sí mismo está formado por alma y cuerpo, pero, según el espiritismo, lo que salvaría al hombre sería su acercamiento al lado espiritual.

De aquí que no sea mera coincidencia la estructura empleada en al menos dos de los tres cuentos de temática espiritista. Como lo vimos en el apartado anterior, a cada espíritu

³⁸ La sistematización de la doctrina espiritista se da en el siglo XIX, pero como lo señala el mismo Kardec: "la historia prueba que se remonta a la antigüedad más remota." (*Vid.*, Leyva Pérez Gay, *op. cit.*, p. 61).

³⁹ A. Kardec citado por J. M. Leyva Pérez Gay, en *Ibidem*, p. 67.

corresponde una cualidad, una forma o una descripción específica de acuerdo a su condición moral. Uno de los postulados espiritistas es, precisamente, la jerarquización de los espíritus en tres grados.⁴⁰

El Tercer Orden (el más bajo) corresponde a los espíritus imperfectos. Donde hay predominio de la materia sobre el espíritu, propensión al mal, ignorancia y orgullo:

[...] en el centro de la tumba un esqueleto blanco: estaba cubierto todo él por la misma sustancia fluídica, especie de materia transparente y en licuefacción... y que sin duda era el alma... Aquel esqueleto humano tenía en su rostro, formada como de goma diáfana y transparente, como el resto de la que se veía en su cuerpo, la contracción del dolor más intenso que he visto en mi vida; sus facciones todas revelaban un sufrimiento tal, que martirizaba su aspecto...

-Mira -dijo mi acompañante que permanecía impasible ante aquel dolor mudo y terrible-, mira, ese hombre ha sido un panteísta célebre, ha causado también muchos males porque por la ciencia olvidó la moral [132-133].⁴¹

El Segundo Orden está destinado a los espíritus buenos; predomina el espíritu, el deseo de hacer el bien, se comprende a Dios y se tiene la prudencia y ciencia necesarias:

La contemplación del universo me hizo arrodillarme ante Dios. Tenía para vivir la eternidad, y para colmar mis aspiraciones todo un cielo. Todos mis apuntes, mis escritos, fueron útiles a la humanidad. Mi vida fue, pues, consagrada al estudio; éste fue útil a mis semejantes, y hoy disfruto de una felicidad que no podría definir, tan intensa así es.

Aspiro a hacer mayor bien, para elevarme, para llegar algún día a la suprema dicha reservada a los santos de la ciencia. Ésta es mi historia, hermano mío: que ella pueda serte útil sirviéndote de ejemplo. Adiós, yo parto para las regiones de la inmortalidad, la dicha y la luz [93-94].

El Primer Orden es el más alto, a donde llegan los espíritus más puros; donde no hay materia y en cambio, hay una superioridad intelectual y moral; en el cuento, el espíritu de una mujer fiel, capaz de sacrificar su vida por sus hijos es la representación de este estado:

Una mañana vi aparecer la luz amarillenta. El tiempo estaba sombrío... Todo era fúnebre. Más aún, lúgubre, horrible, espantoso. Aquel día funesto, el ángel negro de la muerte se desplomó sobre nuestra miserable habitación. Hice un esfuerzo y llamé al mayor de mis niños. Los otros lloraban. Todo lo comprendí. Había muerto mi hijo... No vi concluir el día. Mi corazón se desgarró. De pronto me sentí consolada. Mis dolores cesaron. Había muerto. ¡Muerto de hambre! Mi

⁴⁰ Cf. J. M. Leyva Pérez Gay, *op. cit.*, p. 68.

⁴¹ Siempre hay oportunidad de alimentar el debate entre espiritistas y el resto de las corrientes (materialismo, positivismo, panteísmo, etcétera).

vida fue agonía y martirio. Hoy es la felicidad y el amor. El cielo y más allá...Dios.
Una de las nubes purísimas del *cirrus* era aquella virgen. [95]

Otro de los asuntos que se desarrollan en los cuentos siguiendo la doctrina espiritista es la concepción del universo y la Naturaleza. Ambos son concebidos como la más grande manifestación de la presencia divina, a los que el hombre busca integrarse.

Dado que el universo es un organismo viviente, que tiende a la evolución, al cambio, el hombre como reproducción de ese universo -microcosmos- también está sujeto a un proceso evolutivo. En este punto convergen la idea romántica de la Naturaleza y postulados espiritistas que parten de la teoría darwinista de la evolución.

Una vez más, se tiende un puente entre la religión y la ciencia. Los espiritistas no negaban la existencia de Dios, pero aceptaban la teoría de la evolución de las especies; esta aparente contradicción se diluye al tener en cuenta que para los espiritistas, la teoría darwinista hacía referencia al desarrollo material del hombre en la Tierra, mientras que el espiritismo buscaba el desarrollo espiritual.⁴² De ahí que, en los relatos haya una tendencia a la búsqueda de lo más alto:

Mis ojos no podían desprenderse de esta línea, cuyos caracteres brillaban con mágica luz. Recordaba que Sócrates dijo: "El hombre es el ciudadano del mundo". Pero como esta raquílica esfera es impotente para calmar nuestras aspiraciones, el ilustre astrónomo ha procurado con su frase sublime nuestra legítima ambición. Es cierto que el cielo no basta para llenar el alma; pero el infinito es el velo con que se cubre Dios, y tarde o temprano el supremo ideal habrá satisfecho el anhelo constante de nuestro espíritu. [96]

Siguiendo la equivalencia Naturaleza-macrocosmos, hombre-microcosmos, es recurrente el tópico romántico de la concordancia de la naturaleza con los estados de ánimo del narrador o de los personajes, según sea el caso. Por lo que hemos mencionado, es evidente que Castera plasma en sus cuentos las diferentes vertientes del espiritismo: científica, religiosa y moral.

⁴² J.M. Leyva Pérez Gay, *op.cit.*, p. 72.

3.4. Narrador

Algunos críticos consideran que el relato es, en pocas palabras, la elaboración de un mundo de acción e interacción humanas que se construye mediante la intervención de un mediador encargado de dar a conocer dicho mundo. Ese elemento de mediación es el narrador.⁴³

Al narrador corresponde, entonces, el acto de narrar, que contempla dos aspectos: la perspectiva o punto de vista y la voz narrativa. Luz Aurora Pimentel, retomando a Genette, define perspectiva como una selección de información narrativa.⁴⁴ La selección de la información dependerá de quién la haga –el narrador– y de la atención que ponga éste en determinado aspecto del relato, es decir, de la focalización.

Por otra parte, la voz narrativa pertenece al sujeto que habla en el texto y al grado de ausencia o presencia que puede tener en la historia, en otras palabras, a la relación que tiene el narrador con el mundo narrado.⁴⁵

Tomando en cuenta estos elementos, encontramos que en la colección *Impresiones y recuerdos* predomina la presencia de dos tipos de narrador: el narrador-personaje y el narrador-testigo.

3.4.1. Narrador-personaje

También llamado narrador *autodiegético*. Es una de las formas del narrador *homodiegético* o en primera persona. Este narrador participa en el mundo narrado y cumple dos funciones a la vez, es personaje y narrador. Como narrador, cuenta su propia historia y convierte el hecho de narrar en un elemento más del relato. Este tipo de narrador es común en relatos autobiográficos, confesionales y en epistolarios.

La focalización se limita a la percepción de su yo personaje, es decir, ideas, sentimientos, acciones, y no tiene acceso a la conciencia de otros actores. Por ejemplo, en el cuento "Un viaje celeste" el narrador da cuenta de su viaje por el espacio, sea sueño o realidad. Toda la atención se centra en las transformaciones físicas y mentales que sufre

⁴³ Vid. L. A. Pimentel, *op. cit.*, pp. 10-13.

⁴⁴ *Ibidem.*, p. 95.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 134-135.

durante el viaje, en las visiones que tiene desde su lugar privilegiado, en la descripción de los planetas y mundos que recorre, etcétera. Tiene como interlocutores a sí mismo y a Dios.

En el cuento "Un mundo invisible" tenemos un caso similar. El narrador-personaje refiere una visión que tuvo mientras se encontraba en el panteón, pero, además, hay una segunda versión de lo que aparentemente ha sucedido por parte de un personaje que acompaña al protagonista. La brevísima narración de este personaje permite establecer dos niveles narrativos: el del sueño, que corresponde al personaje-narrador, y el de la realidad, que sería el del guía.

Pero dentro de la focalización a la que nos referimos –explicada por Pimentel como focalización interna – hay variaciones.⁴⁶ Una de ellas consiste en la fusión paulatina, parcial o total de la perspectiva del narrador con la del personaje, por ejemplo:

Sueño es todo en la vida, y la verdad es que en mi ser, la esencia del jazmín representa a Ángela; tanto como Ángela se asemeja a ese perfume tan suave, tan delicado, tan aristocrático. Llevo tiempo ya de preocuparme más de lo que debiera con esa pobre niña; llevo tiempo también de no verla, y esto me disgusta, ¡Cáspita! Si volverá a jugarme el amor una travesura. Pero después de todo, ¿qué mal habría en que yo me enamorase de ella? Es una joven que me conviene. ¡Cáscaras si me conviene! Es bella, virtuosa, humilde, bien educada, etcétera., etcétera. ¡Vaya! Tiene talento y juicio y... Noto que me la recomiendo mucho y esto es sospechoso. Podría yo establecerme y casarme. ¡Caracoles! Esto es grave, muy grave, gravísimo. Vamos a tomar un poco de aire fresco.

Y esto diciendo salí a la calle, hice algunas visitas, fui al teatro y por todos los medios posibles procuré divagarme. La imagen de Ángela no se me apartó un solo momento y parecía haberse fijado en mí de un modo indeleble, pero al volver por la noche a casa, vi sobre una mesa el frasco de esencia y al verlo:

— ¡Ah sí! Eso es. El pañuelo perfumado me la ha hecho presente, me la ha recordado sin cesar [56].

En la primera parte, el personaje, mediante un monólogo, nos da a conocer sus sentimientos por Ángela. La parte en cursivas nos regresa a su función de narrador. Podemos observar estas características en los cuentos "Los ojos garzos", "Un amor artístico" y "Ángela".⁴⁷

⁴⁶ L. A. Pimentel, *op. cit.*, pp. 98-114.

⁴⁷ En estos tres cuentos la perspectiva del personaje y del narrador se combinan. Hay veces en que escuchamos al personaje reflexionando acerca de sí mismo en el momento al que se refiere la historia; otras, interviene la perspectiva del narrador al minimizar sus sentimientos de juventud.

Sin embargo, como consecuencia del cambio en la perspectiva temporal, puede haber variaciones en este tipo de identificación narrador-personaje, una de ellas es la que Anderson Imbert llama narrador reminiscente:

Con ansiedad febril busqué en aquella cara algo de lo de entonces. ¡Trabajo estéril! Los años hacen serias y profundas modificaciones. El ángel habíase transformado en abejaruco. La paloma en lechuza. Hasta la mirada había cambiado. Entonces, me fije que el ojo que no lagrimeaba tenía una nube, y que su aliento, antes tan perfumado, poseía ahora un olorcillo que no imitaba por cierto al jazmín. La expresión de los ojos había desaparecido por completo, así como también la frescura de la juventud y el brillo del cutis; la morbidez estaba reemplazada por la grasa y el atractivo y la simpatía de otros tiempos, por afecciones y ridiculeces sin número y sin nombre.

Entonces, recordé lo que *había creído gozar* con aquella mujer en todos aquellos sueños que nos hicieron delirar de pasión... y recordé todas sus promesas y juramentos... [66].

Como podemos observar, el narrador se refiere a sí mismo en dos etapas: su pasado –juventud – y su presente –madurez –, por lo que hay un cambio de perspectiva. La acción no es narrada desde el punto de vista del personaje joven, vigoroso y entusiasta sino que es contada por un narrador "viejo", hastiado, que muestra ya un cambio en la manera de percibir el mundo. A este narrador lo encontramos en "Cosas que fueron", relato de tono nostálgico y desesperanzador.

Hay otras manifestaciones del narrador *homodiegético* en los cuentos de *Impresiones y recuerdos* que tienen que ver con un cambio en la focalización o en alguno de sus aspectos. En los cuentos "Ultratumba", "Sin nombre" y "Nubes" hay varios personajes que se transforman en narradores de su propia historia.⁴⁸ En "Ultratumba" tenemos tres narradores: el primero nos habla del documento y nos introduce a la historia transcrita; el segundo es el narrador del documento, es decir, el que entra en contacto con un espíritu, y el tercero es el espíritu que cuenta su historia y que es la que finalmente asume importancia en el texto. Sin embargo, éste último tiene algunos matices:

He habitado como tú la Tierra, pero mi vida te interesa muy poco. Mi narración principia antes de lo que ustedes llaman el trance fatal, es decir, la muerte.

Había concluido, había yo muerto; pero vas a ver por qué no lo comprendí [73-74].

⁴⁸ Luz Aurora Pimentel la llama focalización interna múltiple. La narración se centra alternativamente en los personajes, quienes narran en primera persona. *Vid. Ibidem*, p. 99.

El uso de la segunda persona señala que se trata de una conversación y que hay un interlocutor, que sería el segundo narrador al que nos referimos arriba. Además, dada la forma en que se nos presentan las narraciones, hay una implicación de relatos que lleva a la elaboración de una *metahistoria* o *subtrama*.⁴⁹

En "Sin nombre" tenemos un narrador en primera persona que cede la narración, mediante la presencia de un escrito, a otro que utiliza también la segunda persona y, en algunos momentos, la primera persona del plural:

Era yo muy joven, casi niño, cuando te conocí; eras uno de esos seres cuyas fisonomías respiran la franqueza, y al mismo tiempo el pudor llevado al extremo; en todas tus facciones se notaba la mayor regularidad; no eras hermosa, pero fascinabas. Mas tu fascinación no era la de la víbora hacia el pájaro, ni la del precipicio hacia el viajero; era la de un ángel en un sueño de amor.

Cuando nuestras miradas se encontraron, sentimos a un tiempo la misma emoción; una de esas emociones eléctricas que sólo pueden explicarse como efectos de la simpatía. Un momento después bajamos los ojos; ninguno de los dos pudo resistir el mundo de sentimientos que emanaban del alma de una para pasar a la del otro [104].

La narración es el testimonio de la relación amorosa entre Eduardo M. y Eva. Dado que la relación ha terminado, el narrador interpela continuamente a esa amada que está ausente de modo que proporciona información compartida por ambos personajes. Aunque tenemos dos narradores, es evidente que, hasta cierto punto, ambos comparten una misma configuración emocional, es decir, estamos ante un recurso común en el cuento decimonónico en el que la presencia de un autor convencional y un narrador buscan legitimar la narración.⁵⁰

En el cuento "Nubes", tenemos la narración de varios personajes, cada uno de los espíritus representados por una nube, con los que sueña el personaje narrador. Aquí se va desdibujando la presencia del primer narrador –quien en momentos parece más un narrador *heterodieético* – para dar paso a las narraciones sucesivas de los espíritus –que en palabras de Pimentel sería una focalización múltiple –, aunque con un desarrollo incipiente.

En "La mujer ideal" y "Relámpagos de pasión" tenemos una voz poética –el yo – que refiere continuamente sus sentimientos y emociones provocados por la mujer, a la que continuamente alude:

⁴⁹ O relato intradieético. *Ibid.*, p. 149.

⁵⁰ Munguía Zatarain, *op. cit.*, p. 143.

¡Oh tú, a quien ama mi alma, tú, cuyas huellas dejan luz, que embriagas como el nardo, que deleitas como el jazmín, esbelta y flexible como la palma, con ojos de paloma y mirar de estrella, pura como el fuego, ardiente como su llama, gentil y graciosa como la gama celeste! [81].

La voz poética refiere a un tiempo pasado y al presente de ese pasado, aunque no nos ubica ni espacial ni temporalmente con exactitud; dado que el texto está construido como poesía, se torna atemporal.

3.4.2. Narrador-testigo

Otra de las formas del narrador *homodiegético* es la del narrador-testigo. Dicho narrador participa en el mundo narrado, pero no se constituye como objeto de la narración, sino que refiere lo que pasa a otros. A diferencia del anterior, este tipo de narrador no predomina en la serie y sólo se presenta en el cuento "Sobre el mar".⁵¹

Si bien es cierto que el narrador habla acerca de lo que hace, siente y piensa, la historia gira en torno a los amantes Emilio y Antonia y a la suerte del padre, don Mauro.

El padre era un buen hombre que se llamaba Mauro; la hija una buena hija, y se llamaba Antonia. Fuimos recibidos por ambos con gran cordialidad, pero la joven produjo en nosotros diversos efectos: en mí, el calosfrío que sentiría al ver a una pantera negra de Sava echarse repentinamente a los pies del escritorio en que esto escribo, y en mi amigo, el que le producían todas las mujeres, es decir, la pasión; pero la pasión sin límites y sin freno alguno. Para él ver a una mujer era querer a esa mujer; como materialista creía que el lado noble del hombre era el lado sensual, y según sus ideas, amar era el seudónimo con que el público o la sociedad disfrazaba poseer. Dicho lo anterior, se me comprenderá al escribir que Emilio se enamoró de la linda criolla como un animal y nada más [117-118].

Las acciones propias del narrador se minimizan en cuanto personaje, incluso hay elementos que refuerzan su calidad de testigo:

No sé qué tiempo duraría mi sueño. Recuerdo que me despertó un murmullo confuso y medio salvaje. Al abrir los ojos me encontré sólidamente sujeto de las muñecas y de los pies con una fuerte cuerda [...]

Emilio se arrodilló a mi lado; pero en vez de la oración que se le aconsejaba, tomó rápidamente la pistola que estaba en mi cinturón [...]

Los testigos de aquel drama sangriento eran Dios y sus cielos, el mar, la aurora y yo. Mi ninguna parte en aquel drama quedó justificada por mis ligaduras, y fui puesto en libertad después de las consiguientes declaraciones [125-127].

⁵¹ Un narrador-testigo más cercano al que aparece en la colección *Las minas y los mineros*.

Pero su importancia radica en que no sólo es el testigo de la historia, sino en ser el que la refiere. Esta característica contribuye a dar verosimilitud a lo narrado:

Para contestarte, perseverante amigo, te diré que lo que vengo de escribirte no es el producto de una imaginación enfermiza, de una taza de café o de una inspiración de un momento. Es un hecho real; nada he agregado, y sólo he variado los nombres de la chicuela y el viejo [127].

Con dicha intención, empezamos a notar elementos que caracterizaran otras obras de nuestro escritor.

3.5. Personajes

Pimentel señala que el personaje es un efecto de sentido creado a partir de estrategias discursivas y narrativas y que va más allá de la mera "humanización", pero que puede remitir a un mundo de acción y valores humanos.⁵²

Creemos, entonces, que el análisis del personaje debe hacerse en dos sentidos: a partir de los elementos discursivos que configuran el efecto de sentido, y a partir de la significación que tiene dentro del mundo narrado, lo que incluiría la revisión de aspectos ideológicos y referenciales. Como constante de la exposición que hemos venido haciendo, partimos de una consideración general para la división del apartado.

3.5.1. La mujer

Son numerosos los personajes femeninos que aparecen en los cuentos de *Impresiones y recuerdos*, pero habrá que diferenciarlos a partir del grado de configuración y participación que tienen en la historia.

En general, su caracterización se da a partir del personaje-narrador más que de la acción de los personajes.⁵³ Hay una constante contemplación ideal; la mujer es una presencia que por lo general se convierte en motivo de la reacción amorosa del protagonista.

⁵² L. A. Pimentel, *op. cit.*, pp. 59 y ss.

⁵³ Aunque en el cuento "Nubes" hay una pequeña diferencia. La mujer se construye a partir de ella misma, ya que es personaje y narrador.

Si bien es cierto que el nombre es uno de los primeros elementos que dan identidad a un personaje, notamos que algunos de los personajes femeninos no lo tienen. Éstos, por consiguiente, conllevan una construcción discursiva diferente.

No obstante abarcar en la descripción todos los rasgos físicos, el narrador focaliza un aspecto: los ojos, las manos, los pies, el aroma. En estos casos, la mujer –o la idea de la mujer – se construye a partir de una sinécdoque:

La conocí en el teatro.

Recuerdo que vi fijarse en mí la mirada de dos magníficos ojos garzos...

¡Nunca había visto ojos que mirasen así!

Sus ojos huyeron de los míos y con vista ansiosa devoré durante un minuto, unas mejillas sonrosadas, una boca pequeña y roja, unas cejas de trazo maestro y una frente soberana, que parecía iluminada por el reflejo interior de las ideas [34].⁵⁴

Además, la descripción física suele ir acompañada del retrato moral del personaje:

¡Era ella, sí era ella, mil veces más hermosa de lo que yo la había soñado! Admirablemente tentadora en su abandono, artista en su elegancia, angélica en su blancura, mórbida en sus formas, espiritual en sus contornos, intachable en sus perfiles; con la boca pequeña, los ojos grandes, la nariz recta, las orejas graciosas, el rostro oval y la simpatía y la inocencia y la idealidad... [48].

En "Relámpagos de pasión" y "La mujer ideal", más que personaje, la mujer es una presencia, el motivo de la poesía y el amor; es constante la comparación de la mujer con elementos de la Naturaleza, de hecho, en el segundo texto, la aparición de la mujer se da a través de metamorfosis (de lágrima a gota de rocío, a perla, a flor, a ave, a mujer):

El lirio que guardaba el alma de aquella perla murió y ésta tomó nueva vida en distinta flor.

Sucesivamente se transformó en rosa, para adquirir su belleza; después en nardo, para robarle su voluptuosidad; en jazmín para tomar su aroma; en azucena, para quitarles su blancura; fue madreselva, para saber ligar los hechizos ya adquiridos, y antes había sido sensitiva, para adquirir su excesiva delicadeza [83].

Ahora bien, encontramos algunas diferencias respecto a los personajes femeninos que sí tienen nombre. Aunque Adoración, Ángela, Eva y Antonia, al igual que las

⁵⁴ En el caso de la mujer de "Los ojos garzos" el narrador incluso señala: "En aquel momento una mujer alta, esbelta, vestida de negro, y cuya cara iba cubierta con un velo de seda, negro también penetraba en aquel refugio... Al entrar su mirada se fijó en la mía y al través del velo vi brillar las dos pupilas de aquellos hermosos ojos garzos". [35] En donde, no obstante que hay un velo que cubre el rostro, la mirada, los ojos - elemento focalizado- lo traspasan.

anteriores, son caracterizadas por el narrador, las de este segundo grupo son descritas con mayor profusión de detalles y a partir de distintas perspectivas. Por ejemplo, Adoración es descrita por un "narrador maduro" que contrasta las cualidades de la mujer joven con los defectos de la mujer madura:

El cándido arcángel de mis amores confiesa ya a sus amigos íntimos que tiene cuarenta y cinco diciembres, está rechoncha, o mejor dicho, obesa, la dentadura es postiza, usa peluca, y para colmar su hermosura le ha brotado en la cara lo que se le ha caído de la cabeza, es decir, tiene barbas como un granadero. El bigote es bastante poblado, y un pequeño lunar, que tenía en la mejilla derecha y que fue por mí devorado a besos, se le ha convertido en una brocha de cerdas, la cual pudiera ser muy útil a un albañil para hacer lechadas de cal, o a un zapatero para dar betún. Uno de los ojos le lagrimea incesantemente, y en ambos párpados hay no sé qué reminiscencias de arcoiris. [65]

Y hacia el final del episodio entre estos personajes, viene la clara referencia al nombre: "— ¡Adoración...! —exclamé al salir de aquella casa —. ¡Vaya un nombre ridículo para esa infeliz vieja!" [66]. La ironía presente en esta descripción, construida a partir de elementos antitéticos, es la que enfatiza la posición del narrador reminiscente.

Caso distinto es el de Ángela, a quien ya desde el nombre se le atribuyen algunas cualidades:

Era alta, esbelta y a pesar de ello mórbida, flexible y ondulante, gallarda y airosa, sencilla y elegante. Sus ojos grandes y claros, tenían la mirada cándida de la paloma y el fulgor del astro. Su boca, de tamaño regular, estaba siempre sonriendo. Sin embargo, la mirada y la sonrisa estaban como si dijéramos, impregnadas de dolorosa expresión. La frente era magnífica, pero revelaba tristeza. Su nariz y sus orejas parecían formadas por la gracia. El cuello, el seno y las manos, eran toda una obra de arte. Su color moreno, formando contraste con el color claro de los ojos y el castaño de los cabellos, le daban un atractivo y una fuerza de seducción irresistibles.

Ángela, moralmente hablando, era un verdadero ángel [...] Los pájaros que habitaban algunas jaulas colgadas en el corredor, la conocían. Las plantas que ella cuidaba estaban siempre en flor. Hasta el aire creo que adoraba a aquella preciosa niña que apenas contaba dieciocho primaveras [53].

Aquí encontramos algunas características del tópico de la mujer ángel, cuyo paso por la Tierra es breve, ya que aspira a un destino superior.⁵⁵ No obstante, aunque se trata de la descripción de una mujer angelical, es de notar la adjetivación que remite a la sensualidad y que el narrador emplea constantemente. Dicha sensualidad resalta aún más en la descripción que hace del personaje Antonia:

⁵⁵ Vid. Galí Boadella, *op. cit.*, p. 222.

La joven contaba dieciocho mayos; era morena, de ojos negros rasgados y grandes, de pelo negro también, una boca y unos dientes que pedían un beso, seno elevado y palpitante, cintura delgada, pies pequeños y provocativos, y sobre todo, unas formas tan mórbidas y voluptuosas que parecían estar diciendo: tocadme.

Agregad un cutis tan fino que se veían las venas inyectarse y desinyectarse al palpar ardiente de aquel corazón; agregad una mirada lánguida por el deleite, una mirada de fuego, de brasa, de llama, ¡del demonio! Agregad todo lo que queráis, para figurar el tipo tropical de aquella lindísima criolla, de aquella mujer incitante y mórbida como una turca, y flexible y resbaladiza como una anguila; era una Eva legítima, pero una Eva de Satanás [117].

Antonia es la contraparte de las mujeres ángeles que se describen en otros cuentos; ella representa la sensualidad, el deseo, lo terreno, por ello no resulta casual que el entorno en donde se desarrolla la historia sea el trópico. Todas las referencias al mal, al demonio, a la llama, etcétera, anuncian el papel de Antonia y remiten a la idea de la mujer como motivo de discordia y desgracia.

Este personaje en especial sigue en gran medida el modelo de la *femme fatale*, tipo que se configuraba a partir de un evidente carácter sexual, que por presiones del medio social, debía ser reprimido, pero que permanecía latente. El narrador evidencia esta característica al decir: "la joven...yo no la juzgo, pero me pareció un si es no es coqueta...Tal vez sus miradas incendiarias, sus sonrisas zalameras y sus modales un poco libres, no serían más que una consecuencia del clima" [118].

No obstante esta naturaleza sexual, Antonia parece mantener un dejo de inocencia, que será definitivamente borrado al ser llevada a la ciudad. Aquí, la "ranchera" se transforma en "querida" y "cortesana", en "mujer artificial"⁵⁶, que no sólo participa de una vida social activa, sino a la que, además, se le añade el elemento materialista, manifiesto en un excesivo interés en el dinero y el consumo. Así, Emilio termina diciendo que: "era muy caprichosa, exigente y gastadora; como costeña, tenía un espíritu medio arisco y en sus amores era medio salvaje" [122]

Algo parecido sucede con el personaje de Eva en el cuento "Sin nombre", a quien, desde el principio, no sólo se le atribuye escasa belleza física, sino también moral:

Se llamaba Eva; tenía dieciocho años; su cuerpo era esbelto y airoso, su frente despejada, su boca graciosa y su nariz finísima; sus ojos negros y grandes encerraban una de esas miradas que, si se sostienen por un momento, nos

⁵⁶ Vid. José Ricardo Chávez, *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo XIX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, pp. 85-103.

envuelven en un vértigo extraño. Eva no era hermosa, pero su pecho levantado seducía, su ardiente respiración embriagaba; sus labios rojos y húmedos eran provocativos, y era imposible verla sin conmoverse [109].

En este caso, el nombre actúa como referente de un personaje ampliamente conocido, y además, a toda una tradición en la concepción de la mujer. La referencia a la Eva bíblica no sólo está en el nombre, sino en algunas de las acciones. En la historia, Eva es quien incita el sentimiento de Eduardo al ser ella la que le declara su amor; al mismo tiempo, es descrita como una mujer franca y con una especie de fascinación semejante a la víbora.

Una vez más, el paso de la inocencia a la fatalidad se marca por el cambio del campo a la ciudad, lugar de mentiras y vanidad, en la que termina por convertirse en cortesana, sujeta a la pasión y al cuerpo: "Ella está en la capital; buscadla en todos los bailes de la alta sociedad, en el teatro, en los paseos; allí la encontrareis siempre; disfrutando del único placer que puede gozar, la satisfacción de su vanidad" [115].

No puede dejarse de lado, entonces, la oposición femenina característica del periodo, es decir, mujer frágil frente mujer fatal. Sin embargo, ambas se encuentran apenas esbozadas a través de la repetición de características (cabello rubio o negro, ojos claros o negros, labios rojos, voluptuosidad o inocencia, etcétera) y en el caso de la mujer contraparte del ángel, no llega al grado de representación erótica fatalista de otros escritores del último tercio del siglo XIX.

3.5.2. El guía

Hemos incluido en esta categoría a aquellos personajes que de una u otra forma conducen al protagonista o al narrador a una situación específica y que además poseen conocimiento e información de un hecho o un asunto que desconoce el protagonista.

Tenemos un personaje de alta referencialidad en el cuento "Ultratumba" y se trata del personaje Santiago Sierra⁵⁷, que es caracterizado a partir del narrador con atributos bien conocidos como el lugar de origen (Yucatán) y sus actividades (filósofo, escritor, poeta, y espiritista, médium, magnetizador, discípulo de Kardec, etcétera). Su función radica en ser

⁵⁷ Apasionado espiritista, Santiago Sierra fue hermano de Justo Sierra. Su trágica muerte se da en duelo a manos de Irineo Paz.

el que induce la experiencia mediúmnica del narrador-personaje, el que lo introduce y guía:

Porque Chano me había demostrado que mi espíritu era infinito... ¡infinito yo, que no era más que gordo!

Mi amigo me elevó a todos los abismos siderales de Flammarion, en seguida me ingurgitó a todas las profundidades metafísicas de Pesan, y después me remachó, no el clavo sino el cerebro, con el mundo invisible y con los espíritus [71].

Otro personaje semejante al anterior es Manuel de Olaguíbel, que más que guía, es la conexión entre el narrador y la realidad en "Un viaje celeste". Ambos personajes proporcionan mayor veracidad al texto.

Es aún más evidente la función de guía que tiene el encargado del panteón en el cuento "Un mundo invisible". Dado que todo el relato se desarrolla entre lo lúgubre, la descripción del guía concuerda con el entorno:

Volví la cabeza sobresaltado y me encontré frente a frente de un hombre que tenía en una de sus manos un farolillo encendido, cubierto con vidrios de colores; en todo él había no sé qué tan fantástico, tan raro, que me sobrecogió un temblor convulsivo que agitaba todo mi cuerpo.

Tal vez por causa del frío y del agua llevaba un sombrero de anchas alas, negro, y una capa del mismo color; esto le daba un aspecto de monje muerto, que se ocupaba de velar las losas sepulcrales que le rodeaban [129].

Este personaje adquiere relevancia al ser quien le descubre al personaje-narrador los misterios del mundo invisible; a través de sus palabras, construye toda una guía de conducta moral y espiritual.

En el cuento "Sin nombre", un pescador es quien revela, en parte, la historia de Eduardo y Eva. Su presencia es discreta y apenas proporciona información necesaria para complementar la historia. Hay que resaltar que en estos dos últimos relatos, el narrador-personaje se refiere a sí mismo como un autómatas que sigue mecánicamente a sus guías.

3.5.3. Los espíritus

Aparecen en los cuentos "Ultratumba" y "Nubes". Cada uno de ellos se convierte en narrador de su propia historia. Por ejemplo, el espíritu de "Ultratumba" hace referencia a la vanidad y continuamente habla de la diferencia del mundo terrenal y el mundo espiritual:

¡Ah! Y cuán grandes elogios hacían de mí todos los dolientes: yo era virtuoso, honrado, de talento, buen ciudadano, mejor hijo de familia; en una palabra, irreprochable; yo escuchaba de mí mismo acciones de desinterés que me admiraban, hechos casi heroicos que me sorprendían, generosidades, noblezas y rasgos de virtud que no recordaba, pero que evidentemente debería haber practicado, supuesto que todos lo aseguraban, quién bajo su palabra de honor, quién bajo juramento [...]. Otro en mi lugar habría dicho al oír toda aquella cáfila de groseras falsedades: ¡qué cinismo para mentir! Pero yo me reconocía en todas aquellas sublimidades, y con mucha molestia exclamaba: ¡Eso es... soy yo mismo... por fin se me hace justicia!, etcétera, etcétera [76].

Aunque el espíritu es quien narra, la caracterización viene de lo dicho por otros personajes, pero en esa variación es donde encontramos los cambios en el personaje; si bien es cierto que en un principio el espíritu no cree en la posibilidad de la muerte de su parte terrena, poco a poco se va haciendo evidente el cambio en su forma de pensar hasta llegar al espíritu conocedor de su propio destino.

Caso distinto es el del cuento "Nubes"; en él aparecen cuatro espíritus: dos de ellos, dado que en la Tierra llevaron una vida poco virtuosa, no logran la salvación y quedan condenados a vagar en el mundo de los vivos; mientras que los dos restantes representan no sólo personas virtuosas, sino almas redimidas y salvadas por su buen comportamiento en la Tierra. Aquí, las nubes son los elementos que en principio caracterizan a los personajes, a los espíritus; incluso el narrador se permite anticipar:

Pensaba que el cúmulo era una nube bella, y que si había un alma que como a las anteriores les hubiese impreso aquella forma, su vida debería haber sido una existencia feliz y bendita [92].

Los espíritus como personajes básicamente cumplen una función moralizante, es decir, la narración de su vida ejemplifica muchos de los vicios y virtudes humanas.

3.5.4. Personajes masculinos

Encontramos tres personajes masculinos que tienen un peso importante en sus historias, Antonio, Emilio y don Mauro, el primero del cuento "Ángela", los dos últimos de "Sobre el mar".

Antonio es el amigo del narrador-personaje y hermano de Ángela: "Antonio era un gran corazón y un verdadero amigo, pero respecto de su hermana era terrible y ferozmente celoso" [54]. El retrato es breve; sus intervenciones son cortas, rápidas y directas, y apenas

busca aludir a su hermana. Más que en las palabras, el narrador se centra en la expresión facial de Antonio: "sus facciones me parecían contraídas por la cólera", "me contestó sonriendo dolorosamente", "'Antonio no contestó más que con una contracción de cejas".

En cambio, los personajes Emilio y Mauro tienen un desarrollo distinto, son los personajes principales y su caracterización va más allá del narrador; son personajes activos en la historia. El retrato de Emilio no toca sus rasgos físicos sino que se centra en su carácter: "Emilio era franco, vanidoso y atrevido, locuaz y enamorado, vivo y caprichoso, sobre todo eso, era como ya he dicho, original, y por consiguiente un magnífico compañero de viaje" [116].

Emilio parece ser el típico joven de la ciudad en busca de algo nuevo, que se contrapone al narrador-testigo, tímido, ensimismado, a quien no le gusta hablar de sí mismo. Constantemente ambos personajes se construyen a partir de oposiciones; mientras que Emilio es considerado positivista y materialista, el narrador es visto como un soñador; dichas posiciones ideológicas marcarán la forma de actuar de cada uno:

—Dime, Emilio, al ver este espectáculo tan grandioso, ¿no se despierta en ti la idea de Dios?

—Lo que me despierta —dijo con arrebató —, es lo grande, lo poderoso, lo inmenso de la madre Naturaleza. ¿Qué es esta inmensidad en que flotamos? Agua, es decir, materia, oxígeno, hidrógeno y azoe, en diversas proporciones, ¿Y el aire que estamos respirando?, materia también, o sea los mismos elementos en distintas dosis.

—Pero... ¿Y ese cielo que brilla sobre nuestras cabezas? ¿Y ese espacio azul sin límite alguno? ¿Y ese infinito?

— ¡Qué infinito y qué calabazas! Deja eso a los poetas, sé positivista y no soñador... [124]

Por su parte, don Mauro en un principio tiene un papel pasivo en la historia, pues apenas participa: "don Mauro roncaba pesadamente en una hamaca colgada de las vigas del portal; pero al entrar yo se despertó, e incorporándose, me dijo" [118]. Sin embargo, hacia el final, don Mauro toma mayor fuerza y se convierte no sólo en el padre en busca de venganza, sino en la personificación de la justicia; su dimensión rebasa por completo la de Emilio, aunque inevitablemente también morirá.

3.6. Espacio

Dado que el relato es, como se ha mencionado, la elaboración de un mundo de interacción y acción humanas, tiene, por consiguiente, una delimitación espacio-temporal, ya que son éstas las coordenadas fundamentales de la existencia.

Lo que se estudia como espacio en el cuento, es el espacio literario que se crea al interior del mundo narrado a través de una elaboración lingüística y discursiva que genera, en primera instancia, una ilusión plástica y visual.⁵⁸

En segunda instancia, la creación de un espacio busca, como lo señala Anderson Imbert, convencernos de que la acción del cuento es probable".⁵⁹ Pero no basta con mencionar el lugar en donde sucede lo que se narra, sino que habrá que distinguir entre la manera en que discursivamente se configura el espacio y las diferentes funciones que puede cumplir, como paisaje o fondo, como referencia o evocación, como elemento caracterizador de personajes, etcétera.

Para ello, es necesario detenernos un poco en el mecanismo a través del cual se crea ese espacio fictivo, y más adelante, nos ocuparemos de sus funciones y la significación social, ideológica, cultural y estética de dicha estructura al interior del texto mismo y en la época en la que éste se sitúa.

La forma discursiva encargada de configurar el espacio es la descripción, que ha sido definida como "el despliegue sintagmático de los atributos y partes constitutivas de un objeto nombrado, así como de las relaciones que guarda con otros objetos en el espacio y en el tiempo. La descripción es la expansión textual de un *stock* léxico".⁶⁰

Como señala Pimentel, la descripción cumple varias funciones. La primera de ellas es la de configurar el espacio diegético, en otras palabras, la de situarnos en el marco espacial en el que se desarrolla la historia. La segunda consiste en marcar los ritmos de la

⁵⁸ Cf. Yliana Rodríguez González, *El espacio en la novela mexicana realista hacia el final del siglo XIX: Lo abierto y lo cerrado. Un estudio de La Rumba y Tomochic*, tesis de maestría, México, Universidad Nacional Autónoma de México- Facultad de Filosofía y Letras, p. 99, y Miriam Grunstein, *Más que un paisaje, una perspectiva. Los sentidos del espacio en Los recuerdos del porvenir* y José Trigo, Tesis de maestría, New York, University of New York, 1993, p. 3.

⁵⁹ E. Anderson Imbert, *op. cit.* p. 233.

⁶⁰ Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción, Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Siglo XXI, 2001 p. 8.

narración, y una tercera función es la de contribuir al desarrollo de las líneas temáticas, ideológicas y simbólicas del relato.⁶¹

Siguiendo a Pimentel, la descripción cuenta con determinadas formas de organización textual que podrían clasificarse a grandes rasgos como paratácticas, secuencias que tienden al inventario, a la enumeración, ya sea sinecdóquica o sinonímica, e hipotácticas, consistentes en la jerarquización de elementos a partir de un modelo preexistente.⁶²

Asimismo, la descripción cuenta con una serie de elementos constitutivos: el nombre, el adjetivo y los tropos, específicamente, la metáfora. Estos elementos nos permitirán ver la forma en que discursivamente se configuran los espacios en los cuentos de *Impresiones y recuerdos* ya que la naturaleza de cada uno va exigiendo distintas estrategias. Sin embargo, para facilitar dicha revisión, hemos creído conveniente hacer una división general de los espacios.

3.6.1. Espacio público y privado

Nos referimos con ello a espacios como el teatro y la iglesia, que son espacios interiores del ámbito público y que representan a su vez el exterior respecto a la casa. Estos lugares son los que prevalecen como escenarios de algunas de las acciones.

Por ejemplo, en cuentos como "Los ojos garzos" y "Sobre el mar" algunas escenas ocurren en el teatro, pero sin que el narrador se preocupe demasiado por describirlo, apenas menciona lo indispensable para ubicarnos: el salón, las lunetas, las butacas, los palcos, las plateas. Lo que sí hace notar es la importancia del teatro como espacio común, o mejor dicho, como espacio social:

Hacia algún tiempo que me hallaba en la capital cuando vi anunciarse la ópera italiana. El mundo diletante en México, es decir, el mundo farsante, corrió en tropel a llenar las butacas y las bolsas del empresario, y a oír notas arrancadas de gargantas que se titulaban modestamente de cristal, pero que eran más bien formadas de carrizo. Un espiritista amigo mío me contó que había visto en el foro la sombra sagrada de la Rossini tapándose los oídos, y a la de Bellini, arrodillada pidiendo al Autor de lo creado que no cantasen ninguna de sus óperas [...].

⁶¹ L. A. Pimentel, *op. cit.*, *Idem*.

⁶² *Ibid.* pp. 20-21.

Una noche se daba la Traviata [...]. La concurrencia estaba formada por doscientas pollas convertidas en estatuas, para no perder la tersura de su piel barnizada; veinte ángeles que no usaban nada postizo, diseminados entre ellas, por el doble de pollos fatuos y por el cuádruplo de necios que aplaudían frenéticamente si alguna de las actrices levantaba un pie, o si se sonaba acordándose de que aún no había perdido las narices [121].

Durante el siglo XIX, la asistencia al teatro se tornó una actividad de gran importancia, puesto que constituía la oportunidad de formar la sensibilidad artística y cultural, así como la posibilidad de instruir a las damas en el vestir y la forma de comportarse.⁶³ Como bien lo señala Galí Boadella, el teatro es una especie de microcosmos en el que se hace una representación de la sociedad y de la forma en que ésta configura el mundo, de ahí la relevancia del teatro como espacio social, más que espacio físico en estos cuentos.⁶⁴

La iglesia que aparece en el cuento "Los ojos garzos" es el lugar de la contemplación del narrador. El espacio de la iglesia connota una serie de elementos: lugar de oración, residencia de Dios en la tierra, silencio, etcétera, que son descritos en el cuento, pero que están en función de la caracterización de la amada del narrador:

La nave estaba silenciosa, tranquila, majestuosa, llena de una claridad melancólica y suave; con la atmósfera perfumada por un aroma vago de incienso y poblada con el eco del chisporrotear de los cirios y del canto dulce y triste de un saltapared que volaba bajo las bóvedas, en las cuales se veían algunas ventanas con vidrios de colores, al través de los que pasaba la claridad del día, tomando tintes variados y caprichosos. Un rayo de sol que penetraba por una de aquellas ventanas caía oblicuamente sobre el altar, haciendo palidecer las llamas amarillas de los cirios, y en su línea luminosa brillaban átomos de polvo que reproducían infinitos iris. La poesía flotaba esparcida en todo el interior del templo, como aquellos átomos en aquel rayo de sol. En el templo había muy pocas personas.

Allá en el fondo de la nave y próxima al altar, ella se había arrodillado y rezaba. Yo guardando una distancia conveniente a la severidad de aquel lugar, fijé con insistencia mis ojos en aquella mujer [36].

La iglesia es el espacio de la mujer angelical y por ello no es casualidad que la ubique cerca del altar; el oficio pasa a segundo plano y apenas lo va refiriendo en la narración, de hecho, entra al templo guiado por la mujer: "Inconscientemente me detuve

⁶³ Cf. M. Galí Boadella, *op. cit.*, pp. 137-138.

⁶⁴ Resulta interesante el apartado que dedica Galí Boadella al desarrollo del teatro y la ópera en México durante el siglo XIX. Señala, entre otras cosas, la importancia que tomó el culto a las actrices, hecho que también hace notar el narrador en el fragmento citado.

algunos segundos, y al proseguir mi marcha, sin pensarlo y sin quererlo, me descubrí la cabeza y penetré en el templo" [36].

El ámbito privado está representado por la casa, aunque de ésta sólo se mencionen algunas partes como las escaleras, el corredor, el estudio y la sala. Prevalece la mención al espacio privado exclusivo del narrador, es decir, su estudio o su recámara, pero en general la descripción no es abundante:

El pescador me condujo a su casita que se componía de dos pisos. Después de haber descansado unos momentos en la sala baja, subimos una pequeña escalera que conducía a un segundo piso, donde se encontraba mi cuarto, cuyas ventanas daban al pintoresco lago. Observé con satisfacción que entre los modestos muebles de la pieza se encontraba una mesa con un completo recado de escribir y algunos volúmenes colocados con mucho orden, aunque llenos de polvo respetable que tanto agrada a los bibliófilos.

Acerqué la luz para ver los títulos de las obras, y leí entre otros los siguientes: Dante, *Divina Comedia*, *Meditaciones* de Herbey, *Obras* de Voung

La sorpresa de encontrar en una cabaña de pescador tan magníficos libros, me impidió seguir leyendo [103].

El narrador construye esta breve descripción por medio de la reiteración de adjetivos que se refieren a lo pequeño, sin embargo, la cabaña y el cuarto toman una dimensión distinta por lo que contienen (magníficos libros). Otro ejemplo similar a éste se presenta en el cuento "Ángela": "Entre las diversas casas que yo visitaba, contábase una en la cual podía encontrarme con algo que reunía la forma y condiciones por mí exigidas. Ese algo era una joven bellísima" [53]. El valor de la casa no repara en ella, sino en lo que la habita o en lo que contiene, de ahí que no sea tan detallada su descripción.

No obstante, en estos mismos espacios hay otros que adquieren otra significación al presentarse como umbrales, es decir, como espacios intermedios o límites espaciales. El salón, pero sobre todo el corredor se convierten en el lugar de encuentros, de convivencia, de intercambio amoroso. En "Los ojos garzos" el personaje ve por primera vez al objeto de su amor en el salón. En "Sobre el mar" el reencuentro del narrador con Antonia y Emilio, y la explicación de sus circunstancias se llevan a cabo en el corredor.

Este último alcanza mayor relevancia en el cuento "Ángela", donde los constantes encuentros entre el narrador y la mujer, previos al establecimiento de la relación amorosa, el contacto físico más significativo –el beso –, y el esbozo de la verdad se desarrollan en este espacio.

Cabría señalar también, el umbral representado por la ventana, ya que, como señala Zubiaurre: "La principal cualidad de la ventana radica, en apariencia, en su carácter interjectivo y mediador entre dos espacios."⁶⁵ La ventana se constituye como un espacio generador de trama donde es importante tener en cuenta el punto desde el cual se observa: del exterior al interior o del interior al exterior.⁶⁶

Así, en el cuento "Un amor artístico", en donde el personaje vislumbra y configura a su amada, a partir de la visión parcial que le ofrece una ventana con las cortinas cerradas, la mirada va de fuera a dentro. Y a pesar de que en este cuento se privilegia el sentido del oído, la función de la ventana y la vista confieren un aire de misterio y búsqueda de apropiación de lo que hay en el interior. A través de este elemento se refuerza el juego de los sentidos:

Por haber oído a aquella inimitable artista, yo la había amado un mes; por haber visto su retrato, yo la adoré otros treinta días; y por haberla entrevisto, yo la idolatré doble tiempo. Digo que la entreví...porque algunas veces, en las altas horas de la noche, una mujer era la que cerraba los balcones. Aún cuando ella no hubiera sido, para mi amor ella fue [50].

La mirada desde el interior se produce en el cuento "Nubes" y tiene una doble función; la primera proporciona una perspectiva contemplativa, que favorece la reflexión y el recuerdo⁶⁷, y la segunda, al interior de la historia, como prefiguradora del sueño.

3.6.3. Espacios hacia el exterior

Estos espacios están estrechamente relacionados con la Naturaleza; sobresalen el cielo, el mar y el Universo. En algunos cuentos los espacios abiertos o exteriores son simplemente paisaje o escenario; la descripción no recae en los elementos sino en las impresiones que producen; en algunos casos, Castera emplea una excesiva adjetivación:

⁶⁵ María Teresa Zubiaurre, *El espacio en la novela realista. Paisaje, miniaturas, perspectivas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 359.

⁶⁶ M. T. Zubiaurre, *op. cit*, p. 364.

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 365.

Brillaba el cielo con sus millones de astros. La luna de marzo caminaba lentamente entre ellos, mandando sobre los árboles su plateada claridad y con ella y con las ramas y las hojas que se movían, dibujaba formas fantásticas sobre el piso arenoso del jardín. El aroma de las flores embalsamaba el ambiente, que ondulaba tibio y rumoroso, por los ecos que en sus alas llevaba, de esas voces que tienen los tallos y las hojas, las brisas y los nidos, los insectos y las aves. Mezclábase a esos murmullos sin nombre el rumor de la savia ascendente y el de la florescencia que se preparaba y como el eco de un mar lejano, producido por el palpitar de la vida y por la lucha de las pasiones en todos los seres de la capital, porque el jardín al que me refiero era el Zócalo, en el cual marchaba yo acompañado por alguien y aspirando con delicia los efluvios del espíritu primaveral [38].

El orden que lleva esta descripción es de arriba hacia abajo; se va de lo celestial y sublime (que busca expresar la magnificencia de la Naturaleza), a lo terrenal, a un referente físico concreto y real como es el Zócalo.

En ocasiones, la contemplación del paisaje va a detonar el desarrollo de la historia. En el cuento "Nubes", por ejemplo, la descripción con la que comienza el cuento tiende a referir las impresiones del narrador, a través del empleo de metáforas y epítetos:

La tarde moría.

El Astro Rey ocultaba su frente en espléndido lecho de púrpura y de oro.

Me encontraba a las orillas de un lago que sonreía al recibir la última mirada del Sol poniente.

La Naturaleza tenía su dulce quietud, esa calma, esa tranquilidad bella y triste que tienen las postreras horas de la tarde. El silencio sólo era interrumpido por el lejano gemir de una campana.

El labrador volvía pensativo a su hogar. El disco de fuego desaparecía enviando a la Tierra un tierno beso de despedida con las ondas de la luz que acariciaban, al retirarse con una extraña dulzura la inmensidad azul.

Por el lado opuesto avanzaba la noche, desplegando su manto, sembrado de chispas diamantinas.

Aquellos astros temblaban de ternura saludando a nuestro pequeño mundo, a nuestro miserable átomo que se cubría de sombra.

Después de algunos minutos, el Sol había desaparecido completamente.

Las estrellas bordaban lo azul, trazando con caracteres luminosos una palabra santa, mágica, divina, irradiando claridad; sobre el abismo se leía: "Amor". [86]

En este caso, estamos frente a una descripción altamente subjetiva, en la que los adjetivos no hablan propiamente de las características de los elementos, sino que son las reacciones internas del narrador. A este uso, Luz Aurora Pimentel le llama función tonal, que tiende puente entre el nivel denotativo e ideológico.⁶⁸

⁶⁸ L. A. Pimentel, *El espacio en la ficción*, p. 27.

En este sentido, la descripción hecha por el narrador nos permite entrever la relación entre Naturaleza y estados de ánimo, típica del romanticismo, y además, la idea de la Naturaleza como ente viviente, de ahí la recurrencia en formas que la personalizan.

En este mismo cuento, encontramos otra forma de descripción. Conforme van apareciendo las nubes, el narrador menciona los nombres de cada tipo: *stratus*, *nimbus*, *cumulus*, *cirrus*. Estas referencias, aunque no describen propiamente, sí crean una imagen visual.⁶⁹ Más adelante, el narrador expandirá la descripción no sólo con elementos propios a cada nube, sino con elementos motivados por las formas que cada una toma.

Específicamente en este cuento, tenemos un tema descriptivo "las nubes", nombre común, que se va particularizando con el nombre de cada una de ellas, lo que proporciona ciertas características no comunes a todas. De este modo, se crea un espacio fictivo abierto que se encuentra en las esferas celestes.

Pero otras veces, el narrador no logra ese grado de iconicidad; tal es el caso de la descripción que hace el narrador en "Sin nombre". Aquí el narrador recurre a la sobreposición de elementos:

Figuraos un lago azul y transparente (soy monomaniático por los lagos, y me parece natural, porque ellos son los espejos donde se ven los cielos), rodeado de praderas, selvas y rocas cortadas a pico, y en cuyas orillas se reclinan tres o cuatro pintorescas aldeas. Iluminad el cuadro con los últimos reflejos del Sol poniente; añadid que a lo lejos se escuchan las campanas que comienzan a tocar el Ángelus y que de vez en cuando los ecos repiten los estridentes gritos de las aves acuáticas.

Tal era el pequeño Edén que tenía yo ante mi vista el día 5 de julio de 186... [102].

Como se puede observar, los elementos del paisaje quedan como escenario y aunque haya algunas referencias al movimiento, en general, el cuadro es estático. Caso distinto es el que encontramos en el cuento "Sobre el mar", en donde la descripción del paisaje y del espacio en general toma mayor fuerza; hay profusión de detalles y referencias a espacios reales:

Hace algunos años me encontraba en el pueblecillo de Coaguayutla, en compañía de Emilio [...] Dicho pueblo se encuentra en el Estado de Guerrero y como a unas diez o doce leguas hacia la costa, se hallaba situado un rancho pintoresco y accidentado [...]

En el centro de una inmensa herradura formada por la sierra, se eleva una pequeña colina rodeada de majestuosos palmares y en cuya falda se extendía el

⁶⁹ *Ibíd.*, pp. 35-38.

ranchito muellemente, como una sultana en los divanes del harem; al frente el río de las Balsas cortaba la herradura haciendo zigzag; en el espacio que mediaba entre el ranchito y el río se extendía un inmenso platanar de grandes hojas movibles y sonoras, y en el horizonte se perdía en oleadas gigantescas de rocas que iban descendiendo lentamente hasta llegar a la mar.

La finca estaba compuesta de ocho o diez piezas, establos, grandes corrales y a su frente un portal [117].

La descripción va de lo general a lo particular; de referentes reales, como son el estado y el pueblo, a un lugar que, sin ser nombrado, se constituye como el primer espacio importante en el cuento, el rancho, en el que convergen los personajes principales. Hacia el final, y como lo anuncia el título, el mar toma relevancia:

El mar estaba imponente y magnífico, parecía más bien un océano de tinta en que se reflejaban como en un espejo todas las constelaciones del cielo. A pesar de todas sus estrellas, la noche estaba sombría, y ¡cosa extraña! el horizonte luminoso por la fosforescencia lejana de la mar. El remero ocupaba una de las extremidades del bote, destacándose sobre el fondo movable de las aguas llenas de luz, y los golpes del remo producían en la superficie líquida, millones de chispas que se apagaban al nacer; Emilio y yo estábamos sentados en la parte opuesta, y éste llevaba en su mano el timón. [123]

Esta descripción provee de elementos significativos al resto de la narración. En primer lugar, la atmósfera descrita –sombria, extraña – es un indicio de lo que podría suceder; en segundo lugar, presenta la idea del cielo y el mar como infinitud, una vez más, como manifestaciones divinas, y en tercer lugar, la ubicación de los personajes en el espacio reducido de la barca dispone ya el probable choque.

Más adelante, estos espacios se convertirán en motivo de la confrontación de dos ideologías: por una parte, la visión romántica y espiritista de la Naturaleza como manifestación y presencia divina, y por otra, la visión materialista positivista en la que todo el universo no es más que materia y energía.

En esta oposición ideológica, el espacio toma un papel activo; el amigo blasfemo, Emilio, reta a la Naturaleza, y por consiguiente, a Dios, a que lo castigue; la siguiente escena es la confirmación de la posición del narrador: la Justicia divina está presente en todos lados:

Me estremecí con aquella blasfemia. Me pareció la noche como más sombría y el mar como más oscuro; el remero y Emilio se destacaban sobre el horizonte, y el primero, al levantarse, me había parecido como el fantasma de la justicia,

evocada por la imprecación de Emilio, que se levantaba amenazadora del fondo de las aguas [124-125].

Al final, el mar va más allá de ser el lugar en donde suceden las muertes; es testigo, es tumba y es representación de la Justicia, es como señala Ricardo Gullón, un espacio-fuerza.⁷⁰

3.6.4. El espacio del sueño

En un primer momento, habíamos considerado la posibilidad de incluir el espacio del sueño dentro de los espacios que van hacia el interior, dado que aquél es construido en los procesos mentales del narrador, en un lugar cerrado como es la mente. Sin embargo, el espacio del sueño como producto de un proceso mental puede ser abierto dentro de esa interioridad, por lo que creemos oportuno tratarlo de manera independiente.

Como hemos visto en el apartado de temas, el sueño fue no sólo *leitmotiv* en las obras románticas, sino incluso, el tema de muchas ellas; de ahí que los autores crearan y desarrollaran mundos dentro de dicho fenómeno.

Como señala Pimentel, dado que desde un principio todo relato construye un mundo, es posible que dentro de él se desdoblen distintos planos de ficción; algunos de ellos lo constituirían los sueños y las visiones. Tanto los sueños, como las visiones y los delirios instalan un espacio diferente al de la vigilia,⁷¹ lo que permite el conocimiento de otras realidades e incluso, el conocimiento, desde otro plano, del mundo real.

Puesto que son distintos planos, cada uno se construye a partir de estrategias discursivas diferentes. En el caso de *Impresiones y recuerdos* encontramos tres cuentos en los que se hace evidente el cambio del nivel real al onírico a través de la misma estrategia narrativa; dichos cuentos son "El mundo invisible", "Nubes" y "Un viaje celeste".

La estrategia consiste en plantear la duda de que si lo que se ha vivido y referido se trata de un sueño o ha sido realidad. Planteada la duda, la construcción del espacio del sueño está determinada por la recurrencia de ciertos términos: vapor, éter, neblina, fantasma, sombra, lúgubre, sobrenatural, etcétera; los ambientes se configuran a partir de

⁷⁰ Ricardo Gullón, *Espacio y novela*, Barcelona, Antonio Bosch, 1980, p. 17. Este espacio será tratado con mayor detalle en el Capítulo 4 de este trabajo.

⁷¹ *Ibíd.*, p. 30.

alteraciones en la percepción y la referencia a fenómenos como el sonambulismo, el éxtasis, la alucinación y el delirio.

En "El mundo invisible", el espacio real es el cementerio, pero el espacio onírico es la reproducción exacta del mundo real con algunas particularidades:

Las paredes del panteón, y en general la materia toda, adquirió la misma transparencia límpida, clara, incolora, que ya antes había admirado: todo se transformó; al perder su opacidad, la distancia dejaba de existir, yo veía como un inmenso lente que lo volvía todo de cristal.

Las calles rectas de la ciudad, tiradas a cordel, se extendían ante mi vista, apenas notaba las paredes con ligeras sombras; veía, veía, sí, el mundo que llamamos invisible agitarse flotante, vaporoso, fantástico; las calles, poco iluminadas por los reverberos de gas estaban materialmente llenas de seres como sombras, como plumas, como nubes; intangibles y aéreos se cruzaban, se detenían, volvían a alejarse; tan pronto se me perdían en bruma como volvían a parecer, cual si fuesen copos de armiño flotantes medio negruzcos y medio luminosos; jirones de crespón con luz que iluminaba aquellas tinieblas, huían y se acercaban, se mezclaban, se confundían, se agitaban en todas direcciones con rapidez; era aquello un caos, una confusión, en fin, ¡un mundo! [135].

El tema descriptivo expuesto desde el título se fundamenta en las bases del espiritismo. El mundo invisible sólo puede ser percibido por aquéllos que estén preparados, por quienes agudicen su vista y comprendan la magnificencia de la creación.

En el cuento "Nubes", el espacio del sueño –que aparentemente es la habitación "real"– es ocupado por la presencia etérea de los espíritus; todo es volátil:

El rayo de luna que entraba a mi pieza empezó a condensarse como una neblina; tomó pronto la forma de una figura humana, y una especie de fantasma como de humo avanzó hacia mi lecho y se sentó tranquilamente en mi cabecera: ¡cosa extraña! tenía en pequeño la forma del *stratus* que yo había visto algunas horas antes [88-89].

Con el cuento "Un viaje celeste", hay un alejamiento de la Tierra y el cielo; la perspectiva espacial es la del universo. La descripción se aleja de todo realismo e, incluso, el narrador se permite dar una imagen de cómo son los planetas, en algunos casos, dotándolos de aspectos humanizados:

Mercurio y Venus no llaman mi atención, la Tierra me da cólera por orgullosa, Marte tiene tantos cataclismos y cambios que tampoco me agrada, los esteroides me parecían muy pequeños, olvidé a Saturno, a Urano, y después de mi hermoso

Júpiter, mi futura patria, pensé en Neptuno, que según la mitología representa al dios de las aguas [98].

Se detiene en el planeta Júpiter, que no obstante ser un espacio real, su descripción está subjetivizada:

Sus montañas tienen una inclinación muy suave, sus llanuras son perfectamente planas, los mares tranquilos; nada de nieve; la eterna primavera bordando sus campos, flores divinas embriagando con sus deliciosos aromas a esos felices habitantes, aves de pintados colores cruzando en todas direcciones, y cuatro magníficas lunas que deben producir en sus serenas y apacibles noches unos juegos de luz admirables.

Multitud de ciudades diseminadas sobre su superficie, pero por más que lo procuré, no pude distinguir los habitantes; tal vez serán de una belleza deslumbradora, que después me hubieran hecho despreciar a los de la Tierra, y por eso la providencia me evitó el verlos. Júpiter es un mundo en el cual el dolor no es conocido, es un verdadero Edén [98].⁷²

Dado que nos encontramos en el espacio del sueño, hay una alteración en la percepción tanto de éste como del tiempo; esa alteración o discordancia está marcada discursivamente con el empleo de antítesis o con la presencia en una misma serie de elementos disímiles:

Apenas allá a lo lejos, a una distancia incalculable, perdida en los abismos sin límite de la eternidad, pude ver *nuestra Via Láctea, que parecía una pequeña cinta de plata* formando un círculo de dimensiones como el de una oblea, que volaba con una velocidad inapreciable en la profundidad divina de las regiones infinitas. Ligero y veloz me lancé hacia ella; pronto llegué, sin saber cómo; pero entre sus setenta millones de soles no podía encontrar el nuestro. Pensé entonces que con la velocidad de la luz tardaría quince mil años en dar una vuelta a *nuestra pequeña Vía Láctea* y abrumado por aquél cálculo, sin poder comprenderlo, oprimido por semejante idea, me detuve lleno de terror. ¿Qué hacer? ¿Cómo hallar la miserable chispa que llamamos Sol? ¿Cómo encontrar *la Tierra, átomo mezquino, molécula despreciable, excrecencia diminuta de aquel sol que no podía hallar por su pequeñez?* [100].⁷³

⁷² Las descripciones que emplea el narrador en "Un viaje celeste" presentan muchos elementos de las descripciones que hace Flammarion. No es casual que Castera lo cite. *Vid.* Camille Flammarion, *Pluralidad de mundos habitados. Estudios de las condiciones de habitabilidad de las tierras celestes, examinadas bajo el punto de vista de la Astronomía, de la Fisiología y de la Filosofía Natural*, Barcelona, Humanitas, 1990.

⁷³ Estas características son las que han retomado algunos críticos para afirmar que "Un viaje celeste" es una de las primeras muestras de ciencia ficción mexicana.

La percepción del espacio es equiparado a lo que sucede en el universo y en la mente, como bien lo señala Ricardo Gullón: "Condensado e infinito, como la mente humana, el espacio se contrae o se dilata según las leyes de la percepción."⁷⁴

Este sueño representa la ambición del hombre mencionada por el narrador al inicio del relato: convertirse en el ciudadano del cielo. Las imágenes y los espacios representados en estos tres cuentos simbolizan esa ambición. Notemos que la ubicación se da en tres planos: uno subterráneo y terrenal en el cuento "El mundo invisible", uno celestial representado en el cuento "Nubes" y el último, el más alto, que se refiere al Universo y su inmensidad en el cuento "Un viaje celeste"; en conjunto, representan el tránsito del hombre para llegar a lo sublime, es decir, a Dios.

⁷⁴ R. Gullón, *op. cit.*, p. 33.

CAPÍTULO IV

ANÁLISIS DE LA COLECCIÓN *LAS MINAS Y LOS MINEROS*

4.1. La colección

Aunque reunidos por primera vez como colección en 1881, los textos que integran *Las minas y los mineros* conocieron distintas fechas de publicación; sin embargo desde el inicio Castera se preocupó por dar a conocer los propósitos de dichos cuentos.

Gracias a la labor de Antonio Saborit, conocemos ahora el comentario que precedió al primer cuento minero llamado "En medio del abismo", publicado en *El Federalista* en 1875. En él, encontramos algunos elementos que nos ayudarán a configurar el análisis de esta colección. Como primer punto señala Castera en "He aquí por lo que ahora escribo":

Nunca, hasta hoy, he tenido ocasión de leer algunos escritos sobre la vida de los mineros. Y sin embargo, es un asunto que en un país esencialmente minero como el nuestro, debería haber fijado un poco la atención de tantos escritores que buscan con afán motivos sobre los cuales escribir.¹

El autor comienza por establecer una relación entre la producción literaria nacional y las condiciones reales del país. Más adelante, nos da cuenta de la influencia que recibió para decidirse a escribir sus historias:

En la *Vida subterránea*, preciosa obra escrita por el insigne Luis Simonin,² se describen algunos rasgos y costumbres de esa inmensa falange de trabajadores; pero en ella, como es natural, no se mencionan ciertos crímenes sombríos y ciertos lances, que sólo la casualidad o el destino hacen presenciar.³

Castera apela a su propia experiencia para dar a conocer los cuadros mineros; es evidente que busca ir más allá de la mera relación de costumbres y vida cotidiana; él examina los momentos, las situaciones límites en que constantemente se encuentran los mineros; de ahí la diferencia que establece con Simonin.

¹ Pedro Castera, "He aquí por lo que ahora escribo", en Antonio Saborit, *op.cit.*, p. 239.

² Louis Simonin (1830-1886), *La vie souterraine ou les mines et les mineurs*. Paris, Hachette, 1867. El libro consta de doce capítulos en los que se revisan las condiciones de las minas, los procesos de extracción, los accidentes, algunas leyendas, etcétera. La obra mezcla la narración con la descripción y el informe. Se ha dicho que este libro inspiró el *Germinal* de Zola publicado en 1885; también se sabe que Simonin viajó a América.

³ P. Castera, *op. cit.*, p. 240.

Ignacio Manuel Altamirano no escatima las cualidades de la publicación en el prólogo que hace a *Las minas y los mineros* en la edición de 1882:

Efectivamente, este joven escritor se dio a conocer en la prensa hace algunos años por la publicación de varias leyendas, en las que reproducía escenas conmovedoras de la vida minera en nuestro país [...]

Las leyendas de Castera que se publicaron en varios periódicos literarios, quedaron por entonces dispersas, pero el empeño de los amigos del autor y el propio deseo de éste, las reúnen hoy en un libro, que no lo dudamos, tendrá benévola aceptación.

Y la tendrá porque reúne a la belleza del estilo y a la exactitud de la descripción, una cualidad rara y que, poco ha, sentimos no encontrar siempre en producciones literarias de México, a saber, la originalidad.⁴

La serie, entonces, fue concebida desde la publicación independiente de los cuentos. Se dio a conocer en principio como *Cuentos mineros. Un combate*, título en el que se separan dos elementos, probablemente por cuestiones genéricas, ya que *Un combate* pudo haber sido una especie de novela corta semejante a *Los maduros*. Para la segunda edición, se establece el título *Las minas y los mineros*, con el que se hace evidente una mayor cohesión temática y en el que encontramos los dos elementos focalizados en la serie: el espacio y los actantes o personajes. En este caso estamos ante un título temático.⁵

Ahora bien, el análisis que llevaremos a cabo parte de la segunda edición de la obra que incluye el cuento "Flor de llama" en lugar de "Los maduros" y "Un combate".⁶ De este modo, podemos organizar las narraciones de la colección en dos grupos: uno de ellos estaría conformado por los cuentos cuyo interés narrativo se centra en alguna situación y que señalan, desde el título, el espacio como elemento importante en la disposición general de los cuentos; éstos son: "En la montaña", "Una noche entre los lobos", "En plena sombra", "En medio del abismo" y "Sin novedad", y otro grupo formado por cuentos que, como "La guapa", "El pegador", "El tildío" y "Flor de llama", focalizan a algún personaje.

⁴ I. M. Altamirano, "Prólogo" a *Las minas y los mineros*, pp. 36-37.

⁵ Gérard Genette emplea el término *temático* para referirse a títulos que comprenden el contenido del texto, pero señala que hay elementos en el título (lugar, personaje, *leit motiv*, objeto) que aunque forman parte del universo diegético, no constituyen propiamente el tema, no obstante, él los incluye como títulos temáticos, *Vid.* G. Genette, *op. cit.*, pp. 72-73.

⁶ Como lo mencionamos en la Introducción, es la única edición que se puede encontrar en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional y es la que Schneider utiliza en sus ediciones.

4.2. Estructura

Es posible observar algunas constantes en la forma de organizar estructuralmente los textos de la serie minera. En general, los cuentos comienzan con el desarrollo de un tema descriptivo, ya sea el paisaje o algún personaje, para posteriormente construir el momento de tensión y concluir con una intervención del narrador o de algún personaje a manera de sentencia. No obstante estas coincidencias, cada cuento posee un desarrollo propio que es necesario evidenciar.

El primer grupo en que hemos dividido la colección está marcado discursivamente por el empleo de preposiciones en el título de los cuentos, focalizando, de este modo, una circunstancia. Este grupo comienza con el cuento "En la montaña". Está dividido en tres partes. En la primera, el narrador nos da a conocer el lugar en donde se lleva a cabo la historia y nos presenta a los personajes –una pareja de recién casados –, en una especie de acercamiento; comienza con la descripción de lo general hasta introducirse de lleno en el espacio de los personajes:

Próximo al límite que divide a los estados de Guerrero y México, existe un pequeño pueblo llamado Jocotitlán [...]

El pueblecillo se encuentra situado en una colina suavemente accidentada [...] las casas que lo forman están diseminadas sin orden y sin método [...] Una de las últimas casas llamó mi atención [45].⁷

La segunda parte marca una pausa en la narración; la escena se desarrolla en el interior de una pieza en la mina; el narrador se detiene en describir cómo son las noches en ella e incluso alarga el ritmo de la narración incorporando unos versos de Campoamor.⁸ En la

⁷ Todas las referencias a los cuentos se toman de Pedro Castera, *Las minas y los mineros/ Querens*, edición, prólogo y notas de Luis Mario Schneider, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987. La referencia a la página se anotará entre corchetes.

⁸ Se reconoce a Ramón de Campoamor como una de las grandes influencias en la obra de Pedro Castera. Los versos reproducidos corresponden al poema "Los dos miedos":

I

“Al comenzar la noche de aquel día,
Ella lejos de mí...
¿Por qué te acercas tanto? Me decía,
Tengo miedo de ti

II

“Y luego que la noche hubo pasado,
Ella cerca de mí...
¿Por qué te alejas tanto de mi lado?
Tengo miedo de ti...”

última parte, hay un regreso al lugar donde comenzó la historia, pero a diferencia del comienzo, el desenlace es trágico: los esposos mueren.

La disposición de los elementos en el cuento sigue un orden lineal; el ritmo es marcadamente lento y el momento culminante –derrumbamiento de la casa – apenas ocupa algunas líneas, lo que nos lleva a pensar que el verdadero interés narrativo se encuentra en la consecuencia, es decir, la muerte de los personajes. Sin embargo, más que narrar, hay un interés por describir el cadáver de la mujer, lo que nos señala ya un cambio de perspectiva, otra intención estética, más apegada a los recursos del realismo, pero sobretodo del naturalismo.

En el cuento "Una noche entre los lobos", el tema descriptivo que da comienzo a la narración es el personaje central, pero el desarrollo narrativo se presenta en la lucha que se establece entre el hombre y el animal. El choque se anuncia con la disposición de algunos elementos: construcción de trincheras, preparación de armas, atmósfera, etcétera:

- ¿Para qué son esas trincheras? –Interrogó a los guías *mister H.*
- Para los lobos, señor amo.
- ¿Hay abundancia de esos perros?
- ¿Qué cosa, señor?
- ¿Que si hay muchos?
- Muchísimos, señor...muchísimos...tantos como árboles [55].

La narración fluctúa entre dos puntos: el del hombre y el del animal. Ambos están apenas separados por los contornos de un corral improvisado. El narrador recorre los dos extremos, alternando información:

La gente estaba en pie; el aire avivaba las hogueras, que despedían una luz roja y movible, y la nieve, al caer sobre ellas, las hacía chisporrotear [...]

En medio de la sombra empezaron a brillar las pupilas fosforescentes de los lobos. Oíase el rechinado de sus mandíbulas y ligeros ladridos con los que llamaban a sus compañeros. El olor de la carne fresca los atraía, y las mulas, olfateándolos a su vez, habían roto sus cabestros y corrían azoradas, pero todas reunidas, en el interior del corral. Diego, el americano y los demás ocupaban en orden la empalizada [57].

Aunque los versos transcritos tienen algunas variaciones: en el segundo verso del segundo cuarteto las ediciones de los poemas de Campoamor presentan: "Dijo, cerca de mí", y en el último: "Tengo miedo sin ti". *Vid.* Ramón de Campoamor, *Poesías*, Madrid, Espasa-Calpe, 1943, p. 115. Los versos complementan la forma en que el narrador percibió el encuentro con los recién casados y refuerzan la sensualidad esbozada en el relato.

El nivel de acción en los grupos es distinto, ya que mientras los lobos van acercándose a la empalizada, los hombres permanecen en el mismo lugar. En este sentido, la división dentro-fuera se hace vital, de ella depende la supervivencia.

El cuento "En plena sombra" está organizado a partir de los distintos ritmos, en la narración, del *tempo*. Un primer momento consistiría en el anuncio de la existencia de una cueva llamada Cueva del Cristo y el comienzo de su exploración; después, el momento de mayor tensión se produce cuando los personajes descubren que se han quedado sin velas en medio de la mina:

—Deme usted otra vela, —dije a Manuel —, porque se acaba la mía. Éste me la entregó, diciéndome, al tiempo que se estiraba una oreja, lo que denunciaba en él una fuerte preocupación:

—Es la última, señor amo.

Un sudor frío brotó de las raíces de mis cabellos.

Salir, recorriendo el camino en que se habían gastado tres velas con una sola, era más que difícil, era casi imposible...

— ¡Atrás!, ¡Atrás! Pero aprisa o nos quedamos sepultados vivos. Y comencé a desandar el camino hecho, con rapidez... [66].

El tercer momento está marcado por la oscuridad; dado que no hay luz, la percepción del tiempo y del espacio se trastoca; lo que define al espacio es la inmensidad y el tiempo se dilata:

Yo había perdido la noción del tiempo. Mi conciencia estaba ya tranquila y sólo escuchaba el ruido de la gota de agua, que como el péndulo de la eternidad, aproximaban más mi hora de partir [69].

Junto a los cambios en el ritmo de la narración, habría que anotar también la presencia de un juego de luces y sombras; los puntos clave del cuento están vinculados con la presencia o ausencia de la luz, estableciéndose, de este modo, una equiparación luz-vida; oscuridad-muerte.

El desarrollo del cuento "En medio del abismo" se da a través de tres elementos clave. El primero es la presencia de una anécdota que explica el resentimiento que existe entre los personajes principales y el motivo de la venganza; dicha anécdota apenas proporciona alguna información:

Entre las cosas que poseía el administrador se contaba una lindísima querida, tipo exquisito de formas que habían trastornado la cabeza del cajonero José [...] pero éste, cansado de sitiar, un día emprendió un asalto que le costó una soberbia paliza del administrador.

Aquel hombre sufrió los palos, pero jurando a su amo que se había de vengar [90].

Los otros dos elementos son las acciones de venganza de cada uno de los personajes. José, el cajonero, conduce al administrador al interior de la mina:

Los caballos de uno de los malacates comenzaron a moverse, y desenredándose el cable, don Rafael...comenzó a descender lentamente sobre aquel agujero negro e inmenso, sin advertir que no existía rumor alguno en el interior y que el cajonero se había sonreído de un modo siniestro al ver que comenzaba a bajar.

El peligro no sólo despierta el instinto sino que lo aviva; y el joven, al verse suspendido en medio del abismo, recordó repentinamente las amenazas de aquel hombre, comprendiendo que había obrado con ligereza, que su vida estaba realmente en un hilo y que el cajonero podía cortarlo a su gusto, despachándole a la eternidad sin aviso, y también sin pasaporte [91].

Más adelante, la situación de pender de un hilo se revierte al cajonero:

Don Rafael, después de lograr sujetarse a la soga, sacó una gruesa navaja del bolsillo y por debajo de sí trataba de cortarla... oía cerca la respiración fatigosa de José, quien comprendiendo por su parte lo que aquél hacía, también se apresuraba... El joven seguía cortando de una manera febril...el cajonero ascendiendo con ansia... y aquella lucha que se iniciaba más lúgubre que la anterior, iba ya a desarrollarse...cuando repentinamente rompióse la soga en el punto en que era cortada, y José, dando un grito de espanto, se hundió en la sombría profundidad del tiro... [94].

Esta construcción simétrica, a partir de episodios similares, concede al cuento un efecto de vuelta de tuerca, la suerte de los personajes se revierte.

El último cuento de este grupo –"Sin novedad" –maneja una serie de elementos antitéticos que conformarán la narración. Desde el principio, el narrador establece los contrastes: la distancia en el tiempo del hecho que narra, pero la viveza del recuerdo; la existencia de un pueblo nocturno, el que entra por las noches a la mina, y el pueblo diurno, que trabaja durante el día; la fiesta al exterior de la mina, donde los administradores disfrutaban, y la dureza de la vida al interior de ella.

Todos estos contrastes se refuerzan con la presencia anafórica de la frase "Sin novedad", que estará ineludiblemente ligada a la catástrofe.

Di la llave, que tenía colgada de mi cinturón; comunicó el administrador mi orden de abrir, e instantes después un mandón de barras, pálido, ensangrentado y sofocándose por el cansancio de la ascensión rápida, decía con voz trémula y entrecortada:

—No tiene usted más novedad... sino que se... *redumba el contracielo*... de los Dolores...

—Está bien –Contesté. ¿Cuántas paradas *poblaban*?

- Diez... y cuatro *faeneros*.
- ¿Cuántos hombres han salido libres del desplome?
- Ninguno. Los veinte *barreteros* quedan enterrados, porque la *faena* no había entrado.
- ¿Vivos o muertos?
- Vivos, porque se oyen sus gritos de aviso y socorro.
- ¿Qué más hay?
- Nada, señor amo... todo sin novedad [96].

El contraste continúa aún en el ritmo de la narración: un momento vertiginoso que corresponde al intento de rescate, punto máximo de tensión, y otro momento de inacción, en donde se acepta el desafortunado destino de algunos mineros. El primero marcado por el "Sin novedad", y el segundo por el canto del "Alabado".

Los cuentos del segundo grupo se caracterizan por presentar un proceso de crecimiento. Las fases que los constituyen tienden a un reacomodo o reposición de los personajes principales. De esta forma, tenemos tres secuencias generales: una de conocimiento del personaje, otra de acción del personaje, y, la última, de transformación.

En el cuento "La Guapa" el narrador nos da la descripción física y moral de la mujer protagonista de la historia; inmediatamente después, refiere la anécdota que desencadenará los hechos subsecuentes –semejante al del cuento "En medio del abismo" –; se presenta el conflicto, que implica un descenso a la mina y los asesinatos, a manos de la Guapa, de dos personajes, su hermano, apodado el "Pato", y el rayador, llamado "Chavacano", y finalmente, la transformación del personaje.

Con algunas diferencias, el cuento "El Pegador", que además tiene el rótulo de histórico, comienza por dar la relación de hechos heroicos y catástrofes sucedidas en diferentes minas del país a los que sumará la historia que enseguida refiere.

En principio, más que detenerse en la construcción del personaje, da una detallada explicación del trabajo en la mina y de la tarea del pegador:

Cuando un tiro lleva veinte, treinta o más varas de profundidad, se abren a la vez once o quince barrenos en su fondo, se cargan y se gradúan las mechas de diversos tamaños. Toda la gente sale del tiro, y un hombre, bien retribuido, porque en realidad vende su vida, baja a prender los barrenos. Este hombre se llama pegador, el que esto escribe ha tenido el gusto de serlo muy joven cuando practicaba, al abrirse el tiro de Providencia en San Antón de las Minas. El pegador tiene amarrado en su cintura un mecapal con un gancho, y una vez prendidas las mechas, se engancha violentamente con una argolla pendiente de un largo cable que cuelga de la boca del tiro. Enrédase el cable sobre el malacate, que arrastran varios caballos, haciéndolo girar con rapidez, al más ligero movimiento que perciben, o a la voz del cajonero que grita: ¡arrea! [85].

Aunque extensa, la explicación toma importancia al proporcionar información necesaria para comprender el hecho central de la historia:

El tiro de Santa Rosa medía unas cien varas, y el señor Luciano Cerbera era el pegador.

Una tarde bajó como de costumbre, al fondeo del tiro, y en éste, que medía unas seis varas por lado, esperaban dieciocho barrenos con sus cañuelas, a que tuviese la amabilidad de prenderlas...

Sin asombro y sin miedo, porque los mineros no lo conocen, pero con rapidez, prendió una tras de otra las cañuelas y se lanzó hacia el cable para engancharse a él, pero no pudo hacerlo, porque al pegar el gancho contra la argolla, sin introducirse en ella, se movió el cable... el cajonero gritó ¡arrea! Y destapando con furia los caballos del malacate, la reata ascendió dejando en el tiro al pegador [85].

A partir de este momento, el cuento tiene un desarrollo ascendente: a mayor peligro, la condición moral del personaje se eleva insospechadamente, asimismo, conforme van explotando los barrenos, explota el júbilo de la gente:

Por tercera vez el tiro dirigió otro cañonazo contra los cielos...

La voz del pegador le contestó con mayor energía:

— ¡Sin novedad!

Esta ocasión la salva de vivas y de aplausos fue furiosa, y después el alabado continuó.

Tres detonaciones sucesivas resonaron, y en el corto intervalo que las unía pudo escucharse la voz que salía del pozo lleno de humo y de estruendos, que por tres veces repetía con sublime vigor:

— ¡Sin novedad!

El entusiasmo pasó del frenesí: era la locura en aplausos, en vivas, en gritos desesperados y viriles; ya nadie pensaba en cantar el alabado aullaban, pataleaban, vociferaban de un modo feroz, y todos los barreteros próximos, los quebradores, faeneros y pepenadores corrían a la boca del tiro dando salvajes y espantosos alaridos [87].

La historia parece llegar a un nuevo estado de equilibrio que no es el del comienzo; se alcanza la superficie, se observa el cielo y la imagen del pegador también se transforma: de simple trabajador a héroe.

El cuento “El Tildío”⁹ se desarrolla a partir de la alternancia entre la presencia y ausencia de uno de los personajes centrales, el *morrongo* apodado Tildío. El narrador comienza por referir el lugar y el momento en que sucede el desastre en la mina; después, da a

⁹Quizás sea éste, el cuento más conocido de la serie minera, debido, en gran parte, a la favorable opinión vertida por Altamirano en el prólogo a la colección. Encontramos alguna referencia en obras generales como la de María Guadalupe García Barragán, *El naturalismo en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1979. Se trata también del más extenso, después de la exclusión, para la segunda edición de *Las minas y los mineros*, de *Los maduros*, presentado después como novela.

conocer a los personajes y asistimos al inicio de la tragedia. A partir de este momento, la historia se centrará en las acciones de dos personajes: el hombre, León, y el niño, Tildío.

Esta disposición –niño y hombre, pequeño y grande – se prefigura desde el diálogo que se establece al comienzo del cuento entre León, minero, y Enrique, estudiante de minas proveniente de la ciudad:

—Lo pequeño y lo grande son dos ideas relativas, y lo mismo es aplicar uno que otro. Todo es admirable en la creación. Un milímetro cúbico de la materia contiene ocho septillones de átomos, y la vía-láctea diez y ocho millones de astros. Si pudiéramos dilatar una molécula obtendríamos una nebulosa, y comprimiendo ésta obtendríamos aquella... *Lo más pequeño es muchas veces lo más maravilloso* [106].

Este binomio se complementará con las acciones de ascenso y descenso que se llevan a cabo en la historia. Una vez más, nos encontramos ante un proceso de transformación. Primero, debido a la explosión, tanto León como el Tildío deben internarse hasta lo más profundo de la mina para poder encontrar a los mineros atrapados; después, es necesario buscar una salida a la superficie, situaciones que implican una constante tensión.

El tiempo no transcurre rápido a pesar de la urgencia que representa salir de la mina; toda acción y todo movimiento se analizan, se da espacio a la descripción y a las explicaciones relativas a las condiciones de la mina, a la jerga minera, a la vida y la muerte, al temor, etcétera. El ritmo se precipita un poco cuando finalmente el Tildío señala una salida:

—Por aquí...por aquí... decía la voz de *Tildío*, saliendo por unos escombros amontonados en una de las paredes del *socavón*.

Todo el *pueblo* se precipitó en aquel punto y dos minutos después la comunicación quedaba establecida con la *lumbrera* en la cual colgaba una escalera de reatas. La gente se atumultó en aquel lugar.

— ¡Orden! ¡Orden! –, gritaba León con fuerza. ¡Primero los *barreteros*! ¡Arriba muchachos!... [139].

Sin embargo, sigue prevaleciendo el orden y el desarrollo mesurado de la acción. Dejado atrás el episodio del accidente, nos encontramos finalmente, ante el cambio moral de los personajes.

El último cuento de la colección, "Flor de llama", que como ya hemos dicho se incluyó en la segunda edición, se aleja de los dos procedimientos que mencionamos anteriormente. En principio, la historia tiene elementos semejantes al cuento "Sobre el mar" de *Impresiones y*

recuerdos.¹⁰ En una hacienda fundidora convergen cuatro personajes: el narrador, quien cuenta la historia, su amigo, el administrador de la hacienda y su hija Lila. Se establece una relación amorosa entre el amigo y Lila y, como en aquél, se da la separación.

La anécdota es sencilla y no posee un gran desarrollo. Maneja algunos tópicos como el de la mujer ángel, el engaño y el amor frustrado; lo que parece tener mayor interés es la descripción y explicación del proceso de fundición, sobre el cual recaerá el sentido del relato:

Imaginaos un prisma de cuatro varas por lado en el cuadrado de la base, de ocho de altura, cerrándose en ésta con la forma de una campana, y lanzando verticalmente su alta chimenea sobre el espacio. Forrad ese prisma con tierra refractaria en el interior y con cantería en el exterior. Llenadlo con *metales platosos, galena argentífera, metales de ayuda, plomo, escorias, greta y carbón*, formando en el total un peso de doscientas arrobas, y a veces más; alimentad la combustión de esa masa durante cuatro días, inclusive sus noche, por medio de un poderoso sopló hidráulico; reducid esta masa a la fusión perfecta; liquidad el conjunto, y cuando esta operación está terminada, cuando la piedra se liquida, y es agua de fuego, y hierve, y salta, y espumea; cuando el horno es un volcán en miniatura, suponed que os acercáis y con una barra de hierro rompéis en la parte baja del prisma, en una especie de ventana cubierta con lodo refractario. La piedra, como bronce fundido va a saltar y un torrente de lava puede tocaros, y entonces hasta los huesos se funden en un segundo [149-150].

Esta larguísima explicación preparará el desenlace, que a su vez se anuncia con el canto del alabado, himno tristísimo, común para los mineros, pero que en el relato se emplea como elemento premonitorio, como indicio:

Sonó el segundo silbido.

En voz baja, muy baja...y triste, muy triste, el alabado brotó de todos los labios y también de los corazones. La mayor parte de los trabajos mineros se acompaña con ese canto lento, acompasado, monótono, fúnebre, que en aquel caso era como una despedida para aquel cíclope de la llama que la esperaba sin temblar...

En el horno el fuego hervía [151].

El ritmo de la narración del suicidio sigue el mismo desarrollo lento y mesurado que apenas esboza su dramatismo, pero se acentúa el efecto producido:

En ese instante, Lila, con el cabello en desorden y el traje desgarrado, la mirada extraviada y demente... pasó por entre nosotros con rapidez y se arrojó en el tanque de fuego.

Un grito vibrante, breve, cortado rápida y angustiosamente, uno de esos gritos de indefinible y suprema agonía, que permanecen siempre en nuestros oídos como si fueran eternos, como el eco de un remordimiento o como el recuerdo de un crimen,

¹⁰ *Vid.* CAPÍTULO III, APARTADO 3.2 en este trabajo.

resonó en la galería a la vez que se elevaba de aquella brasa una llama brillante cuya duración fue de una parte inapreciable de tiempo. [153]

4.3. Temas

Es evidente que el tema alrededor del cual se desarrollan los cuentos de esta colección es la cuestión minera. Sin embargo, como lo señalan oportunamente Altamirano y el propio Pedro Castera, la visión que se presenta no es la mera relación estadística e histórica de la situación de la minería en el país. La atención se centrará en: "esas batallas heroicas e ignoradas [...] todas esas luchas sordas y tenaces, esas agonías prolongadas, esos triunfos oscuros, esa vida angustiada, pero sin embargo, palpitante, enérgica, poderosa, esa vida realmente de hombre que rebosa de fuerza y de virilidad".¹¹

Además, a diferencia de la colección *Impresiones y recuerdos*, la anécdota amorosa no se convierte en tema de interés; la búsqueda subjetiva y el espacio burgués y ciudadano ceden a la presencia de lo colectivo, lo social y lo rural. Por ello, en gran parte de las pocas obras que dedican un espacio a *Las minas y los mineros* se pone énfasis en su importancia: "Los cuentos mineros tienen una importancia capital en la historia del naturalismo de Iberoamérica, no sólo por ser las primeras narraciones naturalistas, sino también porque su temática precede con diez años a *Germinal*, de Zola [...] y con más de un cuarto de siglo a los célebres cuentos mineros de Baldomero Lillo."¹²

No obstante la prevalencia de la cuestión minera (en cuanto personajes, espacio y reproducción del habla), hemos considerado tratar como temas parciales, por un lado, las cuestiones referentes a la idea de Dios, el destino y la providencia; y por otro, la concepción de la Naturaleza a partir del proyecto nacionalista emprendido por Altamirano, temas que, quizás de forma menos evidente, pero no por ello menos importante, aparecen dispersos en los relatos.

De este modo, seguimos con lo ya propuesto en el capítulo anterior, en cuanto a la exposición de líneas temáticas que nos permitan tener una idea global del mundo ideológico de Pedro Castera.

¹¹ P. Castera, "He aquí por lo que ahora escribo", en A. Saborit, *op. cit.*, p. 240.

¹² M. G. García Barragán, *op. cit.*, p. 17.

4.3.1. Dios, destino y providencia

Es posible encontrar en diferentes momentos la mención de tres elementos: Dios, destino y providencia, aunque este último término de forma menos explícita. Como hombre de su tiempo, Castera se vio envuelto en aquella disputa ideológica y religiosa respecto a la existencia o ausencia de Dios. El espiritismo se convirtió en una de las muchas formas de conciliación entre la religión y el avance del pensamiento científico.¹³

De igual forma, se retomaron otras corrientes de pensamiento, como el panteísmo y el deísmo, doctrinas que de una u otra manera están expuestas en la elaboración artística de nuestro autor. En principio, podemos decir que en esta colección sigue presente la visión de la Naturaleza como manifestación divina:

Es imposible vivir sin amar; imposible, porque toda la Natura lo ordena, en los misterios de los nidos ocultos por el pudor de las aves entre el follaje en el aroma de las corolas atrayendo a los colibríes, a las abejas, a las mariposas para besarse; en las virginidades de los capullos, en los suspiros que traen las brisas, en la savia que rejuvenece las plantas para sus himeneos con la lluvia, en la sangre que hiere cuando se acerca a la primavera, y en toda esa conmovida hermosura del cielo que, con el azul purísimo, nos habla siempre con la infinita elocuencia de Dios [148].

Detrás de esa Naturaleza, la presencia de Dios omnipotente sigue marcando el transcurrir humano en los relatos; continúa la reproducción del modelo universo-macrocosmos y hombre-microcosmos. Sin embargo, es evidente el manejo de un discurso ambivalente, que ya ha sido señalado por Luis Mario Schneider:

Castera [...] se manifiesta un panteísta, a veces acérrimo, a veces sui géneris [*sic*]: cuando trabaja con elementos racionales se sitúa en la concepción de un dios tradicional desligado de su creación, mientras que cuando maneja categorías poéticas o simplemente intuiciones se deja llevar por un entusiasmo por considerarse a sí mismo y a la naturaleza como parte de un todo.¹⁴

Partiendo de esta consideración, se hace necesario el reconocimiento de ese debate ideológico. En primer lugar, habrá que entender la idea del panteísmo como la completa identificación de Dios con la Naturaleza, con lo cual, los decretos divinos son equivalentes a

¹³ Vid. CAPÍTULO II, APARTADO 2.5.1 Y CAPÍTULO III, APARTADO 3.3.4 en este trabajo.

¹⁴ L. M. Schneider, "Prólogo" a *Las minas y los mineros*, p. 22.

las leyes naturales.¹⁵ Esta sobrevaloración de la Naturaleza es notoria en el cuento "Una noche entre los lobos", a partir de una especie de vivificación o personalización de aquélla: "Queja de la madre montaña por medio de sus hijos fieras" [56], y de otra forma en el cuento "En la montaña":

Contemplaba aquel cadáver y no llegaba a mis oídos ningún sollozo de dolor, sino únicamente los trinos de las aves todos los melodiosos cantos de la Naturaleza al despertar, el cielo más azul, las nubes cambiando sucesivamente de color de oro al púrpura, al violeta, y después al blanco: todo se estremecía de júbilo y todo se inundaba de claridad; desbordándose la vida por todas partes, y la Naturaleza palpitante recibía el calor fecundo y vivificador de nuestro ardiente y luminoso Sol [52].

Junto a esta posición, encontramos algunos atisbos de deísmo¹⁶, el cual "treats God as a kind of absentee deity and refuses to recognize his indwelling power"¹⁷; es decir, que se concibe la existencia de un Dios, pero alejado éste de su creación, lo que abre la posibilidad de la presencia de lo fortuito, lo casual. Al plantearse la idea del Dios ausente, se dice que los hombres están sujetos al "acaso": "El acaso, si éste existe, había colocado aquellos seres en una posición excepcional, pero a la vez terrible" [121].

Desde este punto de vista, se establece la existencia de tres niveles: el primero correspondería a Dios, en esa visión tradicional que señala Schneider; el segundo, haría referencia a la Naturaleza como ente separado de Dios, autónomo; y el tercero, correspondería al hombre, al fin creación divina, confrontado a la Naturaleza:

—Padre, no creo haber cumplido con mi deber; puede vencerse al destino cuando uno se apoya en el bien.

—Es verdad; pero aquí la muerte de esos desgraciados no la marca la casualidad, ¡la marca Dios!

Y el índice de la mano derecha del sacerdote se levantó señalando a la altura...

—No, no por Él... he sido vencido por una roca estúpida —murmuré inclinando la frente; ¡por una piedra que no piensa, por lo inerte, por lo imbécil, por lo idiota que no puede ni quiere! [100].

Esta relación queda clara en algunas de las secuencias de los cuentos en las que, no obstante las catástrofes en la esfera humana: "La Mecánica Infinita continuaba su formidable

¹⁵ Para Julián Sáenz del Río, el panteísmo confunde a Dios con el mundo, por lo que se concibe un "Dios mundo" o un "mundo Dios". *Vid.* Julián Sáenz del Río, "Racionalismo armónico. Definición y principios", en *El Federalista*, tomo VIII, núm. 18, domingo 9 de mayo de 1875, pp. 208-211.

¹⁶ Una vez más Julián Sáenz del Río dice que "el deísmo concibe a Dios como un género y abstracción fuera del mundo, separado del mundo e incomprensible para el hombre". (J. Sáenz del Río, *op. cit.*, p. 208.

¹⁷ "Trata a Dios como una especie de deidad ausente y niega reconocer su poder emanado". Eugenni Lampert, *The Apocalypse of History. Problems of Providence and human destiny*, London, Faber and Faber LTD, 1958, pp. 107-108.

revolución" [141]. Sin embargo, estas posturas siempre están matizadas con la presencia de la idea de providencia, aunque no necesariamente expresada bajo este término. El concepto de providencia debe entenderse como: "la provisora atención y patrocinio de Dios sobre sus criaturas. Dios es omnisciente y dirige el universo y las vicisitudes humanas con sabia benevolencia. La Providencia es el momento conclusivo de la causalidad divina después de la creación y la conservación."¹⁸

Entendiéndolo así, es común encontrar en los cuentos la confrontación de algo que parece ser el destino con la presencia de Dios, sin embargo, "el poder del Destino, la arbitrariedad de la Fortuna, son anulados por un principio superior llamado Providencia. La Providencia lo controla todo, y todo, orden y causalidad, le está sujeto."¹⁹ Esta Providencia es la que finalmente prevalece en los cuentos:

El destino ponía en manos de un niño la felicidad o la desgracia de cien familias. ¿Habría aplastado el cerro a aquella criatura? Tal vez no: la mina era al fin madre. El niño había crecido palpitando entre sus entrañas... ¿Cuál era su delito? ¿Era un crimen alumbrar el camino de los trabajadores? ¿Hacía mal en llevarles agua? ¿Era una falta levantar su voz cantando como una protesta contra todas aquellas maldiciones? ¿Cuál otra falta en el Tildío? Ninguna. Entonces... ¿por qué morir así? ¿El destino? ¡Oh! ¡No! Sobre el destino existe Dios. [127]

Dado que el niño es protegido por Dios, se aleja la idea deísta de un dios ausente que no procura a lo pequeño.²⁰ Además, se muestra al hombre conocedor de esa providencia, pero con libertad para elegir el bien o el mal (León en el "Tildío", el director en "Sin novedad", el viajero en "En plena sombra", etcétera), y se antepone la idea de que el hombre debe preservarse a sí mismo en cumplimiento del plan providencial, de aquí que se insista en la conservación de la vida y en el rechazo al suicidio:

Por un movimiento que hice, febril e involuntario, mi pistola me besó las sienes, pero la retiré... Su ósculo frío me dijo esta sola palabra... ¿Y Dios?
— ¡Es verdad! —, murmuré. Le había olvidado; pero él no se olvida de mí. En mi espíritu Él está y me oye, y me mira y me cuida. Omnipotencia, Misericordia... Padre... ¡guíame! [70].

No obstante, se plantea el otro escenario, el del suicidio consumado en el cuento "Flor de llama" en el que Lila, la protagonista se suicida, al no soportar el abandono. El hecho de

¹⁸ Ricardo Arias Arias, *El concepto del destino en la literatura medieval española*, Madrid, Ínsula, 1970, p. 9.

¹⁹ San Agustín citado por R. Arias Arias, *op. cit.*, p.27.

²⁰ Recordemos también el pasaje en el cuento "Un viaje celeste" en el que esta idea de Dios como protector de lo pequeño se manifiesta cuando el personaje-narrador, perdido en la inmensidad, le suplica detenga el viaje, y al cumplirse su demanda exclama: "Dios escuchaba al átomo". (Vid. P. Castera, *Impresiones y recuerdos*, p. 100).

alguna forma se reprende con la indiferencia del cosmos: "El cielo profundo, pálido y lleno de inúmeros astros, parecía ostentarse con la más completa indiferencia o con la más absoluta soberanía" [154].

El elemento equilibrante en los relatos es la providencia. No obstante de que la venganza y la justicia suceden por acción de lo humano, el pecado es perdonado y compensado de alguna forma. Así, en "La Guapa", a pesar del asesinato de su propio hermano, la providencia compensa la lucha y la conducta moral de la mujer con un hijo que a la postre sería identificado con el mismo apodo del tío; de igual forma en "Sin novedad", los hijos de los mineros muertos serán protegidos por el sacerdote, intermediario de ese Dios proveedor; y el director, pese a no lograr salvar a los mineros, será perdonado por su buena acción: "Vencido sí, pero perdonado; vencido por Él que todo lo puede; por Dios" [100].

4.3.2. Nación y Naturaleza

No obstante este trasfondo, no podemos dejar de lado la idea de Naturaleza que surgió como resultado del proceso de conformación de la nación mexicana. Como bien lo señala Jorge A. Ruedas de la Serna:

La idealización de la naturaleza mexicana se convirtió en una categoría inamovible de nuestra cultura, desde el siglo XVI. Una naturaleza inmaculada, sin defectos y sin fealdad, prodigiosa y rica, fuente de nuestras capacidades intelectuales, de nuestra sensibilidad, una naturaleza que, a pesar de todas las calamidades, nos auguraba siempre un futuro promisorio y dichoso.²¹

Los románticos retomaron la defensa de la naturaleza americana –emprendida por los criollos tiempo atrás –ante la idea europea que suponía una inferioridad americana visible en el paisaje, la Naturaleza y los hombres. La defensa, entonces, buscó recuperar el espacio y exaltar las cualidades de ese mundo marginado, desconocido e inexplorado.

En el caso mexicano, esa idea formó parte del proyecto nacionalista dirigido a la conformación de una unidad, de una nación proyectada hacia el futuro. De la defensa del espacio y de la historia propia –no aceptada en su totalidad –, se pasó a la búsqueda de lo que

²¹ Jorge A. Ruedas de la Serna, *Los orígenes de la visión paradisíaca de la naturaleza mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, p. 14.

definiera al nuevo Estado, a las nuevas condiciones y a la nueva sociedad.²² De ahí, que fuera menester crear una literatura que exaltara las cualidades de ese naciente Estado. Para Altamirano, una de las formas la constituiría la literatura, pero en específico, aquella que focalizara el paisaje, los temas, motivos y los tipos propiamente mexicanos.

Castera –amigo, compañero y alumno de Altamirano – expone esta idea en todos los cuentos de la serie; por ejemplo, en el cuento "Una noche entre los lobos", dice:

En nuestro país y en nuestras sierras el caminar es difícil, y difícil también el describirlo. Nada más sencillo que decir en una hoja de papel: atravesó el África. Pero esta frase ¡cuánto no encierra de luchas, de peligros y de fatigas! Más de cien hombres ilustres han quedado sepultados en aquel continente, y hasta hoy se conserva su corazón virgen para la ciencia. De la misma manera, Diego sólo sabe lo que ha sufrido en sus viajes, para obtener esta convicción: nuestro país, como África, es igualmente virgen y hermoso [53].

Interesante comparación entre la naturaleza americana y la naturaleza africana que nos lleva a una confrontación de carácter general entre la civilización, entiéndase, lo occidental ("hombres ilustres") y lo agreste, bárbaro y virgen (América, África) que no demerita en virtudes.²³

Al contrario de lo que sucede en *Impresiones y recuerdos*, donde la naturaleza es, sin necesidad de particularizar, en *Las minas y los mineros* constantemente se enfatizan las cualidades únicas de la naturaleza mexicana:

Poco después amanecía con una de esas alboradas belicosas que sólo nuestro clima posee. La mañana estaba fresca, húmeda e impregnada de no sé qué olor de tierra y de exquisitas fragancias de flores; no sólo los capullos, sino creo que hasta las hojas despedían aromas y a la vez rumores, que se mezclaban al ruido de espumosas cascadas y de millares de aves y de insectos, que con sus trinos y sus arrullos saludaban la venida del día [50].

La mención de la abundancia de la fauna y la flora también caracterizan el afán de exaltación. Un ejemplo de ello son las constantes alusiones que se hacen a los pájaros, no sólo como elementos del paisaje, sino también como símbolos de algunos personajes; es el caso del tildío en el cuento del mismo nombre, y de la paloma en el cuento "La Guapa", que además

²² Cf. Leopoldo Zea, *Dos etapas del pensamiento en Hispanoamérica. Del romanticismo al positivismo*, México, El Colegio de México, 1949, p. 35.

²³ Se ha dicho, además, que África y América comparten varios elementos; el primero, haber constituido hace 140 millones de años el continente Gondwana; el segundo, haber tenido realidades políticas semejantes, en específico, la colonización europea. **¡Error! Sólo el documento principal.** Vid. Massimango Cangabo Kagabo, "La continuación de la historia africana, en América Latina", en *África en América*, Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo/Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, p. 38.

coinciden con un proceso de transformación que profundizaremos más tarde. Una vez más Jorge A. de la Serna ayuda a explicar esta visión:

Ahí, en el ambiente, en la savia que hace germinar esa vegetación paradisíaca, poblada de aves milagrosas, radica la fuente de la superación física y espiritual de la raza. Los relatos que hablan de metamorfosis, de muerte y resurrección de la fauna americana no son sino una metáfora de la regeneración (la metamorfosis) de la propia raza, atribuida a la influencia bienhechora de los aires americanos.²⁴

Ya resalta en el cuento "La Guapa" el cambio que sufre ésta después de su brutal pelea al interior de la mina, primero se dice que al ser embestida por el rayador "La paloma había caído en las garras del milano" [77]. En el final se señala: "creo que en algunas mujeres la paloma oculta al águila real" [82].

4.3.3. Nación, minería y sociedad

Uno de los aspectos de *Las minas y los mineros* que más ha llamado la atención de la crítica es el minerismo y la cuestión social. El tema social en la producción literaria decimonónica tuvo importantes manifestaciones; el cuento social, como lo denomina Juana Martínez, buscó acercarse a la situación de las instituciones sociales y dar a conocer sus condiciones, preocupación que no resulta extraña al entender el proceso de reorganización política y social en que se encontraba el país. Prevaleció, entonces, la exaltación de la institución familiar, la denuncia de las condiciones laborales, el interés por el ambiente rural, por lo popular y lo regional.²⁵

Encontramos en este momento, una estrecha relación entre la idea de nación y la concepción de la sociedad. Como lo señala Carlos Illades, la veta romántica de carácter nacionalista centró su atención en el pueblo y su cultura y desarrolló un concepto de nación de carácter más cultural que político.²⁶

El nacionalismo, entonces, volteó hacia lo colectivo y en ese momento el pueblo se transformó en factor determinante en la construcción de la nación. Así, los valores morales, el

²⁴ J. A. Ruedas de la Serna, *op. cit.*, pp. 139-140.

²⁵ J. Martínez, *op. cit.*, pp. 240-243.

²⁶ Carlos Illades, *Nación, sociedad y utopía en el romanticismo mexicano*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005, p. 16.

sustento económico, la lucha y defensa de lo propio se atribuyó a esa "entidad abstracta que se manifestaba como voluntad general".²⁷

En este sentido, Altamirano enfatiza la importancia de voltear a lo propiamente nacional, contexto en el que la obra de tema minero de Castera es vista como un rescate fundamental:

Por lo demás, la importancia de esta industria, su generalización consiguiente en un país metalífero, la legislación colonial, el clima, las ideas religiosas, las condiciones mismas de los metales en las formaciones americanas, un nuevo sistema de beneficio encontrado aquí, la independencia en que vivían las minas de la administración política, hasta la mezcla de la lengua castellana con los idiomas indígenas, que ha hecho adoptar un tecnicismo local, todo influyó e influye aún, para dar a la vida subterránea en México un carácter exclusivamente nacional.²⁸

Así, estos cuadros de vida, estas leyendas –como las llama Altamirano – serán vistas como uno de los muchos elementos que refuerzan la identidad. Pese a que el auge del nacionalismo se da en el periodo de la República Restaurada (1867-1872), y para el momento en que se dan a conocer los cuentos mineros ya se configura otro panorama estético, Castera sigue el camino nacionalista propuesto por Altamirano²⁹ y, en cierto sentido, el marcado también por el espiritismo en su mezcla de nacionalismo y espiritualidad.³⁰ De hecho, lo hace evidente en uno de los cuentos excluidos de la colección, *Los maduros*, al decir que:

Para nuestra sociedad es más soporífero un escritor que sobre estos hechos trate de filosofar, que el acetato de morfina en cierta dosis. Al que escribe apoyándose en la ciencia lo llaman pedante, loco al pensador profundo, fraseólogo al descriptivo, y a este último se le exige que dibuje no nuestros tipos nacionales, nuestros pobres indígenas vestidos de manta o cuero, a los que no se quiere conceder ni corazón, sino que hable de hombres que por fuerza han de tener los ojos azules y los cabellos rubios, de castillos feudales que sólo hemos visto en sueños y de trajes no descritos por nadie, aún cuando sólo existan en el cerebro enfermo del autor. De otra manera,

²⁷ *Ibíd.* p. 88.

²⁸ I. M. Altamirano, "Prólogo", a *Las minas y los mineros*, p. 41.

²⁹ Belem Clark de Lara señala que: "a partir del momento en que México pretende entrar en la modernidad económica (1875), el panorama de las letras se va haciendo cada vez más complejo; en este sentido, a pesar de que continúan a la cabeza el maestro Altamirano y el movimiento nacionalista, algunos escritores comenzaron, al mismo tiempo, a dar los primeros pasos firmes de la emancipación literaria [...] Por otra parte, contradictoriamente, otros autores tratan de aplicar el método científico a la literatura –realismo y naturalismo – para con ello continuar, desde una nueva perspectiva –la científica –, el canon marcado por el presidente de la República de las Letras". (*Vid.* Belem Clark de Lara, "¿Generaciones o constelaciones?", en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (editoras), *La República de las letras. Asomos de la cultura escrita del México Decimonónico*, vol. 1., *Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios* México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, p. 35.

³⁰ *Vid.* A. Saborit, "Prólogo" a *Pedro Castera*, p. 26.

tiene uno el honor de no aparecer en caricatura sobre las cajetillas de fósforos, único pedestal de la gloria en México.³¹

De ahí que Castera insista a lo largo de la colección en señalar que lo que se refiere es producto de la realidad, más que de la invención; procura acercar los relatos en todos los aspectos, en el paisaje, en los tipos y en el tiempo.

La vida subterránea referida por Castera estará vinculada con una serie de valores, cualidades y características que se extiende, en general, a la distinción entre el ambiente urbano y el ambiente rural. En el cuento "En la montaña" se evidencian estas diferencias al decir que: "Sólo en las ciudades se encuentra gente inhospitalaria; la del campo, y principalmente la serrana, es franca, abierta y de un carácter que no tiene doblez, todos aquellos seres para los que yo creía ser un extraño, me recibieron como si fuese de su familia o de sus amigos más íntimos" [46].

A esta concepción ideal, utópica, se contraponen las que hace de aquéllos provenientes de la ciudad:

Todos los compañeros que me rodeaban tenían sus familias en la capital, prescindían de sus comodidades, de sus goces domésticos, de todos sus sentimientos, para no dejar a otras manos la explotación de los tesoros que les sugería una imaginación agujoneada por una inmensa codicia; en cambio de la dulce paz de un hogar tranquilo, la fiebre de la ambición, la inquietud del peligro, la fatiga del trabajo y la lucha sorda de las pasiones que se desencadenaba en aquellos seres, más violenta que la que rugía en el exterior. ¡Triste condición la de buscar con afán riquezas en vez de inteligencia, tesoros en vez de corazón! [48-49].

Insiste en que los mineros son el medio a través del cual el resto de la sociedad satisface su ambición, y de forma un tanto determinista, atribuye al espacio lúgubre de la mina la confrontación de los aspectos más salvajes del ser humano, es decir, bajo un ambiente hostil, el hombre busca defenderse:

No carece de cierto interés el examinar, aun cuando sea ligeramente, algunos cuadros de esa existencia sombría y lúgubre las más veces, de seres desgraciados, que luchan sin tregua y sin descanso para satisfacer la inextinguible sed de oro que tiene nuestra ambiciosa sociedad.

La milésima parte de la población del mundo actual se ocupa en desgarrar las entrañas de la madre tierra, para atender al consumo incesante del resto de su propia humanidad.³²

³¹ P. Castera, *Los maduros*, pp. 253-254.

³² P. Castera, "He aquí por lo que ahora escribo", en *op. cit.*, p. 239.

Aquí, ya se esbozan las implicaciones de la modernidad y el capitalismo feroz. Así, Clementina Díaz y de Ovando encuentra en la colección una denuncia "contra la injusticia y el desamparo de los mineros, cuya heroica y sacrificada labor contrasta con la indiferencia de los dueños y encargados de las minas."³³ Y en este sentido, la afirmación del narrador en el cuento "En plena sombra" se materializa: "Sólo estos animales dan ejemplo de semejante voracidad. ¡Ah no... también el hombre suele devorar a su hermano!" [58].

Sin embargo, a esa irracionalidad, a ese salvajismo, se expone también aquello que reivindica al trabajador, al minero, al pueblo: la unión, la convivencia con la naturaleza y el aprendizaje moral, unido éste a la fe en Dios y la providencia. De este modo asistimos al desarrollo del plan moralizador de los románticos de tendencia social,³⁴ en el que se proyectaba una sociedad en progreso, tanto en el aspecto humano, como en el científico y moral.³⁵

4.4. Narrador

Ya hemos comentado que el narrador es un mediador encargado de dar a conocer el mundo ficcional; pero además hay que anotar que él mismo debe establecer el grado de participación que debe cumplir en el relato. De este modo, señala Beristáin que: "de él depende el grado en que debe aparecer en su propio discurso, la medida en que se hará presente [...] pues hay narradores que participan de la representación ficcional y narradores que están excluidos de ella".³⁶

³³ C. Díaz y de Ovando, "Pedro Castera, novelista y minero", en *op. cit.*, p. 222.

³⁴ Leopoldo Zea señala que el romanticismo social ofreció la posibilidad de emancipar a los pueblos de la miseria, de alcanzar el bienestar social y económico. *Cf. L. Zea, op. cit.*, p. 39.

³⁵ Resulta de sumo interés la lectura que se ha hecho del cuento "Flor de llama" como muestra del ideal romántico que buscaba esta conjunción. La última consideración de dicha lectura es que "El proyecto de un estado nacional independiente es el resultado de la armonización y la unidad del sujeto emancipado, de la modernización del estado con la naturaleza". *Vid. Friedhelm Schmidt, "Liebe und Patriotismos in Texten der mexicanischen 'Romantik': Ignacio M. Altamiranos Julia und Pedro Casteras Flor de llama", (Amor y Patriotismo en textos del romanticismo mexicano: Julia de Ignacio M. Altamirano y Flor de llama de Pedro Castera)*, *Iberoromania. Revista dedicada a las lenguas y literaturas iberoamericanas de Europa y América*, Tubingen, núm. 46, 1997, pp. 60-74. Agradezco a Mira Thiengtheprongsa, estudiante alemana de visita en nuestro país, una primera traducción de este artículo.

³⁶ Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato, Teoría y práctica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, p. 111.

Partiendo de esto, encontramos en esta colección la presencia de tres tipos de narrador: narrador-personaje, narrador-testigo y el narrador en tercera persona, pero con algunos desplazamientos del punto de vista.

4.4.1. Narrador-personaje

Es aquél que participa directamente en el curso de la historia y que por lo tanto sólo posee una perspectiva parcial, subjetiva e incompleta de los hechos. En *Las minas y los mineros* lo encontramos en el cuento "En plena sombra".

El narrador refiere un episodio de su visita a una mina. Desde el comienzo, se establece la estrategia discursiva a través de la cual se desarrollará la historia, una combinación de narración y diálogo:

En mi convalecencia conversaba algunas veces con el dueño de la casa en que me habían curado, y que por mi buena fortuna, era un rumbeador de minas, o lo que es lo mismo, un antiguo barretero aficionado a buscarlas.

— ¿Que tales minas conoce usted por aquí, Manuel? —le preguntaba.

— ¡Válgame Dios, *amo*, todavía está pinto de la *jiebre* y ya quiere minas! —

— ¡Hombre, para cuando sane! [63].

La narración se da a partir del personaje-narrador, pero además se presenta la intervención del otro personaje —a través del empleo del estilo directo— que se encarga de “narrar” con su propia voz. En el texto, la diferencia entre las “dos narraciones” está marcada por las particularidades del habla de cada uno de los personajes, por ejemplo, el personaje-narrador ocupa constantemente el “usted” para dirigirse a su interlocutor, mientras que Manuel, el rumbeador, se dirige al personaje-narrador con el apelativo “señor, amo”, emplea vocabulario regional y además, es notoria la diferencia en la presentación del habla de Manuel en sus variantes fónicas respecto al habla del narrador:

— ¿Y qué otros agujeros conoce usted?

— Pos un *joyo* grande y *jondo*; la Cueva del Cristo.

— ¿La qué?

— La Cueva del Cristo.

— ¿Qué cosa es eso, hombre?

— Pos *señor*, una cueva.

— ¿Grande?

— *Jondísima*, *amo* [63].

Este modo de presentación favorece la acción; más que narrar se escenifica, lo que contribuye al paulatino desarrollo de la intensidad en la historia. De igual forma, cuando se presenta el momento de cambio –ya señalado en el apartado de estructura –, la escenificación cede a la narración con diferentes ritmos: vertiginosos al momento de percatarse de la dificultad que representa estar en la mina sin velas; lento en el momento en que la luz se consume. Es entonces cuando el narrador nos da cuenta de su monólogo:

Soy franco, aun cuando parezca fatuidad el decirlo: no he temblado nunca en mi vida, no he tenido miedo jamás, no puedo comprender todavía lo que significa el terror. Pero en aquella noche de tinieblas, oyendo el ruido acompasado y monótono de las gotas de agua, el aleteo siniestro de los murciélagos y hasta los latidos de mi corazón... sentía algo extraño, que me disgustaba, y que, repito, no era terror. Era la mano de la muerte que me acariciaba, el presentimiento de la agonía, el principio o la aproximación de ambas... pero lo repetiré siempre... ¡no! ¡no era terror! [67].

A partir de la perspectiva del narrador se establece una dicotomía entre él y Manuel. El narrador se configura como el valiente, el racional, mientras que Manuel como el cobarde y bárbaro, que, sin embargo, en medio de su inferioridad, es el que en varias ocasiones proporciona indicios para la salvación:

— ¿Qué diablos tienes, Manuel?
— Pos, *siñor*, tengo frío hasta en los huesos.
— Calla, cobarde, ¡lo que tienes es miedo!
— *Pos siñor*, eso de morir de hambre... *ansina* no me gusta.
— Pues ¿cuál muerte te agrada, bárbaro? –le dije, tuteándole de pura cólera.
— ¿Trae su *mercé* el *chisme*?
Esa palabra *chisme* fue un rayo de luz para mí [68].

4.4.2. Narrador-testigo

Algunas historias son narradas por un narrador-testigo que no interviene directamente en el curso de la historia, pero es fuente importante de información; se presenta en los cuentos “En la montaña” y “Flor de llama”.

En el cuento "En la montaña" tenemos un narrador en primera persona que participa en la historia, pero encontramos en él ciertos matices: "Una tarde salía yo de este pueblo para la mina del Alacrán. Una de las últimas casas llamó mi atención, y naturalmente me detuve, mientras que mis acompañantes continuaban venciendo las dificultades que les presentaba el camino" [45].

En la primera parte de la narración, el narrador comunica las sensaciones que le provoca estar en ese ámbito hospitalario y gentil, y algunas de sus reflexiones producidas por la contemplación de la naturaleza:

No sé que tienen de poético las últimas horas de la tarde; no comprendo qué melancolía infinita siente el alma al ver morir el Sol; no puedo definir que tristeza tan vaga y tan profunda se apodera de toda la Naturaleza que se despide sollozando del foco de la luz; pero lo cierto es que todas las tardes observo lo mismo y cada vez me produce una impresión más fuerte y una tristeza mayor. Aquella tarde, intensamente triste, no la olvidaré jamás [47].

En la segunda parte de la narración, durante su estancia en la mina, por un momento ese “yo”, se convierte en un “nosotros”, en una especie de colectivización y de identificación con los mineros:

Sentados a la mesa, vaciábamos de vez en cuando un vaso de ponche, y a la luz pálida del alcohol, a la rojiza de la chimenea y a la vívida al par que lívida de los relámpagos que surcaban el espacio, se veían iluminarse aquellas caras con tintes sombríos y terribles, para quedar después sumergidas en una media luz indecisa y vaga. Cada vez que el rugido del rayo se dejaba oír, era saludado por entusiastas hurras, volviendo después a reinar un silencio lúgubre, interrumpido tan sólo por los truenos sordos de los barrenos y por el canto tristísimo con que los barreteros olvidan su trabajo [48].

Cuando el espacio colectivo cambia –todos se retiran a dormir– a un espacio íntimo, es decir, el sueño, la perspectiva es la de un personaje-narrador que revela su sueño y todo lo que le genera. El punto de focalización del narrador se hace más evidente hacia el final de la historia en la que describe a la mujer que tanto había llamado su atención:

Efectivamente, la joven se encontraba desnuda y tendida encima de un sarape, cubierta ligeramente con un pedazo de manta ensangrentada; una pierna mórbida y perfectamente formada, se había quedado cubierta y dejaba entrever algunas contusiones fuertes; el cráneo estaba hecho pedazos por algún trozo de roca, y se conocía que no se había aún quitado sus adornos de la cabeza, porque entre los cabellos se veían los sesos mezclados con las flores marchitas y deshojadas ya. [51-52]

En el cuento "Flor de llama" también hay un narrador-testigo semejante al de "Sobre el mar" de *Impresiones y recuerdos*. De hecho, la relación entre los personajes también es similar: el narrador llega a la hacienda fundidora con un amigo; en ese lugar conocen al director de la hacienda y a su hija. Inmediatamente, el narrador establece la distancia entre los personajes:

Comenzamos a cambiar frases, y mientras Juan, que era inflamable como la pólvora, principiaba a galantear a Lila, yo, que no quería perder el tiempo, lo

aproveché con don Carlos arreglando el asunto que allí me llevaba. Pude notar que los ojos de Lila y Juan se prodigaban esa caricia de la mirada, con la que principian todas las grandes borrascas del corazón... A veces también me olvidaba de contestar a don Carlos, por examinar aquella corrección de líneas, aquel perfil irreprochable, y el candor y la pureza de aquella criatura que parecían disolverse sobre su rostro oval como una vaga iluminación [144].

Y se refuerza el estado de testigo con las siguientes anotaciones: "¿Qué hacía? Contemplaba, nada más. ¿Puede decirse que otra cosa es en la vida más grande que, contemplar?... Por más que se diga, los hombres somos tanto o más curiosos que las mujeres. Me deslicé de la ventana siguiéndole con rapidez" [146-147].

4.4.3. Narrador en tercera persona

El llamado narrador *heterodiegético* no está involucrado en el mundo narrado y por lo tanto, deja de cumplir la función actoral –que sí realiza el narrador *homodiegético* –y se concentra en la función vocal, entendiendo ésta como la voz que narra, en este caso, la tercera persona.³⁷

Es evidente que la intención estética de la colección exigirá la presencia de otra clase de narrador. Mientras que en *Impresiones y recuerdos* prevalece el narrador-personaje en esa manifestación de lo interno, en *Las minas y los mineros* la focalización está en los otros; de ahí que predomine la presencia de un narrador en tercera persona. Encontramos este tipo de narrador en los cuentos "La Guapa", "Una noche entre los lobos", "El pegador", "En medio del abismo" y "El Tildío".

El primer elemento en presentarse es el hecho de que el narrador aclara que, o bien las historias le han sido referidas por los protagonistas –el caso de "Una noche entre los lobos" y "La Guapa"–, o bien, él conoce el suceso relatado –"El pegador", "En medio del abismo" y "El Tildío". Este narrador siempre hará referencia a los personajes principales, pero dejará en claro, desde el principio, su papel como narrador, por ejemplo en "Una noche entre los lobos":

Diego tuvo que penetrar cierta ocasión en la Sierra Madre, en uno de nuestros estados fronterizos, cuya parte aún está deshabitada y en una situación verdaderamente primitiva. El lugar importa muy poco al lector. Además, tendría que imitar a San Juan, bautizando lugares que aún son enteramente desconocidos [53-54].

³⁷ L. A. Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 141.

No en la historia, sino en el discurso, el narrador ejerce la labor de seleccionar información, de forma que el relato estará marcado por su perspectiva. Bajo esta intención, el mediador continuamente hace referencia a su labor en una especie de metadiscurso:

Diego y un norteamericano acompañado de ocho mozos, provistos de armas, municiones de guerra y de boca, montados en vigorosas mulas, y con dos guías que estaban empeñadas en conocer la Sierra, penetraron en éste en una mañana lluviosa del mes de diciembre del año 187...
He dicho penetraron en ella, es decir, en un océano flotante de verdura [54].

Las variaciones en el ritmo de la narración se darán a partir de la intromisión en el discurso de comentarios y consideraciones del narrador, que, en muchas ocasiones, transfiguran a un autor ficcionalizado: "El que esto escribe, tiene un solo odio... toda clase de tinieblas y una sola ambición... ¡beber a torrentes todas las claridades y toda la luz!..." [56].

O bien, a partir del empleo de diálogos, lo que conduce a un *tempo* lento. Cuando el narrador prescinde de estos elementos la narración se desarrolla rápidamente. La dicotomía hombre-animal expuesta en el cuento –ya mencionada en el apartado de estructura –, está reforzada por la perspectiva omnipresente del narrador en tercera persona, que puede ir de un lado a otro y referir lo que sucede en cada parte.

En "La Guapa" el narrador también es depositario de la historia de la protagonista; tiene una cualidad cuasi-omnisciente,³⁸ ya que, a pesar de tener una visión general de la historia, desconoce algunos aspectos:

Una tarde que aquel hombre rayaba el pueblo de noche, la Guapa, que iba a salir, tropezó con el quicio de la puerta, y como iba a caer, los brazos del rayador la sostuvieron. ¿Qué fue lo que pasó? Nadie lo supo; pero ella rápida como un relámpago, se enderezó, estampando sobre la cara del rayador una soberbia bofetada [75].

No obstante, en otros momentos hace énfasis en sus derechos como narrador, recuperando así, su cualidad omnisciente: "La tinieblas reinaban sobre las sombras. La mirada del escritor tiene el derecho de penetrarlas. Por esa razón vamos a ver en el fondo de ellas" [80]. Pero su participación va más allá; continuamente introduce proposiciones que darán paso al aspecto moral de la historia: "No se debe jugar con el peligro de inspirar pasiones y hacerlas crecer en lugar de calmarlas... Las más pequeñas causas, dicese que producen los más grandes efectos, y así es en verdad" [75].

³⁸ Cf. E. Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 75.

Por lo que respecta a los cuentos "El Pegador", "En medio del abismo" y "El Tildío", el narrador comienza el relato estableciendo un principio de verdad, ya sea que aluda a datos históricos, fechas, nombres de lugares y personajes, o bien, mencionando la proximidad que tiene respecto al hecho: "Antes de proseguir adelante, y para que no se crea que forjo mal descritas fantasías, mencionaré que..." [83], o "El lance de que ahora me ocupó, no recuerdo bien si ocurrió en la mina de la Cata o en la de Rayas" [90], y también "El Real en que pasara el acontecimiento que voy a referir, se encuentra ubicado en una falda de la Sierra Madre" [103].

El narrador refiere en repetidas ocasiones su propia experiencia, por lo que tenemos la ficcionalización como narrador del propio Castera: "Este hombre se llama pegador, el que esto escribe, ha tenido el gusto de serlo muy joven cuando practicaba, al abrirse el tiro de Providencia en San Antón de las minas" [85]. La perspectiva, sin embargo, no es la de ese narrador-minero, por decirlo de algún modo, sino de un narrador que mantiene ya cierta distancia con ese mundo y ese tiempo narrados.

En cuanto al aspecto temporal proporcionado por el narrador, es recurrente el empleo de digresiones que no sólo interfieren en el *tempo* de la narración, retardándolo, sino que además se constituyen como elementos de orientación moral del relato. De acuerdo con Pimentel, este tipo de digresiones –elaboraciones discursivas de tipo *gnómico* o *doxal* –son pausas de naturaleza *extradiegética* que no deberían incidir directamente en la narración, sin embargo, sí producen un efecto en el *tempo*.³⁹

Nueve barrenos faltaban *por tronar*, como dicen los mineros, y aquel hombre iba a ser completamente despedazado por esas nueve bombas de placa.

Él impasible...impávido...y estoico, esperó con infinita altivez...

¿Qué causa ha convertido a Cambronne en un Gigante? Erguirse ante Waterloo, y derrotado, con una palabra hacerse vencedor...

Criticán la energía todos los débiles y todos los cobardes, los éticos de la voluntad, que no saben luchar, los envidiosos que se ahogan con sus propias babas, los títeres de la sociedad que se sueñan hombres porque se anudan bien la corbata, y todos los estúpidos bajo todas sus formas.

Volvamos al tiro y al *pegador*... Dos explosiones unidas en una, retumbaron llenando el fondo de aquél con gases sulfurosos y con humo denso de pólvora [86].

En "El Tildío" el narrador emplea estos recursos, pero da un espacio importante a la narración a partir de los personajes, es decir, al diálogo, al discurso directo, a la

³⁹ L. A. Pimentel, *El relato en perspectiva*, pp. 51-52.

escenificación. Dichos elementos contribuirán a crear la tensión y la fuerza dramática, tan alabada por Altamirano en este cuento.

En general, este narrador, que en algunos casos parecería un autor ficcionalizado, emplea las digresiones y las reflexiones para introducir gran parte del contenido ideológico de los relatos, dirigido a la exaltación de la vida minera y, por consiguiente, a la crítica de la sociedad capitalista.

Se plantea un cambio en el narrador, ya que si bien conoce por experiencia las situaciones que relata, la condición desde la que narra es distinta, por lo que principalmente cumple una función moralizante.

4.4.4. Cambio de punto de vista

Este apartado surge de la idea expuesta por Anderson Imbert en su *Teoría y técnica del cuento* acerca de la posibilidad de transformación que pueden tener los cuatro puntos de vista tradicionales el de narrador-protagonista, el narrador-testigo, el narrador omnisciente y el cuasi-omnisciente.⁴⁰

Como se ha establecido, es necesario distinguir entre el pronombre utilizado para narrar y el punto de vista que pese a éste, puede tomar el narrador, o en otras palabras, diferenciar entre función actoral y función vocal. Dado que es el narrador quien establece el papel que desempeñará en el relato, la variación pronominal y de punto de vista dependerá en buena medida de la función que realice y del propio desarrollo de la historia.

En el cuento "Sin novedad" encontramos una combinación de puntos de vista producidos por la presencia de dos narradores. En principio, hay una enunciación en primera persona, pero que dada la escasa información, no nos permite saber si fungirá como protagonista, como testigo o si será tan sólo un narrador reminiscente: "Diez años hace que pasó, aún lo recuerdo palpitando de emoción. No un dibujo, sino un ligerísimo boceto es lo que voy a hacer de lo que todavía conservan mis recuerdos. Dirigía yo accidentalmente una mina llamada Mina Alta de Ajuchitlán"[95].

Pese a estos indicios de una narración en primera persona, poco a poco va apareciendo la perspectiva de un narrador- testigo que refiere lo que ve:

⁴⁰ E. Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 57.

El ruido continuaba con mayor fuerza; era ya un estruendo, y a él se mezclaban los gritos que salían de la mina, los alertas de los centinelas que repetían ¡sin novedad! Y la lúgubre voz de las dos campanas... la de la puerta doblando y la de la dirección tocando a rebato.

Minutos después, todos los hombres, las mujeres y los niños del Real, estaban agrupados en el patio cantando el alabado, y disponiéndose a la batalla contra la roca cobarde que se desplomaba.

En esos momentos yo escuchaba aquel canto, que no me parecía triste, sino como una nueva Marsellesa cantada contra un peligro desconocido [97].

Un nuevo cambio en el grado de participación del narrador proporciona otra perspectiva. Ahora la del personaje-narrador que actúa directamente en el universo diegético al ser quien da órdenes, quien comanda el rescate, el que dialoga:

Y en esa lucha incesante, sin tregua, sin reposo, se habían pasado seis horas y se habían extraído cuatro cadáveres.

El minero mayor se me presentó diciendo:

—Es imposible continuar, hay heridos diez o doce.

No lo dejé concluir. Aquél era un momento solemne, y si la gente se desmoralizaba, todo se perdía.

— ¡Arrestado este hombre, y el Sota Minero aquí!

Presentose éste.

— ¡Siga usted adelante!

— Está bien, contestó; pero falta madera para atrancar el cerro.

— ¡Que la traigan!

— Se ha agotado.

— ¡Meta usted hombres!

— ¡Jesucristo! ¿Hombres de puntales?

— ¡De puntales! Sí, señor, pero en el acto; ¡adelante! [99]

La intervención del segundo narrador al que nos referimos se filtra en el discurso más que en la historia. Es el narrador en tercera que refiere el suceso, que lo comenta, que añade sus propias consideraciones y que establece su objetivo cuando dice “continuemos, no inventando, sino describiendo”. Este narrador se asemejará al de los cuentos “La Guapa”, “Una noche entre los lobos”, “El Tildío”, en tanto que en él recae la responsabilidad de dar a conocer el hecho:

No necesita la fantasía humana inventar. La gran trágica es la Naturaleza. Basta copiarla, y el cuadro es verdadero, y sin embargo, terrible.

Escribo esto, para los mineros, para esos hermanos queridos que han pasado como yo horas de infinita angustia, horas en que se viven años, en que se emblanquecen los cabellos, en que se llora de impotencia, pero en que no se tiembla, porque se trata, no de millones de pesos, sino de salvar vidas sagradas y de cumplir un deber con orgullo; ¡el de la energía, la fuerza, la virilidad, jugando con el peligro, no por defender nuestra vida, sino por salvar la de un hermano! [97-98]

Con la aclaración final, se rompe la impresión de ser una narración referida por el que la ha vivido, que podríamos llamar relator,⁴¹ y se explicita la presencia de ese otro mediador: “¿Quién me refirió lo anterior? Uno de esos héroes del trabajo que hoy lucha como ha luchado siempre” [102], por lo que podríamos decir que, la narración en primera persona se convierte en una especie de discurso referido que da a conocer otro narrador con la intención de dar verosimilitud al relato.

4.5. Personajes

Encontramos en esta colección algunas diferencias considerables respecto a *Impresiones y recuerdos* en la construcción de ese efecto de sentido que resulta ser un personaje. En primer lugar, el número de personajes femeninos es reducido y por lo tanto, la preocupación amorosa y la consideración ideal de la mujer apenas son esbozados; en segundo lugar, la colección configurará, a lo largo de todos los cuentos que la conforman, el ideal del minero como personaje símbolo; por último, aparece la colectividad como actor de las historias, elemento que ha sido altamente valorado, ya que se muestra un interés en la cuestión social.

Hay que señalar también, que tanto los personajes como algunas de las situaciones que se plantean están elaborados a partir de la interacción de elementos románticos y realistas, e incluso naturalistas, ya sea en la descripción, en la caracterización ideológica o en la forma de actuar de los personajes. Debido a esto, el análisis de este elemento se centrará en tres puntos: la visión de la mujer que se plantea en la colección; la configuración del minero como personaje símbolo, y la presencia y función del personaje colectivo.

4.5.1. La mujer

En esta serie sólo aparecen tres personajes femeninos: “La Coralillo” en el cuento “En la montaña”, “La Guapa” en el cuento del mismo nombre, y Lila en “Flor de llama”. En los dos primeros relatos hay dos personajes femeninos que se conocen a partir de un epíteto motivado,

⁴¹ Vid. Rolf Eberenz, *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista*. E. Pardo Bazán, L. Alas “Clarín”, V. Blasco Ibáñez, Madrid, Gredos, 1989, p. 38.

en un caso, por un animal con una importante carga cultural como lo es la serpiente, y en otro caso, por las cualidades físicas, sociales y morales del personaje.

La Coralillo es descrita por el narrador, quien incluye en el retrato los efectos que la mujer produce:

La novia era una joven de unos veinte años, de formas exuberantes y mórbidas, de mejillas sonrosadas y frescas, labios rojos y húmedos, y unos ojos negros rasgados y grandes, tan poderosos en su mirada, que atacaban la fibra más delicada de la voluptuosidad.

El cabello era negro también, pero apenas se le veía por la cantidad de flores que la adornaban desde el cuello hasta la cabeza; las manos y los pies pequeñísimos; en una palabra la muchacha era preciosa [46-47].

La caracterización física de la mujer contrasta con el escaso interés en su pareja: "El era un hombre de treinta años, robusto, fuerte, de formas atléticas y feo. A la muchacha la llamaban La Coralillo; a él...no lo recuerdo" [47]. No obstante, el retrato de la joven no va más allá, ya que el acercamiento del narrador al personaje tiene un carácter sociológico, para dar a conocer las condiciones de vida de los serranos. Lo que sí toma importancia es la descripción de la mujer después del derrumbamiento:

Efectivamente, la joven se encontraba desnuda y tendida encima de un sarape, cubierta ligeramente con un pedazo de manta ensangrentada; una pierna mórbida y perfectamente formada, se había quedado descubierta y dejaba entrever algunas contusiones fuertes; el cráneo estaba hecho pedazos por algún trozo de roca, y se conocía que no se había quitado sus adornos de la cabeza, porque entre los cabellos se veían los sesos mezclados con las flores marchitas ya [52].

El narrador no tiene ninguna reserva al construir esta imagen, de tono marcadamente naturalista, estableciendo con ello una antítesis entre la primera impresión que se da de la mujer y esta última.

Caso distinto representa el personaje de La Guapa, epíteto que no sólo caracteriza al personaje, sino que, desde el título, señala el foco de atención de la narración. La Guapa posee todas las características de una mujer fuerte y bella, opuesta a la mujer ángel. Se le describe como mórbida y voluptuosa, pero se añaden atributos respecto a su indumentaria:

Las pepenadoras del Real le decía por apodo La Guapa.

Efectivamente, así era. Entre las mujeres de su clase, vestía con elegancia. El cabello suelto sobre su espalda, sujeto por una peinilla semicircular de carey. Una camisa blanca, siempre limpia, adornada profusamente con bordados, randas y deshilados, que mal la cubría. Una enagua de gró, ora azul, ora verde, ora roja, pero

corta, muy corta, dejando ver unas medias caladas y un piecечito calzado con elegante zapato de seda. De esto nació su sobrenombre [73].

Para la descripción física el narrador recurre a la referencia a la escultura Venus de Pradier. Asimismo, acude a una serie de elementos marcados cultural y socialmente; si bien la piel blanca, el cabello dorado, los ojos claros remiten por lo general a la mujer ángel, el cabello oscuro, los ojos negros y la piel morena evocan a la mujer sensual: “Mirarla no era amar, era querer a aquella mujer” [73].

El narrador pone énfasis en su condición moral al señalar que no se le había conocido amante, a pesar de ser cortejada. Emplea en el discurso el estilo directo para evidenciar el carácter de la mujer:

- ¿Traes escolta? –le preguntó el *rayador*.
- No, *Chavacano* (apodo de éste); pero nos vamos después a almorzar a un *fandango* que nos han invitado.
- ¡Qué guapa vienes, *Guapa*!
- ¡Cállese el *pico* zalamero, págueme y no me ponga los *ojos de gato*!...
- Mira, *chula*, hagamos la paz, echaremos un *trago* y un *taco*...
- No, dijo ella, interrumpiéndolo, págueme que me quiero *largar* [76].

La caracterización de La Guapa se modifica constantemente; desde un principio se le atribuyen cualidades antitéticas de niña y mujer (graciosa traviesa, risueña como una niña); se le describe como pantera y como paloma. Esta variación está también marcada por las diferentes formas con las que se le conoce “mandona”, “chula”, “guapa”. Pero esta aparente inestabilidad en el nombre no le resta fuerza ni identidad, sino que está en consonancia con la evolución que el personaje tiene en la historia y que se acentúa con el cambio de apodo, de “Guapa” a “Leona”.

Este cambio está marcado discursivamente a través de una descripción de características naturalistas que se apoya en los recursos pictóricos del *tenebrismo* para focalizar al personaje dentro de un marco oscuro:

Ésta, con el cabello en desorden, la camisa rota, el seno ensangrentado y palpitante, la boca entreabierta e hipando, las mejillas encendidas, estremeciéndose de un modo convulsivo, las ventanas de la nariz dilatadas, y con la mirada centelleante de ira, se destacaba entre las sombras de la galería como rodeada por un marco de ébano del negro más intenso. Hermosura sombría, pero soberbia, a la que daba el último toque la luz vacilante pero rojiza de la tea, que la bañaba con un reflejo sangriento y terrible, pero fascinador. Hubiérase dicho que Proserpina, celosa, acababa de estrangular a Plutón [81].

Por otra parte, Lila, el último personaje femenino de la serie, sigue el modelo de la mujer ángel. Se le describe a partir de la connotación simbólica de las flores:

...era una azucena por su blancura y delicadeza, una sensitiva por el corazón y una paloma por su inocencia [...] Todos sus movimientos eran lánguidos, sus palabras dulces y tristes, y en conjunto ante los ojos de un soñador, la hubiera creído una virgen coronada con castos candores y no una mujer [143].

Se crea alrededor de ella una atmósfera de magia, de inmaterialidad a tono con las heroínas románticas, lo que la hace diferenciarse de “La Guapa” y “La Coralillo”:

Era la forma de una mujer vestida de blanca muselina, que se emblanquecía aún más por la claridad lunar. En el acto reconocía a Lila, por su estatura gallarda y esbelta, por su graciosas flexibilidades al moverse y por su continente severo, majestuoso y digno. Las luciérnagas que se levantaban de entre los pétalos, hacía como una orla de luz y de pequeñas estrellas bajo su ondulante falda que se quebraba en luminosos pliegues. No parecía una mujer sino un hada de la noche que por un rayo de luna hubiese descendido a besar con sus diminutos pies la alfombra de flores que le tendían los ángeles. [146]

Su actitud es maternal y de abnegación frente al engaño de su amado, situación que la lleva a la locura, otro elemento característico de personajes románticos femeninos, y al suicidio. En general, su participación siempre se da a través del mediador, quien además utiliza como elementos de apoyo para la caracterización de los diferentes estados del personaje la profusa descripción de los procesos de fundición, o bien de la Naturaleza.

4.5.2. El minero

El personaje principal de todos los relatos es el minero, que está determinado desde un principio por la labor que realiza y por el espacio en que se desenvuelve. La caracterización de este personaje se da a partir de dos perspectivas, el minero recreado en un personaje en particular, y el minero como ente colectivo, el pueblo minero.

Con respecto a la caracterización particular los elementos a considerar, en principio, son los nombres y el cargo. Prevalecen los personajes con nombres no referenciales como Diego, Manuel, don Rafael, don Carlos, Luciano Cerbera y Enrique; pero otros poseen un nombre con mayor referencialidad, ya sea simbólica, en el caso de León o bien, sobrenombres que se apoyan en las cualidades de los personajes como “Tildío”, “Chavacano”, “el Pato”, “el Coyote”, etcétera.

Con respecto al cargo u oficio que desempeñan es de hacer notar la variedad de las labores mineras y su jerarquización que estarán relacionados directamente con el desarrollo de la historia. Así, aunque de forma genérica a todos se les denomina mineros existen importantes diferencias.

Diego y León son mineros mayores y sus acciones son decisivas en sus respectivas historias; Manuel es *rumbeador* o *buscador*, de ahí que su acción se centre en encontrar vetas como la Cueva del Cristo; Luciano Cerbera es *pegador*, cuya labor consiste en hacer los pozos mineros y es el que se introduce a gran profundidad; el *barretero* es conocido como el verdadero minero y se encarga de colocar tiros y de abrir vetas; el *rayador* es un empleado delegado a labores muertas donde no hay extracción de mineral, es decir, un trabajo menor que se relaciona en las historias con personajes ladinos y mal intencionados; el *cajonero* es el que maneja el *malacate*, máquina de extracción que será decisiva en el cambio de suerte de los personajes.⁴²

De esta forma, la mención del puesto que ocupa cada uno de los personajes resulta de gran importancia, puesto que constituye un elemento caracterizador y en muchos casos un elemento indicio en la historia.

Como se ha venido señalando, otro recurso configurador de la actuación de los personajes es el diálogo. Así, Diego, del cuento “Una noche entre los lobos”, se muestra como un personaje decidido:

- Son más que árboles –Dijo Mister. H. dirigiéndose a Diego.
- Nunca cuento a mis enemigos –le contestó éste con sequedad.
- Están hambrientos.
- Mejor... estarán furiosos.
- ¡Bonito consuelo!
- No es usted una mujer para que se le consuele. Póngase a llorar si quiere [59].

El narrador se encarga de enfatizar sus cualidades y, no obstante, de decir que es modesto y sencillo, le atribuye cierta animalidad: “Es incapaz de cortar una flor, e incapaz también de hacer el más leve mal; pero tratándose de una mujer, es capaz de matar a un

⁴² **¡Error! Sólo el documento principal.** Vid. Carlos F. Stubbe, *Vocabulario minero antiguo. Compilación de términos antiguos usados por los mineros y metalurgistas de la América Ibérica*, Buenos Aires, El autor, distribuido por El Ateneo, 1945.

hombre” [53]. Las cualidades antitéticas nobleza/furia, sencillez/orgullo, bien/mal nos remiten a la idea del buen salvaje y posiblemente a la dicotomía civilización/barbarie.⁴³

Pese a ese rasgo salvaje que prevalece, en muchos casos se da una especie de reivindicación. Por ejemplo, como he mencionado, Manuel, el minero acompañante del protagonista de “En plena sombra”, a pesar de ser llamado en repetidas ocasiones “bestia”, “bárbaro”, “cobarde” o “animal”, es el que da a conocer las señales de posible salvación.

De otra forma, el narrador nos dice acerca de Diego que “es un joven minero que lleva algunos años de lucha con la fortuna, y que a fuerza de trabajo ha logrado crearse una posición modesta, pero independiente. Altivo por carácter, cifra su orgullo en creerse valiente, y algunas veces lo ha probado con su vida [53].

Movilidad, ascensión, reivindicación. La transformación de los personajes quizás responda a la idea que se desarrolló con el Romanticismo acerca de la movilidad social y la emergencia de la clase burguesa. Señala Jorge A. Ruedas de la Serna: “La burguesía, derrocadora de los privilegios aristocráticos, preconizaba en cambio el derecho de todo hombre a acceder a las clases superiores, valiéndose de su capacidad, de su habilidad y de su fuerza. Se cultiva el mito del hombre pobre que por sus propios medios alcanza poder y riqueza”.⁴⁴

La ascensión y el cambio en la concepción del personaje se presentan también a través de una valoración moral, muy evidente en el cuento “El Pegador”. Luciano Cerbera es el personaje principal, pero el narrador no lo caracteriza a partir de sus rasgos físicos, sino a través de su labor y sus acciones:

Éste se vio perdido, pero como hombre de fibra y resuelto, sin vacilar un solo instante, arrojose sobre los barrenos arrancándoles sus cañuelas...

El pegador, enderezándose, se puso en pie, apoyado en una de las paredes del tiro, y mirando con la frente erguida y serena a la muerte que le rodeaba por todas partes [85-86].

El narrador se apoya en una serie de nombres de personajes de alta referencialidad para configurar al pegador y enfatizar su condición heroica:

¿Qué causa ha convertido a Cambronne en un gigante? Erguirse ante Waterloo, y derrotado, con una palabra hacerse vencedor. ¿Por qué la frase de Galileo *E pur si*

⁴³ Recientemente he conocido la tesis de Leonora Calzada Macías, *Espacio e ideología en cinco cuentos de Las minas y los mineros de Pedro Castera*, en donde se propone esta lectura. Agradezco al doctor Alejandro Higashi haberme dado a conocer dicha tesis.

⁴⁴ J. A. Ruedas de la Serna, *La novela corta de la Academia de Letrán*, en Celia Miranda Carabes, *La novela corta en el primer romanticismo mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1985. p. 54.

Mouve, es inmortal? Porque encierra el mismo principio: no declararse vencido. ¿Cuál es la mancha de Alejandro, y la gloria de Nearco? El gran emperador mandaba quebrar en un enorme mortero al hombre que viendo correr su sangre mezclada con el tuétano de sus huesos, le gritaba con energía: ¡No es a Nearco al que tú rompes, sino a la vil corteza que lo cubre! Todo esto es grande, es hermoso, es viril digno del hombre [86].⁴⁵

Además, el narrador procura dar forma al entorno para resaltar al personaje, de ahí que no sea gratuita la extensa descripción de las condiciones de la mina, ya que esto, como señala Pimentel, “constituye una indicación sobre su destino posible”.⁴⁶ Finalmente, los valores sufren una inversión al proponer como bello aquello que culturalmente posee una carga negativa: “momentos después aquel hombre aparecía negro, ensangrentado y hermoso en la boca del tiro” [89].

Enrique, otro personaje con nombre no referencial, representa la contraparte de León en el cuento “El Tildío”. Enrique es un ingeniero en minas proveniente de la Capital al que la vida minera y sus condiciones le parecen despreciables, pero que en cambio disfruta de la vida cómoda de todo burgués. Se le describe rubio, delgado, de ojos azules, soñador:

—Sentir —Le replicó Enrique—. Para mí las ideas son reflejos de los sentimientos [...] Para mí, pensar es dudar, mientras que sentir es creer, porque es amar. Como corazón y gozo, sufro, sueño, deliro, ruego, es decir, bajo diversas formas yo vivo. Creo que soy inmortal porque me siento eterno... Prefiero ser Byron y no Thales [107].

Además, no obstante haber estudiado, posee poca habilidad y conocimiento, es cobarde y busca el bienestar propio. Su presencia sirve para resaltar las cualidades de su compañero León. Ambos constituyen la pareja de contrarios ya presente en otros cuentos, como en “Sobre el mar” de la serie *Impresiones y recuerdos*.

Por su parte, León es “alto, robusto, fuerte, de color pálido y con la mirada vaga y triste. Era el minero mayor” [105], y representa la parte positiva:

—De aquí la grandeza de pensar —Dijo León—. Pensar es ver; es dilatar el alma, multiplicar la vida, aumentar nuestras facultades. El que piensa, lucha, porque medita, porque incuba, porque trabaja; incubar es un esfuerzo, y meditar es un triunfo del alma. A mayor pensamiento mayor voluntad [106].

⁴⁵ Los personajes a quienes se alude en este párrafo representaron actitudes heroicas en determinados momentos de la Historia. Así, Pierre Jacques Étienne, vizconde de Cambonne participó en la batalla de Waterloo y se le recuerda por haber dicho “La guardia muere, pero no se rinde”. Por otra parte, Nearco fue uno de los oficiales de Alejandro Magno.

⁴⁶ L. A. Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 79.

León es la síntesis del ideal casteriano; el minero conocedor de las ciencias, pero amante de la estética, de la filosofía, de las humanidades. Es a partir de Enrique como se sabe que León ha realizado diversos estudios y que posee el conocimiento teórico y práctico.

— ¡Tus estudios León! ¿Qué más quieres aprender? Sabes como yo las matemáticas, la mecánica, la física, la química y la geología, la zoología y la botánica, o lo que es lo mismo, las ciencias exactas y las naturales; no solamente las has estudiado sino también practicado. ¿Qué más deseas? [107].⁴⁷

El diálogo entre Enrique y León permite conocer sus posiciones ideológicas e incluso las diferentes formas de concebir la vida minera. León que ha vivido en ella siente fastidio; sin embargo, su actitud decidida durante el rescate borra por completo la idea de cansancio del personaje.

No obstante que en él se reúnen algunas características del pensamiento positivista, no puede dejar de verse a León como un personaje romántico en el sentido de confrontarse a sí mismo, vencer sus miedos y de pasar por el proceso de descenso-ascenso característico de los héroes románticos. En la superficie, León muestra disgusto por la vida minera, pero al descender, todo se transforma y vive un proceso de crecimiento que culmina con la salvación y el reconocimiento de la multitud.

Uno de los personajes que más ha llamado la atención de la crítica es el Tildío ya que en él se conjuntan una serie de valores que constituyen el tono moral de toda la colección. Dicho personaje posee una importante carga simbólica desde la forma en que se le nombra; si bien es cierto que su nombre es Juan, se le identifica a partir del sobrenombre de Tildío, que hace referencia a un ave cuyas características se atribuyen al niño:

Este era un niño como de unos doce años: pálido, delgado, nervioso, flexible, apenas desarrollándose, pero fuerte y ágil. La nariz aguileña, los labios finos, el pelo lacio y negro, los ojos pequeños, negros también, vivísimos, y la mirada inmensa... a Tildío le llaman así, por sus piernas largas que casi siempre traía desnudas, excepto los domingos, y por su ligereza y agilidad [109-110].

⁴⁷ La enumeración de las disciplinas corresponde a la clasificación de las ciencias de la educación positivista, la cual buscaba una instrucción enciclopédica para la formación de una clase de hombre útil a la sociedad. Así, el primer eslabón lo ocupaban las matemáticas, siguen la física y la química, después la botánica y la zoología, finalmente la lógica. La razón de que primero se estudiaran física y matemáticas consistía en que estas disciplinas ayudarían al filósofo a emplear las leyes de los fenómenos más simples para explicar los más complejos, capacidad presente en el personaje León al intentar salir de la mina. *Vid.* Gustavo Escobar Valenzuela, *Introducción al pensamiento filosófico en México*, México, Limusa, 1998, p. 82.

Otro elemento caracterizador es el oficio que desempeña en la mina; en la explicación de éste el narrador introduce un amplio panorama de las condiciones de vida de aquellos niños mineros.

Se llaman *morrongos* en las minas, a unos muchachos que entran con el *pueblo* o reunión de trabajadores y que se ocupan también en tareas poco fatigosas; por ejemplo, ir alumbrando el camino de los *mandones* o jefes interiores de las labores, guiar a la *faena* o peones, traer y llevar velas, fierros, agua, etcétera, etcétera. Son expeditos, ligeros, vivaces, traviesos y altivos. Conocen la mina como su casa, con todas sus salidas y entradas, cañones y pozos, galerías descansos, escondites y montones de escombros. Si se les apaga la luz continúan a oscuras, al tacto; si ocurre un accidente, son los primeros en avisar; si a una mujer le pega un barretero, el niño la defiende, le grita al hombre, le insulta y acaba porque algún otro le ayude a defenderla [109].

Y en esta descripción emplea diversos referentes literarios para enfatizar la diferencia entre la realidad del niño de la mina y el de la ciudad. Resalta la condición de orfandad que por lo general posee, ya sea que no tengan padres o que por las condiciones se vean obligados a trabajar desde temprana edad y asumir responsabilidades de adultos.

Esta especie de personaje providencial –dado que a través de él se hace posible la salvación –está íntimamente relacionado con el simbolismo de la Tierra como procreadora y protectora de los niños huérfanos, elemento que servirá para configurar su condición de héroe. Eliade explica:

Un niño “expósito”, abandonado al capricho de los elementos cósmicos –aguas, viento, tierra –es siempre como un desafío lanzado a la faz del destino. Confiado a la tierra o a las aguas, el niño, que posee ahora el estatuto social de huérfano, corre el riesgo de morir, pero tiene al mismo tiempo oportunidades de adquirir otra condición que la condición humana. Protegido por los elementos cósmicos, el niño abandonado se convierte frecuentemente en héroe, rey o santo.⁴⁸

Y así es; Tildío conoce mejor que nadie la mina y de alguna manera se le piensa protegido por ella:

El niño había crecido palpitando entre sus entrañas cantando dentro de su seno, alegrando sus sombrías profundidades. Pájaro entre sus abismos, inocencia y claridad entre sus tinieblas, ángel en aquella cloaca llena de trabajos, de sufrimientos y de blasfemias [127].

En sus constantes entradas y salidas, el *morrongo* lleva la posibilidad de salvación. Su condición de menor no le resta importancia y se materializa lo que se había anunciado al inicio de la historia respecto a que lo más pequeño puede ser lo más grande. Una vez más hay

⁴⁸ Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, México, Era, 2000, p. 229.

una reivindicación que en la acción se presenta no sólo con la salida a la superficie, sino con el levantamiento en hombros del Tildío:

Todo el Real había acudido a aquel punto, más de cuatro mil hombres vociferaban vivas al Tildío. El pueblo de la Preciosa y los barreteros sacados del tiro de Santa Lucía se llevaban al niño levantado en brazos. Aquella criatura cubierta de harapos lodosos y sanguinolentos, acariciaba las cabezas de los barreteros murmurando en voz baja:

— ¡Qué lástima que no tenga yo *magre*...! ¡Qué contenta estaría conmigo la *güena señora*! [141]

Así el ideal romántico de alcanzar las alturas se conjuga con el deseo del minero que sueña con la superficie y la luz. Pero junto a estos personajes virtuosos, están los que personifican elementos negativos. En “La Guapa” el rayador, apodado “Chavacano” es descrito a través de rasgos de animalidad:

El rayador era una naturaleza primitiva, vigorosa, virgen, y por consiguiente, salvaje en sus pasiones. Era una hiena para sus odios y para sus amores; tan celoso como las fieras, él hubiera, sin vacilar, despedazado a aquella mujer, antes de verla en brazos de otro hombre [74].

Y así como a La Guapa se le considera paloma, al rayador se le llama “águila”, “gavilán”, “toro” para calificar su comportamiento desmedido y brutal. En “En medio del abismo” otro personaje que desempeña un oficio menor, el cajonero, comparte las mismas características: “era un hombre atlético, de formas nerviosas, bien constituido, pero con la mirada hambrienta, recelosa e inquieta del chacal” [90]. Ambos encuentran en la muerte el castigo por su forma de actuar, con lo que se refuerza el tono moral de la colección.

4.5.3. La colectividad

Como hemos mencionado, el romanticismo mexicano retomó como elemento literario la idea de lo colectivo, del pueblo, al que se le concibió como el depositario de los valores primordiales de la nación mexicana, y de otro modo, como procurador de cohesión social.

Esta visión estuvo relacionada con la puesta en marcha del proyecto de construcción de la nación, sin embargo, este esfuerzo no quedó exento de manejar diferentes posiciones: una que podríamos llamar idealista, en la que se exaltaban las virtudes del pueblo y en la que

los indígenas eran la raíz de la mexicanidad,⁴⁹ y otra de carácter "realista" consciente de los vicios y las limitaciones del pueblo, pero que no descartaba un proceso transformador de la sociedad a través de la educación.

En la colección *Las minas y los mineros* se evidencian estas distintas concepciones de lo colectivo. Una de ellas señala su carácter bárbaro y poco civilizado que desemboca en una colectividad animalizada: “mis compañeros dormían como duermen los bueyes, es decir, mugiendo” [49]. En esta idea se incluye a los indios, de quienes en algún momento se dice que “los indios, machete en mano, se defendían no por heroísmo sino por instinto”, [60] reservando, de este modo, la condición heroica a unos cuantos. En cambio, los mineros poseen una caracterización general positiva:

Los mineros son tenaces. Están impuestos a vencer a la Naturaleza, a jugar con toda clase de peligros, a dominar los elementos, a tener por contendiente un cerro, un abismo, una muerte ignorada, y a vencer siempre porque si no vencen, mueren [74].

Constantemente se les llama “titanes”, “Hércules” y se enfatiza el carácter viril del trabajo minero. Aunque también hay que señalar que no se deja de lado el carácter, si no negativo, poco provechoso de algunas costumbres del pueblo minero, y en general, de los trabajadores mexicanos:

Los domingos son los únicos días tristes en las minas; el resto de la semana es una actividad febril, un bullicio continuo, un movimiento incesante, y tanto de día como de noche, el trabajo no se suspende por ninguna razón; pero el domingo, todo se paraliza, con excepción del *desagüe*. Los *barreteros*, las *pepenadoras*, la *faena* y todos los empleados se marchan a paseo, despilfarran lo que han ganado en la semana, pasan el día ebrios, jugando albures y dándose *mojaditas*, o lo que es igual, puñaladas, volviendo al oscurecer a comenzar sus trabajos y a pedir prestados dos o tres reales para sus gastos del día siguiente. Por lo mismo, el domingo no hay en las minas que *no hacen agua*, más que dos o tres *valores*, el *portero* y uno que otro paseante o *barretero* rezagado [75-76].⁵⁰

⁴⁹ C. Illades, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁰ Es constante la alusión que se hace en diferentes obras de la literatura decimonónica al particular modo de vida de los trabajadores mexicanos. Recordemos el capítulo de *Los bandidos de Río Frío* "San Lunes" donde Payno señala: "Glorioso, magnífico, espléndido para los artesanos de México, no tienen durante la semana otra idea, otro pensamiento, otra ilusión. Desde el martes, los días de la semana les parecen una eternidad; y sin embargo, trabajan y trabajan, velan y se fatigan, y se cortan las manos con los instrumentos y hacen los más grandes esfuerzos para entregar la obra el sábado o el domingo, y todos estos sacrificios, todos estos afanes son porque de llegar tiene el glorioso, el suspirado San Lunes. ¡Quién piensa en el porvenir! ¡A quién le ocurre echar en una alcancía un poco, una mínima parte del jornal para que tenga siquiera qué comer durante tres o cuatro días!". (Manuel Payno, *Los bandidos de Río Frío*, México, Porrúa, 1997, p. 86).

En parte se justifican algunos de sus defectos como consecuencia de la vida hostil que deben enfrentar, al constante encierro en que se encuentran, a la enfermedad, a la orfandad y al despotismo de los administradores de las minas.

La organización de los reales mineros está ampliamente explicada en los relatos. Todo se estructura a partir de pequeñas colectividades; así el pueblo que entra a las minas podía estar formado por 150 personas aproximadamente; cada pueblo, diurno o nocturno, según el horario de trabajo, lleva a cabo su labor acompañado siempre del canto característico de los mineros, el alabado, elemento que los cohesionaba: “Era un clamor inmenso; grito que arranca el dolor al trabajo; rugido de agonía de corazones que no están frente al cielo: voz formada por el suspiro jadeante de mil voces humanas...” [92].

Pese a las jerarquías, todos los miembros del pueblo realiza una labor específica, y el cumplimiento cabal de aquella redundaba en un beneficio general; se trabaja para todos:

Minutos después, todos los hombres, las mujeres y los niños del Real estaban agrupados en el patio cantando el alabado y disponiéndose a la batalla contra la roca cobarde que se desplomaba... Los niños hacían lechos de hojas para los heridos, las mujeres preparaban hilos y vendas, y los hombres arrastrando maderas y reatas desaparecían por el agujero negro de la mina, mientras que el alabado continuaba... [97]

Frente a lo individual está lo colectivo. En varias ocasiones el personaje individual debe anteponer a su conservación y sus intereses, el bienestar del pueblo minero que está unido por el espacio, el trabajo, el peligro, la desgracia y una fe inquebrantable: “— ¡Acepto! — dijo con la voz firme, como si viese a alguien entre aquellas tinieblas. Hablaba o creía hablar con el Destino. Le había parecido escuchar dentro de sí una voz que le decía: “Elije: tu vida o la de esos seres”. Él no vaciló en aceptar [137]. Así, la concepción de los mineros como colectividad, no obstante cierto determinismo, está ampliamente idealizada.

4.6. Espacios

El espacio puede cumplir diferentes funciones, ya sea como marco geográfico donde se desarrolla la trama, como elemento configurador de personajes o como propulsor de argumento.⁵¹

⁵¹ M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 35.

El espacio constituye uno de los elementos más significativos en *Las minas y los mineros*. Desde el título, la mina se convierte en tema descriptivo, y de igual forma, el título de varios cuentos alude a una localización, al espacio, mediante el empleo de preposiciones de lugar, de modo que las historias se sitúan “en la montaña”, “en la sombra”, “en el abismo”.

En principio, el espacio es el elemento eje en la disposición de los relatos en la colección⁵² y al interior de cada uno de ellos. De este modo, podríamos decir que – espacialmente – los relatos abarcan tres niveles: arriba, en medio y abajo.

La configuración del espacio fictivo en la serie puede atenderse de forma complementaria con la noción de las llamadas polaridades espaciales arriba/abajo, dentro/fuera, manifiestas en la prevalencia de tres espacios la montaña, la tierra y la mina.⁵³

Como constante en la conformación de esta dimensión espacial, los distintos narradores recurren a una descripción que parte de lo general o panorámico y se dirige a lo particular, en una especie de acercamiento.

Hay que señalar también la importancia que posee el empleo de nombres propios con un alto valor referencial no sólo para situar las historias, sino como componente de la parte ideológica de los relatos, en este caso, estrechamente ligada a la idea de literatura nacional y rescate de lo propio.

4.6.1. La montaña

El primer espacio que aparece en la colección es la montaña y con ella se establece la primera dimensión espacial, arriba. Como ya lo señala Antonio Candido, la altura transformada en imagen literaria y espacio ficcional ha sido motivo de numerosas creaciones artísticas en las que se plasma la idea y sensación primordiales de poder y de vislumbramiento del mundo.⁵⁴

Precisamente el cuento con que comienza la colección es el llamado “En la montaña”. Aquí, la altura toma importancia a partir de lo que ahí se ubica: “El pueblecillo se encuentra

⁵² Leonora Calzada Macías propone que Castera sigue el paradigma espacial de *La Divina Comedia* de Dante y en verdad puede plantearse así, ya que dicha obra es aludida constantemente en la colección. Cf. Leonora Calzada Macías, *op. cit.*, p 48.

⁵³ Baak propone un modelo que distingue entre seis oposiciones fundamentales: verticalidad-horizontalidad, dentro-fuera, cerrado-abierto, cercano-lejano, izquierda-derecha, delante-detrás. También han trabajado con la noción de polaridades Lotman, Greimas y Bachelard, entre otros. Cf. María Teresa Zubiaurre, *op. cit.*, p. 57.

⁵⁴ Cf. Antonio Candido, “Monte Cristo o de la venganza”, en *Crítica Radical*, selec., cronol., bibl., trad., y notas por Mária Russotto; prólogo de Agustín Martínez, Caracas, Ayacucho, 1991. pp. 105-106.

situado en una colina suavemente accidentada, rodeado por selvas vírgenes y salvajes, y por enormes montañas que cambian de matices y de colorido, según la altura a que los hiere el Sol" [45].

Sin embargo, la ubicación del elemento focalizado se encuentra a las faldas de la montaña, disposición que se convertirá en elemento indicio en la narración: "En la falda de un enorme terrero producido por una antigua mina abandonada ya, como un nido de águilas suspendido de una roca y a una altura tal, que observarlo producía vértigo" [45].

Hay que añadir que el hecho de que la casa se ubique en un terrero –montón de escombros –y la continua mención del mal estado del camino preparan el destino trágico de los personajes, los cuales son abatidos por el derrumbamiento, derrotados por las alturas.

En otro cuento, "Una noche entre los lobos", la montaña posee otras connotaciones. En primer lugar, se convierte en un espacio fuerza, un espacio activo capaz de transformar al personaje.⁵⁵

Apenas cayó la noche sobre el bosque, cuando un inmenso clamor se elevó en toda su extensión. Era un murmullo confuso, vago, indistinto, formado como de lejanos ladridos, de ayes feroces, de gritos furiosos de dolor, de cólera, de hambre, de rabia y de terribles luchas. Concierto solemne con el que saluda la sierra a la noche... Canto magnífico pero a la vez terrible. Especie de rugido de cráter que quiere hacer erupción. Queja de la madre montaña por medio de sus hijos fieras. Estremecimiento convulsivo de toda una sierra, que llegaba a los oídos de aquellos hombres como el murmullo lejano del mar, o como el inmenso rumor de una batalla en la que los combatientes luchan a brazo partido, pero ocultos entre la espesura llena de sombras [56].

Es una naturaleza viva, personificada, y por ello, la montaña mantiene su carga simbólica como procreadora o como vientre materno del cual nacen todos los seres que entran en lucha con el hombre, que pretende rebasar sus límites. Así, la montaña, la sierra y lo que hay en ellas es visto como espacio de confrontación entre el hombre y la Naturaleza.

4.6.2. La mina

El gran espacio propulsor de argumento es la mina. Los diferentes narradores emplean largas y detalladas descripciones para configurar dicho espacio. En los relatos, la descripción se torna elemento fundamental para establecer un pacto de verosimilitud y se aspira, como dice

⁵⁵ Cf. Ricardo Gullón, *op. cit.*, p. 17.

Pimentel, "a la máxima ilusión de realidad"⁵⁶, de ahí que se declare "Hagamos a un lado las filosofías, que han de ser vanas y continuemos, no inventando, sino describiendo" [96].

Con este propósito, el narrador emplea diferentes técnicas descriptivas. En principio, se nombran los distintos lugares en que suceden las historias. Los nombres aluden a espacios reales del territorio nacional. Por ejemplo en "El Pegador": "Santa Rosa es uno de los cinco tiros de la mina Valenciana, situada en el primer mineral del mundo, en Guanajuato" [83].

En algunos casos se ofrecen detalles de la ubicación e incluso, en las condiciones climatológicas del área: "En el Real del Espíritu Santo, del estado de Michoacán, la temperatura sube hasta 35 grados Reamur, y en el de Catorce, perteneciente a Potosí, baja hasta 7 y 8 bajo cero y nieva con abundancia" [103].

La profusión de nombres y referencias a lugares reales del territorio nacional tiene como fin no sólo reforzar la idea de verosimilitud, de enfatizar que se trata de historias reales que son referidas por un narrador, sino que también poseen una función dentro del proyecto de conformación de la literatura nacional al privilegiar la propia geografía. Ya señala Altamirano en el prólogo a *Las minas y los mineros*:

La pena, el desaliento que esto causa en el espíritu de los que desearían la pronta creación de una literatura verdaderamente mexicana, es sólo comparable, por eso mismo, a la alegría que produce la aparición de un trabajo original en el que se distinguen todos los rasgos de la fisonomía patria. Saludase entonces en ese trabajo algo como el campo nativo, como el cielo del país, al regresar de tierra extranjera, como la lengua nacional en medio de gentes extrañas, como el recuerdo de la niñez, en los años congojosos y tristes de la ancianidad.⁵⁷

Como segundo recurso discursivo, se encuentra la enumeración de las particularidades de la mina a través de un despliegue amplísimo de vocabulario minero, su definición y explicaciones.

Es un poco difícil bajar las escaleras que en las minas se llaman de *muescas*. Están éstas formadas de troncos de palma o de vigas, de diez o de doce varas de largo, y de una cuarta, a lo más de espesor. Un ligero rebaje o corte hecho en la madera, y que apenas permite mal colocar la mitad del pie, forma el escalón, que se halla separado del próximo por una distancia como de tres cuartas.

Estos troncos o vigas están siempre perpendiculares o ligeramente inclinados, apoyándose en los costados de los *pozos* o pequeños *tiros de patilla* por los cuales se baja...

Existen también las escaleras de *costillar*, un poco más cómodas, formadas por dos cables de *reatas* atravesadas por escalones de morillos. Éstos, entre otras

⁵⁶ L. A. Pimentel, *El espacio en la ficción*, p.

⁵⁷ I. M. Altamirano, "Prólogo" a *op. cit.*, p. 36.

ventajas, presentan la de que, con el uso, los *cables se luyen* o se pudren por el agua, y el día menos pensado la escalera se desploma, pero con una *tanda de faeneros...* [77-78].

Este tipo de descripciones no sólo configuran el espacio sino que refuerzan algún pasaje, alguna situación específica, o bien predisponen elementos que conducen al final. Así en el cuento "La Guapa", la alusión a la forma en que están construidas las galerías apoya la acción:

Es preciso advertir que las galerías de una mina están cortadas cada quince varas o más por pozos de cuatro a seis de ancho, sobre los cuales está colocada una viga angosta que sirve de *punte* y se *pandea* con el peso de los que atraviesan. Hay veces que estos pozos son también de diez o doce varas de ancho y de cien o más de largo. Por lo mismo no se me tachará de exagerado cuando diga que el *rayador*, al huir, iba saltando de abismo en abismo [78-79].

Junto a esta clase, pueden encontrarse otras construidas a partir de operadores tonales,⁵⁸ o en otras palabras, calificativos que remiten más a la reacción subjetiva del que describe, que de las características intrínsecas del objeto descrito:

La Caverna Negra; como la llamaría yo, no tenía estalactitas, ni estalagmitas, ni nada que se le pareciese. Era una obra de dimensiones colosales, húmeda, fría y nada más... Aquello tenía algo como la entrada a la Eternidad. Su silencio era profundo. Su enormidad era elocuente. Abismo negro atraía con fascinación, produciendo lo que podría llamarse el vértigo de la sombra [65].

Otra forma de construir el espacio es a través de metáforas. Como señala Pimentel, la metáfora posee un alto nivel de representación. La metáfora es un proceso de interacción semántica, a través del cual se modifica la significación de los elementos que participan, logrando con ello, un efecto de intensificación.⁵⁹

La metáfora configura la significación a través de dos ejes: lo idéntico y lo diferente, que bien pueden manifestarse en semejanzas léxicas o sémicas, o bien a través de relaciones espaciales, relaciones cuantitativas o cualitativas.⁶⁰

Así, en la colección, la mina también se configura a partir de la recurrencia de dos campos: "la maternidad" y "la muerte". La mina al encontrarse en la profundidad, lo más cercano al centro de la Tierra, adquiere por contigüidad la misma carga simbólica que ésta posee. El ejemplo más claro se presenta en "El Tildío":

⁵⁸ Cf. L. A. Pimentel, *El espacio en la ficción*, p. 27.

⁵⁹ Cf. *Ibidem*, pp. 89-109.

⁶⁰ Cf. *Ibid.*, p. 98.

El destino ponía en manos de un niño la felicidad o la desgracia de cien familias. ¿Habría aplastado el cerro a aquella criatura? Tal vez no: la mina era al fin madre. El niño había crecido palpitando entre sus entrañas cantando dentro de su seno, alegrando sus sombrías profundidades [127].

Aunque habría que apuntar que la mina se convierte en madre como resultado de las condiciones; no es una madre natural, por lo que está latente el peligro de perder la vida en ella: "¿No era preferible morir a llevar la vida que llevaba? ¿Una mina puede suplir la maternidad? ¿Al que en esos años le falta la madre, no le falta todo? [127].

Indefectiblemente unida a esta idea, se encuentra la visión de la mina como tumba, como sepulcro. Para dar forma a esta imagen, se crea un campo semántico con referencias a la inmensidad, a lo profundo, a la oscuridad:

Las horas se deslizaban pero de una manera lenta y terrible. Las tinieblas no podían ser más densas. El silencio era profundo, cortado algunas veces por el chillido desagradable de algún murciélago, que con sus alas huesosas me acariciaba la frente al pasar. No era el principio sino la plenitud del sepulcro. La inmensa tumba, como diría Víctor Hugo, pero en la inmensa sombra...

Hallábame en la tumba, es verdad, pero ésta era grande, dilatada, enorme. Sinistra concesión de aquel abismo, que me había elegido para su víctima. Toda una caverna por sepulcro ya era algo. Sepultura de gigante, vasta, amplia... [69].

Como elemento de apoyo en la creación de esta atmósfera, el narrador emplea referencias artísticas, la más recurrente, Rembrandt; proporciona con ello todo un caudal de referentes visuales donde predomina el juego de la luz y la sombra, los claroscuros, el llamado *tenebrismo*.

Con estos dos campos en continuo intercambio, el espacio fictivo en la colección se configura a partir de dualidades, de dicotomías.⁶¹ La relación vida-muerte establecida a partir de concebir a la mina como madre y tumba va más allá del mero proceso biológico. De este modo, la mina se convierte en espacio de transformación, de cambio. Todo aquel que se introduce en ella, forzosamente evidencia una mutación, ya sea de carácter, de ideología o de aspecto físico: "Cuando don Rafael salió de ahí, causó no poca sorpresa su presencia. Él lo explicó todo, menos una cosa: por qué se le había cambiado en algunos minutos el color del cabello, de negro brillante...en blanco plateado [94].

⁶¹ Manifiestas también en algunos nombres de las minas como "La Cueva del Cristo" "La Luz" o "La Preciosa" para lugares oscuros y profundos.

De hecho, la mina en sí misma no se concibe como un espacio inerte, sino que se le atribuye una fuerza especial. Por momentos, la mina adquiere dimensiones de bestia, de monstruo y al interior de ella los elementos toman proporciones distintas; es un espacio fuerza que obliga a la transformación: "Del Infierno al sepulcro. Cervero cerraba una puerta y el Destino abría otra más lúgubre. Sofocábase el horno pero abríase la eternidad. Hubiérase dicho que por una contracción, el cerro había abierto sus fauces tragándose a aquellos hombres y sumergiéndoles en sus antros llenos de silencio" [117].

En esta interacción sémica se establecen otras relaciones que es conveniente mencionar; una de ellas respondería al manejo de la dimensión espacial arriba-abajo. Baak señala que el índice de verticalidad es el eje en el que se organizan ideológicamente las jerarquías y los valores jerárquicos.⁶²

En *Las minas y los mineros* este índice está marcado por diferentes elementos. Uno podría ser, como vimos en el apartado de personajes, la labor que realiza el minero, ya que a cada trabajo le corresponde cierto espacio, ya sea superficial, como los directores, los buscadores de minas o los cajoneros, o bien, profundo, como los barreteros y los rayadores.

Otro lo encarna la propia naturaleza del trabajo minero, que consiste en descender a lo profundo, en donde se encuentra una cualidad única:

El trabajo del minero es rudo pero glorioso...Se siente uno enterrado en vida, se miran tinieblas y nunca se ve el cielo. ¡Ah! Sí, un cielo de rocas dispuesto siempre a aplastar a uno; se respiran miasmas, se escuchan blasfemias, maldiciones, sollozos de fatiga y se toca y se palpa la roca inerte.⁶³

Y sin embargo, los mineros aspiran a las alturas, que como lo dice Candido, son los lugares donde se encuentran los sueños de libertad y de poder del hombre.⁶⁴

En el cuento "En medio del abismo" el índice de verticalidad está marcado explícitamente por la presencia de una cuerda que une los dos extremos arriba y abajo y que además, representa la salvación y la muerte.

Esta idea de espacialidad, sin embargo, no maneja valores absolutos. Si la altura es a lo que se aspira, el descenso no conlleva una valoración negativa, sino que se concibe como una oportunidad de transformación; quien no aprovecha el "sepultamiento" en vida para modificarse, se pierde, no logra salir triunfante y puede, incluso, morir, tal y como sucede con

⁶² J. J. Baak citado por M. T. Zubiaurre, en *op. cit.*, p. 57.

⁶³ P. Castera, "He aquí por lo que ahora escribo", p. 241.

⁶⁴ A. Cándido, *op. cit.*, p. 106.

el personaje de el "Chavacano" en "La Guapa", el cajonero en "En medio del abismo", o con Enrique en "El Tildío" que hasta el final muestra una actitud cobarde. Así, el descenso a la mina implica un ascenso espiritual y moral en una relación que explica Zubiaurre:

Toda idea de trayecto, aunque éste se resuelva a lo largo de un camino o sendero horizontal, sugiere la idea de verticalidad o de ascenso espiritual o social. En no pocas ocasiones, el ascenso metafórico lo acompaña el acento redundante de una elevación "de verdad", de un accidente geográfico o arquitectónico que presupone altura.⁶⁵

Este movimiento de ascenso y descenso está relacionado con la idea de lo interno y lo externo, y la oscuridad y la luz. En los cuentos tiene una carga importante la situación de entrar y salir. Se penetra en la selva, en el bosque, la sierra o la mina, no porque necesariamente sean espacios cerrados, sino porque implican un dominio específico delimitado por una entrada; es el espacio sagrado, el espacio de mutación.

Asimismo, la luz y la oscuridad son otros elementos que están estrechamente relacionados con esa toma de conciencia. La mina es tinieblas, es ir hacia el interior, mientras que lo externo a ella es luz:

La luz y la sombra penetran dentro del alma; de aquí dos sensaciones opuestas. Con la primera, el hombre quiere ser ángel; con la segunda topo. Sobre todo, las conciencias opacas tiemblan ante la sombra. Tiniebla, para los criminales, es terror. Para todos los hombres es opresión de espíritu, ansiedad, duda. Nada más siniestro que la invasión de las sombras en una conciencia. Es muchas veces el Apocalipsis en el alma. El que esto escribe, tiene un solo odio... toda clase de tinieblas y una sola ambición... ¡beber a torrentes las claridades y toda la luz!... [56]

Y aquí parece oportuno traer las palabras de Georges Poulet que vincularían el descenso a la mina con un descenso interno: "Descender en uno mismo no es solamente descender a las tinieblas y perderse en la amplitud: es aventurarse en una cloaca, tomar conciencia de la identidad total de uno con lo que hay de más inmundo en la Tierra y bajo ella".⁶⁶

Por lo que el juego entre la luz y la sombra no sólo es elemento creador de atmósferas, sino que representa la aproximación al ser y en ese sentido, no es sólo la luz como fenómeno electromagnético sino como voluntad, como fuerza, como lucha y fe; como el cambio posible.

⁶⁵ M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 39.

⁶⁶ Georges Poulet citado por Ricardo Gullón, en *op. cit.*, p. 34.

CAPÍTULO V

DOS MOMENTOS EN LA CUENTÍSTICA DE PEDRO CASTERA

5.1. Escritor de transición

Para el propósito de este capítulo parto de la opinión de Jorge von Ziegler respecto a que el estudio de la literatura no sólo debe avocarse a los autores "descollantes", tal y como lo menciona Francisco Monterde, sino también a aquellos que por diversas circunstancias han sido vistos como figuras secundarias. Von Ziegler advierte que:

No sólo los escritores descollantes traducen y expresan el espíritu de su época; también las figuras secundarias, como muchas de las que representan las etapas de transición, son necesarias para conocerlo en su detalle y verdadera significación. Por eso el crítico no debe limitarse a ir de cumbre en cumbre sino debe descender, con igual cuidado a esos valles que también figuran en el paisaje que quiere pintar.¹

Retomo esta posición para hacer notar las condiciones en que se encuentra el estudio de la obra de Pedro Castera, ya que probablemente el hecho de considerarlo autor de transición repercuta directamente en la poca atención que ha recibido.

El llamado "periodo de transición" en la literatura mexicana del siglo XIX coincide con el ingreso de nuestro país, en distintos campos, a la modernidad. Modernidad entendida, desde el ámbito literario, como la incorporación de nuevos recursos expresivos y la confluencia de distintas corrientes literarias: romanticismo, realismo y naturalismo; y desde otro punto de vista, como la puesta en vigor de un nuevo modelo económico y de un nuevo sistema de valores, caracterizado por las ideas de industrialización, progreso, utilitarismo, cientificismo y secularización, materializadas en el triunfo del liberalismo y el Porfiriato.

Dado el carácter por demás heterogéneo de este amplio periodo, la historiografía literaria ha elaborado diversas propuestas de periodización de la literatura mexicana a fin de establecer puntos de partida para su estudio. Sin embargo, las divergencias surgen a partir

¹ Jorge von Ziegler, "Prólogo" a Francisco Monterde, *Figuras y generaciones literarias*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999, p. XIII.

de dos concepciones del transcurrir de la literatura: ya como la mera sucesión lineal de escuelas, corrientes y movimientos, o bien, como una especie de espiral en la que confluyen diversos elementos. Así, con respecto al periodo en que se ubica la obra de Pedro Castera (entre 1872 y 1890), la periodización por generaciones establece que la segunda generación romántica o segundo romanticismo mexicano se ubicaría alrededor de 1867, mientras que el modernismo se presentaría hacia 1883.²

Desde otra perspectiva, Belem Clark de Lara sugiere que el estudio de la literatura mexicana del siglo XIX se plantee a partir del establecimiento de constelaciones literarias, que privilegiarían propósitos comunes de escritores de distintas generaciones o edades. De este modo, con respecto al periodo que nos ocupa, considera que es mejor hablar de una generación moderna, cuyas primeras manifestaciones literarias aparecen en 1875 y que tiene por característica el eclecticismo, en lugar de una "generación de transición", que sigue conservando el carácter lineal de la literatura.³

Ahora bien, la crítica en general ha concedido a Pedro Castera la denominación de escritor de transición, puesto que es posible apreciar en su obra elementos de las tres orientaciones predominantes del periodo: romanticismo, realismo y modernismo. En este sentido, Ralph Warner, en su *Historia de la novela mexicana en el siglo XIX* considera a Pedro Castera como precursor de la novela realista de análisis psicológico por *Los maduros*. No obstante, apunta Warner que: "*Los maduros* es también una novela romántica por sus exageraciones, demasiado realista otras veces en los detalles físicos de la vida minera".⁴

Jaime Erasto Cortés al comentar el cuento "Sobre el mar" hace notar la ausencia de los rasgos románticos característicos del autor y enfatiza la intención realista del escritor al

² Siguen este modelo los trabajos de Francisco Monterde, "Cultura y ambiente social de las generaciones románticas de México", en *Figuras y generaciones literarias*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999, pp. 47-66; y como síntesis y revisión de otras propuestas el trabajo de Fernando Tola de Habich, "Propuesta para una periodización generacional de la literatura mexicana del siglo XIX", en *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Vol. 1. Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios*, editoras Belem Clark de Lara, Elisa Speckman Guerra, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pp. 203-220.

³ *Vid.*, Belem Clark de Lara, ¿Generaciones o constelaciones?, en *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Vol. 1. Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios*, editoras Belem Clark de Lara, Elisa Speckman Guerra, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, 11-46.

⁴ Ralph Warner, *Historia de la novela mexicana en el siglo XIX*, México, Antigua Librería Robredo, 1953, p. 81.

transmitir un hecho verídico y por circunscribir la acción a lugares específicos.⁵ Siguen esta línea los comentarios de John S. Brushwood,⁶ Clementina Díaz y de Ovando y Guadalupe García Barragán, quienes consideran parte de la obra de Pedro Castera como realista naturalista.

Luis Leal en su *Breve historia del cuento en México* incluye a Pedro Castera en el apartado de Nacionalismo, que va de 1867 a 1883, o en otras palabras, en la generación del segundo romanticismo, dentro del rubro de cuento sentimental o romántico retardado. Para Leal es un periodo de transición entre el romanticismo y el modernismo, en el que prevalece la moderación. Por su parte, David Huerta incluye a Castera dentro de los cuentistas románticos.

Finalmente, los estudiosos Mario Martín e Ignacio Díaz Ruiz consideran a Castera como cuentista modernista. El primero lo incluye dentro de la primera generación modernista que reacciona contra el romanticismo, el realismo y el naturalismo por lo que se ubica al lado de Gutiérrez Nájera y de Amado Nervo en sus primeros cuentos.⁷ El segundo atribuye la condición modernista de Castera al eclecticismo presente en su obra: "en su narrativa pueden señalarse las presencias del realismo, naturalismo e incluso algunas notas de decadentismo".⁸

Por otra parte, si atendemos a la opinión de los coetáneos de Pedro Castera, se toman dos posiciones. La primera, comandada por el presidente de la República de las Letras, Ignacio Manuel Altamirano, y secundada por autores como Guillermo Prieto, Juan de Dios Peza y Vicente Riva Palacio, veía a Pedro Castera como un escritor de tendencia nacionalista, dado el carácter de su colección minera.

Pero para los propios autores modernistas como Renato Leduc, Rubén M. Campos, Amado Nervo y el propio Manuel Gutiérrez Nájera, Castera es un romántico que para la estética modernista, resulta "rezagado". Ya lo señala Rubén M. Campos:

Hay muchos talentos que se han quedado rezagados, de la generación literaria que acaba de pasar; a unos no se les tiene ya en cuenta absolutamente, aunque hayan producido obras que les han dado popularidad, como el viejo novelista Pedro Castera, autor de dos libros que lo hicieron famoso en su juventud: *Las*

⁵ J. E. Cortés, *El cuento mexicano. Siglo XIX y XX*, p. 129.

⁶ John S. Brushwood, *Breve historia de la novela mexicana*, México, Ediciones Andrea, 1959, p. 40.

⁷ Mario Martín, *op. cit.*, p. 104.

⁸ Ignacio Díaz Ruiz, (edición, selección y notas), *El cuento mexicano en el modernismo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p. 2.

minas y los mineros, novelesco estudio de un medio en que él vivió por haber sido minero toda su vida, y la novela *Carmen*, realista y sentimental, que fue tan popular entre nosotros como la novela que haya sido más popular de la literatura nacional.⁹

Vemos entonces que las consideraciones críticas en torno a la obra de Pedro Castera oscilan entre los términos "transición" y "modernidad", pero siempre apuntando a la constante presencia de elementos de las tres manifestaciones artísticas que nutren su obra. Y es de notar que, efectivamente, entre las colecciones *Impresiones y recuerdos* y *Las minas y los mineros*, publicadas ambas en 1882, hay diferencias consistentes; sin embargo, no hablamos de un cambio progresivo, si no de la puesta en práctica de las orientaciones estéticas propias del periodo.

Para intentar dilucidar este aspecto es necesario hacer una revisión de aquello que José Ferrater Mora ha denominado "mundo del escritor" y que es, en pocas palabras, la organización lingüística de los mundos –real, personal y sobre todo, artístico – que componen la obra de un autor.¹⁰ O dicho de otro modo, "la visión de mundo" que se trasluce a través no sólo de los valores que se afirman, sino también de aquéllos que se niegan y con los cuales el autor entra en debate.¹¹

5.2. Configuración del artista

Para acercarnos al mundo planteado por Pedro Castera en sus colecciones de cuentos debemos tener presente que su obra se inserta en un momento de transformación. La entrada de la modernidad literaria en México a partir de 1875 (y desde 1867 en el ámbito filosófico y educativo, a través de la implementación del positivismo)¹² trajo consigo un cuestionamiento acerca de la función del arte y el artista en la nueva sociedad. Frente al materialismo y positivismo de la época surgen voces que propugnan por un idealismo, tal y como lo señala Gutiérrez Nájera: "Porque, ¿qué cosa es el arte sino una revelación del

⁹ Vid. Rubén M. Campos, *op. cit.*, p. 57.

¹⁰ José Ferrater Mora, *El mundo del escritor*, Barcelona, Crítica, 1983, p. 16.

¹¹ Paola Vianello, "Estudio general", en Hesiodo, *Teogonía*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, p. LXXXIV.

¹² Vid. Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala (introducción y rescate), *La construcción del modernismo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, p. X.

amor? ¿Qué cosa es el arte sino la dirección de esa actividad incesante de nuestro espíritu, hacia un ideal misterio que llamamos belleza?”¹³

La conformación del artista, que entronca con inquietudes propias del romanticismo y que serán llevadas como preocupación central en la obra de escritores modernistas, fue uno de los cauces que tomó esta incertidumbre. Ante la problemática moderna del “fin del arte” la solución tuvo un carácter romántico al plantearse una búsqueda de lo infinito, de lo absoluto, del ideal.¹⁴

Y es ésta, una de las preocupaciones más evidentes en la obra de Pedro Castera. Es posible ver que todos los cuentos que componen *Impresiones y recuerdos* se dirigen, de una u otra forma, a la búsqueda de un ideal artístico. La serie se concibe como una manifestación de lo personal y lo subjetivo, a través de la presencia –en gran parte de los relatos – de un narrador en primera persona que funge como personaje y que en la mayoría de los casos dado el carácter de las impresiones – se presenta como un narrador reminiscente.

El primer recurso conformador de dicho ideal, es la creación de un campo semántico que tiende a la configuración del escritor y del humano sensible, de ahí que se insista en señalar que la actividad artística nace o surge de una necesidad espiritual: "aunque carezca de talento soy artista de corazón." [49]

Dado que la sensibilidad y la apreciación vienen de lo más profundo, toda manifestación artística –la música en gran medida, la pintura, la literatura, la escultura – conmueve al ser, lo transforma y lo lleva a niveles superiores de conciencia. Lo artístico, el sentimiento estético posee un alto valor, al punto de que el amor puede traslucirse a través de él. Por ello, en algunas historias el narrador experimenta el sentimiento amoroso del mismo modo en que experimenta el placer estético; ambos están estrechamente relacionados.

Aumentábase mi existir por el arte y por el sentimiento... Por la primera vez, yo amaba lo inmaterial, lo inextinguible, lo imperecedero, el espíritu. Yo amaba aquellas notas y aquellas melodías, es decir, la expresión en ellas envuelta, los sentimientos en ellas manifestados, las aspiraciones en ellas explicadas, el alma

¹³ Manuel Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo”, en Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala, *op. cit.*, p. 17.

¹⁴ Vid. Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, 2a. ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp.33-34.

en sus sueños, en sus delirios, en su ausencia; yo amaba la belleza inmortal y, por consiguiente, mi amor debía ser eterno [46].

Bajo esta idea, el conocimiento real o adquirido de todo lo que signifique arte se vuelve indispensable; así, se recurre continuamente a las referencias artísticas, desplegándose con ello parte del acervo de conocimientos del propio escritor que, asimismo, forman parte del canon de la época:

Una noche tocaba las admirables fantasías de Ausher, alternándolas con piezas de concierto de Listz; a la noche siguiente, eran nocturnos de Keterer, melodías de Schubert o trozos sueltos de Wagner; otras, se trataba también de algunos trozos de los festivales de Weber, de las sublimes aspiraciones de Mozart o de los espléndidos valeses de Strauss [47].

Pero no basta con esto, es necesaria la otra parte que da forma a ese ideal de artista: la creación propia:

Pero cuando aquella mujer no tenía rival y arrebatava y enloquecía mi espíritu, ya sediento y ansioso de su amor, era cuando olvidándose del arte creado, se lanzaba valientemente a las esferas del arte por crear. ¡Ah, entonces yo me olvidaba de todo!... [47].

La creación propia es altamente valorada y aunque en momentos se llega a manejar el tópico romántico de la imposibilidad de expresar el sentimiento, esa búsqueda se convierte en expresión misma. Ya con elementos modernistas, esta visión es explicada en un tono distinto, pero con suficiente relación en la novela *Querens* (1890), una de las últimas obras de Pedro Castera. Ahí, insiste en señalar que:

Las ideas son de quien las produce y no hago más que transcribir. Si es grande pensar, es más grande aún, encerrar y doblegar el pensamiento bajo la palabra rebelde y mezquina, amoldar las ideas a las frases, sujetar al espíritu, obligándole a que se exprese y crear el verbo por el imperio y el absoluto dominio de la voluntad. El estilo es el hombre, ha dicho alguien. Eso no es decir nada. El estilo es el alma. El estilo es la esencia del espíritu. Los pensamientos inundados de colorido. Las sensaciones comunicadas al lenguaje. Las pasiones transformándose en ideas. La Naturaleza, no copiada, sino doblegada por el arte.¹⁵

Proposición que contiene mucho de lo expuesto por Gutiérrez Nájera en su artículo “El arte y el materialismo” aparecido en 1876 y en el que atacaba la mera imitación, el realismo en el arte y el materialismo, exaltando la búsqueda de lo espiritual e ideal. El realismo se encargaba sólo de dar a conocer los vicios y lo más repugnante de la sociedad,

¹⁵ Pedro Castera, *Querens*, p. 166.

por lo que no contribuía a la consecución del ideal, del infinito. Sin embargo, esta afirmación se verá contrariada en Castera con lo expuesto en la colección minera, donde precisamente, la imitación de la naturaleza conducirá a ese noble propósito de reivindicación del ser humano.

De tal manera, debemos ver en *Impresiones y recuerdos*, la manifestación y la producción artística como un proceso de crecimiento que se presenta en diferentes ámbitos y con diversas características, algunas no exentas de un aspecto negativo, ya que si bien exalta el proceso creador, no deja de expresar una crítica a la creación por afán de reconocimiento:

A esa época pertenecen estos papeles, dije, dejándolos en el sitio que antes ocupaban; esos son diplomas de Sociedades diversas, artículos en que se me atacaba, otros en que se me defendía, párrafos sueltos, cartas, etcétera, etcétera., en una palabra, eso es la aspiración del espíritu hacia la gloria, representada hoy por el cansancio, por la duda y por el hastío, y además por la sonrisa que vaga en mis labios cuando leo algunos versos, por la ironía que envuelven mis felicitaciones a los poetas, y por la tristeza que me produce haber perdido de una manera tan simple y tan lastimosa, todo aquel tiempo [68].¹⁶

La configuración del artista en estos relatos no puede entenderse sin la presencia, en forma paralela, de un proceso de transformación y crecimiento espiritual. El crecimiento artístico debe estar unido a uno interior. Todos los relatos, no sólo en los que predomina el tema espiritista, configuran una búsqueda de lo sublime, de lo inmaterial. Este crecimiento es planteado en Castera a través de la gradación espiritual y que de forma análoga es planteada por Gutiérrez Nájera como la escala del artista:

Hay también en la belleza determinados grados, que como escala misteriosa ascienden desde lo bello a lo sublime, desde lo hermoso a lo grandioso, y cuyo último término sólo ha sido dado elevar a los hijos privilegiados del arte [...] Ésta es la escala que a medida que en ella se avanza, vase desprendiendo el alma de las ligaduras de la materia, aspirando el ambiente de los celestes espacios, purificados, en suma, como en aquella mística ascensión de que nos habla el Dante el gran poeta de los siglos medios.¹⁷

Tanto Gutiérrez Nájera como Pedro Castera plantean la gradación en el arte y el artista, sin embargo, el primero lo hace a partir de términos artísticos y el segundo a partir de la doctrina espiritista.

¹⁶ Aunque, una vez más, en la conformación de la serie minera, el propio Castera haya señalado su deseo de distinguirse entre los poetas.

¹⁷ M. Gutiérrez Nájera, *op. cit.*, p.16.

En estrecha relación con este ideal se encuentra la contemplación de la naturaleza, y por consiguiente, la conciencia de la existencia de Dios. La creación artística es una manifestación de amor; el Universo creado por Dios es la máxima expresión de éste, por lo que se evidencia en *Impresiones y recuerdos*, al igual que en la novela *Carmen*, como bien lo anota Ana Chouciño: "la conformación del hombre sensible, antecedente del artista hiperestético, la ascensión de ese hombre a lo espiritual".¹⁸

Ahora bien, la formación de esta idea se sirve de expresiones lingüísticas específicas. En el aspecto léxico se observa la abundancia de vocablos referentes a los sentidos; el sueño y la muerte; la ascensión; el amor y lo divino; las ideas, las impresiones, la imaginación y el espíritu; la luz, el relámpago, el fluido, el universo y lo celeste.

Es recurrente la elaboración de segmentos en donde se interrelacionan diferentes conceptos y se establecen relaciones recíprocas, ofreciendo con ello una forma de percibir el mundo; ejemplo de esto es una de las numerosas ocasiones en que se refiere al sueño:

El sueño es el Leteo. Dormir equivale a olvidar. La muerte es el gran sueño y el inmenso olvido para la vida de la tierra. De aquí, esas extrañas voluptuosidades de la tumba que producen varios suicidas. Llega un día en que todo lo que deseamos es olvidar [35].

El tono mismo de la colección favorece el uso de ciertos recursos, por ejemplo, los contrastes. El narrador reminiscente, ya sea que haga una revisión del pasado a la luz del presente, o bien, que esté en búsqueda de lo real y lo aparente, juega siempre con la dualidad: "El exceso de vida produce también la muerte y yo me sentía morir de juventud y de pasión" [41].

De hecho, estos contrastes sólo son consecuencia natural de la esencia del ser humano que el narrador busca enfatizar a través de paralelismos, antítesis y comparaciones, que dejan entrever los propios extremos en los que se movía el pensamiento de Pedro Castera. Así, se señala también que: "La dualidad que existe en el ser humano exige con igual imperio la fibrina para el enriquecimiento de la sangre y las ideas para el desarrollo del cerebro" [43].

No obstante la trascendencia de esos apuntes, llama la atención el humor presente en los cuentos, para lo cual se utilizan como recursos expresiones hiperbólicas, repeticiones y gradaciones. Como ejemplo de las expresiones hiperbólicas podemos contar las que

¹⁸ A. Chouciño Fernández, *op. cit.*, p. 550 y A. Chouciño Fernández y L. Algaba, *op. cit.*, p. 94.

describen el sentimiento amoroso: "Yo estaba enamorado hasta la médula de los cabellos, si es que los cabellos encierran esa sustancia... Estaba apasionado hasta la médula del alma... Perdón lectores, el alma no puede tener médula" [60].

Repeticiones que producen un efecto humorístico: "Me volví como si me hubiera picado un coralillo, encontrándome de manos a boca con el anciano aquél, es decir, con el papá, con el padre suyo, el padre mío, el padre futuro de los dos" [50].¹⁹ Y muy cercana a éstas, dado que utilizan el principio de repetición, están las gradaciones: "Yo no comía y esto era grave; no dormía y esto era gravísimo; suspiraba mucho y esto, agregado a lo antes dicho, no tiene ya término de comparación" [60].

Pero más allá de estas muestras de humor, el sueño y el estado de transformación de materia a espíritu se convierten en los medios de percibir una parte de la realidad y se mantiene la idea de un crecimiento; los juegos de apariencias, el engaño, deben entenderse como parte de ese proceso; el espiritista y el artista deben ser capaces, a través de la experiencia y el conocimiento, de establecer esa diferencia. De este modo, la elaboración lingüística de la colección está en función de evidenciar lo que puede ser verdadero y lo que es falso, lo que obstaculiza el crecimiento y la ascensión; la conformación del artista, como hemos venido señalando, equivale a la formación del espiritista; ambos desarrollarán la capacidad de penetrar y de ver lo inmaterial, lo que va más allá de lo visible.

5.3. La vuelta a lo social

Ya ha señalado Antonio Saborit que el realismo de los cuentos mineros de Castera bien pudo venir de su apego a la doctrina espiritista; no resulta extraña esta afirmación si tomamos en cuenta que el espiritismo –tal vez de otra forma – buscaba "lo real", lo verdadero.²⁰

Ahora bien, llama la atención que en un periodo muy breve de tiempo (apenas un año de diferencia entre "Ultratumba" de 1874 y "En medio del abismo" de 1875) Castera haya dado a conocer cuentos de tema espiritista, de tono romántico y cuentos con una

¹⁹ En este caso, se trata de una *Anadiplosis*. Vid. Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 2ª ed., México, Porrúa, 1988, pp. 49-50.

²⁰ A. Saborit, "El regreso de Pedro Castera", *Nexos*, México, Centro de Investigaciones Cultural y Científica, núm. 116, agosto de 1987, p. 71.

tendencia marcadamente social y realista. Este hecho ha sido uno de los elementos que han contribuido a su inclusión dentro del rubro de escritores de transición o de la generación moderna e incluso, como precursor del naturalismo.

Lo que presenta la colección *Las minas y los mineros* ante *Impresiones y recuerdos* es un cambio drástico de escenario, paisajes, motivos y personajes, a los que ya me he referido. Sin embargo, como lo hemos venido sosteniendo, el realismo presente en los cuentos mineros no desemboca en la imposibilidad de cambiar el destino trágico o en el total determinismo planteado por realistas y llevado al extremo por la corriente naturalista.

En los relatos mineros siempre hay una posibilidad de salvación, de reivindicación que nos sugiere, una vez más, pero de distinto modo, una búsqueda de la ascensión. Esta búsqueda se plantea desde la disposición espacial en los relatos, construida también a partir de contrastes y dicotomías. Las profundidades y las alturas, ya sean geográficas o al interior de los personajes, disponen de manera evidente la mayor aspiración del hombre –las alturas – tal y como lo concebía Castera.

El principio que sigue el autor en esta colección se aleja de lo propuesto en *Impresiones y recuerdos* y de lo que más tarde retomaría en *Querens*; mientras que en éstas propone doblegar a la naturaleza por el arte, en *Las minas y los mineros* señala con claridad que: “No necesita la fantasía humana inventar. La gran trágica es la Naturaleza. Basta copiarla, y el cuadro es verdadero, y sin embargo, terrible” [97]. Y en este intento, contrario a lo que pudiera pensarse, Castera sigue los postulados nacionalistas y realistas, por lo que podríamos cuestionar su inclusión como escritor modernista, si tomamos en cuenta la reacción de éstos contra el realismo.

Bajo estos principios y todavía bajo la influencia de las ideas de Altamirano²¹, con las que se buscaba conformar una literatura nacional apegada a la realidad mexicana, Castera dará forma a su mundo minero a partir de la relación de experiencias reales, datos geográficos precisos, la reproducción del habla popular y el empleo de una gama extensa de vocabulario minero.

²¹ Aunque con menos fuerza, el movimiento nacionalista de Altamirano sigue estando presente hacia 1875, año en que Castera publica algunos de sus cuentos mineros. Mientras que Gutiérrez Nájera se enfrenta a la corriente nacionalista romántica de Altamirano, Castera adopta en buena medida sus preceptos, sin dejar de atender las preocupaciones del momento: capitalismo, civilización, barbarie, etcétera.

La primera característica de este mundo es la presencia de contrastes, de claroscuros producidos por las tinieblas y la escasa luz de las teas; para la elaboración de este efecto se apoya continuamente en el referente artístico de Rembrandt y su *tenebrismo*.

Nada más monótono que las veladas de una mina, y sin embargo nada tampoco que realce más lo mezquino del corazón humano.

El fondo sombrío y a la vez luminoso de un cuadro de Rembrandt, da una idea exacta de mi hogar durante aquella noche.

Una gran pieza formada de tablones mal unidos, por cuyas hendeduras se filtraba un aire húmedo y frío, trozos de leña chisporroteando en la chimenea y despidiendo una luz rojiza; algunas camas, muchas armas y una mesa con una gran ponchera que despedía azuladas llamas, formaban el fondo del cuadro, el cual venían a completar media docena de fisonomías expresivas por la codicia o pensativas por el cálculo y por la ambición.

Sentados a la mesa, vaciábamos de vez en cuando un vaso de ponche, y a la luz pálida del alcohol, a la rojiza de la chimenea y a la vívida al par que lívida de los relámpagos que surcaban el espacio, se veían iluminarse aquellas caras con tintes sombríos y terribles, para quedar después sumergidas en una media luz indecisa y vaga [48].

Los contrastes se establecen no sólo como elemento constructor de atmósferas, sino como detonantes temáticos y simbólicos; de esta manera, las dicotomías luz-oscuridad, dentro-fuera, arriba-abajo desembocan en dicotomías como vida-muerte, valor-cobardía, individual-colectivo, descenso-ascenso:

Yo no escuchaba. Con la cabeza inclinada, y cubriendo con la mano la llama de la vela, para que el aire no la gastase tan violentamente, caminaba con rapidez, siguiendo las huellas marcadas en la tierra por nuestros pasos. No discurría, no pensaba absolutamente nada; era la opresión de una idea, por decirlo así, instintiva, la que me hacía caminar. ¡Salir, salir! Era todo aquella palabra. Salir, era equivalente a la vida [66].

Y aún más, maneja la dicotomía romántica que une lo bello y lo grotesco al describir al minero sucio, pero hermoso, y a su labor como temible, pero gloriosa.

Otro recurso que prevalece en la colección es la metáfora; con ella y a través de ella, el autor configura una Naturaleza viva, vivificada a partir de personificaciones o prosopopeyas, de modo que la sierra, la mina, la montaña pueden ser madre, tumba o monstruo. Las comparaciones, en cambio, se destinan sobre todo a la configuración de personajes; para ello, se recurre a nombres, ya sea comunes o propios, de alta referencialidad, de modo que se exalten las cualidades de los mineros.

Las digresiones presentes en los cuentos no tienen el mismo propósito que en *Impresiones y recuerdos*; aquí no son configuradoras de narrador, sino que tienen una función dirigida hacia lo didáctico, al establecimiento del aspecto moral.

Lingüísticamente, el mundo minero presentado por Castera posee grandes diferencias respecto al mundo interior que conocemos en *Impresiones y recuerdos*. La descripción del entorno, del paisaje en general, se torna más detallada y se centra en la mención del tipo de vegetación, las cualidades del clima, el tipo de flora y fauna. Los espacios geográficos, la montaña, la mina, la sierra, no sólo son marco, sino que llegan a ser personajes.

Por otra parte, la mina se constituye como un microuniverso en donde predominan voces como oscuridad, inmensidad, tinieblas, profundidad, azufre, sombras, luz, alturas, roca, infierno y junto a éstas, cabría ubicar el vocabulario propio de la jerga minera como el que hace referencia a los oficios de los mineros (rayadores, pepenadores, morrongos, cajoneros, barreteros, rumbeadores), a las características físicas de las minas o las partes en que se divide (tiro, lumbrera, terrero, tuzeros, labor, pozos, cañón, contracielos, real, etc.), a la organización de los grupos de trabajo (tandas, faena, pueblo diurno y nocturno) y a los instrumentos o herramientas (muescas, costillas, mecapal, malacates, hacha minera, calabrote, parte, barreno, cañuela, ademe, entre otras).

En la narración conviven diferentes voces y expresiones, no sólo la del narrador o la del ámbito burgués o ciudadano. Se da lugar al habla coloquial, a las expresiones propias de los mineros, lo que contribuye a crear ese efecto de verosimilitud, de realidad que busca el autor. En ocasiones, la diferencia de hablas entre un narrador culto, aunque éste haya vivido la experiencia minera, y el minero, establece la idea del otro, la incompreensión y una forma distinta de percibir el mundo:

- ¡Usted me dijo que traía un puño!
- Un puño son siete, señor amo.
- ¡Cuán estúpido soy! – murmuré por lo bajo: ¿quién pensaba en el significado de la palabra minera? [66]

No obstante estas diferencias, Castera busca establecer una relación entre el minero y el artista. De hecho, la expresión realista no implica necesariamente un desapego de la preocupación estética, sino que, como lo señala María del Carmen Millán:

[El escritor] realista busca la verdad y su arte es una manera de conocimiento. Su sensibilidad prefiere la base que puede proporcionarle el documento. Dentro

del medio popular en que se desenvuelve, no desdeñará nota alguna, así sea cruda o grosera. Establece entre él y su materia de trabajo la necesaria objetividad y busca, como fin, la dignidad artística, la perfección [...] El realismo ha logrado una conciencia artística que actúa, tanto sobre la selección de la realidad, como sobre el tratamiento a que va a sujetarla.²²

Lo que es más, en Castera la relación entre el minero y el artista se centra en esa búsqueda de lo infinito, de las alturas, de la idea, de la luz, del conocimiento. De este modo, el mundo minero representado en los textos de *Las minas y los mineros* plantea una preocupación social y un afán realista que conlleva, además, una idea de progreso, la posibilidad de un crecimiento moral y una ascensión física y espiritual del minero.

5.4. Castera: ciudadano del cielo

Hasta ahora, hemos podido observar que, no obstante las diferencias entre las dos colecciones, persiste en la elaboración artística de Pedro Castera la idea de una ascensión espiritual y moral, unas veces esbozada bajo los preceptos estéticos del romanticismo y otras bajo postulados realistas.

En la construcción de esta idea, cabe resaltar la presencia de ciertos elementos, poco o nada evidentes en obras de otros escritores mexicanos del periodo, que proporcionan un grado de originalidad a la obra de Castera. Dichos elementos son los destellos de filosofía platónica vertidos en sus cuentos a través de los postulados espiritistas, que retoma de dos autores fundamentalmente: Allan Kardec y Camille Flammarion.²³

El primero insiste en señalar que algunos postulados de las doctrinas espiritista y cristiana se encuentran asentados en el pensamiento de Sócrates y Platón, a quienes considera precursores del cristianismo. Básicamente, las ideas platónicas que se retoman son las que hacen referencia al problema del hombre y con ello, a la existencia del alma.

²² María del Carmen Millán citada por Celina Márquez, “Hacia una nueva definición del realismo en *La Rumba de Ángel de Campo*”, en *La República de las letras. Asomos de la cultura escrita del México Decimonónico. Vol. 1. Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios*, editoras Belem Clark de Lara, Elisa Speckman Guerra, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, p. 248.

²³ Como lo hemos mencionado en capítulos anteriores, Allan Kardec fue quien sistematizó la doctrina espiritista en Francia. Por su parte, Camille Flammarion (1842-1845) es reconocido por su labor de difusión de la astronomía, por haber fundado la Sociedad Astronómica Francesa y haber sugerido los nombres de Titón para el satélite de Neptuno y Amaltea para la luna de Júpiter. Asimismo, fue considerado candidato para asumir la presidencia de la Sociedad Espiritista de París a la muerte de Kardec, a la cual se rehusó. Escribió obras científicas y de ficción, éstas últimas con fondo espiritista.

Planteado de forma sucinta, Platón sostiene que el alma preexiste al cuerpo, que después encarna en él y que busca el regreso al mundo ideal:

I. El hombre es un alma encarnada. Antes de su encarnación existía unida a los tipos primordiales, a las ideas de lo *verdadero, del bien y de lo bello*, de las que se separa encarnándose, y recordando su pasado, está más o menos atormentada por el deseo de volver a él.

No puede enunciarse más claramente la distinción y la independencia del principio inteligente y del principio material; además es la doctrina de la preexistencia del alma, de la vaga intuición que conserva de otro mundo al cual aspira, de su supervivencia al cuerpo, de su salida del mundo espiritual para encarnarse y de su vuelta a ese mundo después de la muerte; es, en fin, el germen de la doctrina de los ángeles caídos.²⁴

Kardec expone algunas ideas de Platón y Sócrates, las glosa y explica con el fin de sustentar la doctrina espiritista. Finalmente, equipara estas ideas al proceso de crecimiento y elevación espiritual que defienden los espiritistas. Junto a ésta, una parte fundamental de la doctrina es el aspecto moral:

No solamente se explica aquí el principio de la reencarnación con claridad, sino que está descrito del mismo modo que lo demuestra el Espiritismo en las evocaciones, el estado de las almas que aún está bajo el imperio de la materia. Hay más, y es que dice que la reencarnación en un cuerpo material es consecuencia de la impureza del alma, mientras que las almas purificadas están dispensadas de hacerlo. El espiritismo no dice otra cosa; añade solamente que el alma que ha tomado buenas resoluciones en el estado errante, y que se halla con conocimientos adquiridos, tiene, al renacer, menos defectos, más virtudes y más ideas intuitivas de lo que tenía en su anterior existencia; y que de este modo, *cada existencia implica para ella un progreso intelectual y moral.*²⁵

Por otro lado, Flammarion, reconocido astrónomo y espiritista, representa la base positiva, científica de las ideas retomadas por Castera. La posibilidad de existencia de diferentes mundos y la posibilidad de una superación del grado inferior del hombre dado su materialidad, implican un proceso de evolución, de crecimiento:

Así como aquí abajo, en nuestra morada, todos los seres están afectados en su constitución íntima de una tendencia natural hacia la luz, desde las plantas que nacen en el fondo de las cavidades de las rocas, hasta el niño en la cuna, que se

²⁴ Allan Kardec, *La moral espiritista o El Evangelio según el Espiritismo*, México, Orión, 1959, p. 35.

²⁵ A. Kardec, *op. cit.*, p. 35. El subrayado es mío. Esta idea es expuesta en el cuento “Nubes”, donde se presentan diferentes espíritus y el estado que han alcanzado de acuerdo a su conducta moral en la Tierra y, de otra forma en el cuento “Un mundo invisible”.

vuelve hacia la claridad, igualmente, *en toda la creación, los seres están en ascensión hacia un destino superior.*²⁶

Castera se conduce bajo la doctrina espiritista con el propósito de conciliar dos ideas aparentemente irreconciliables: lo subjetivo y lo absoluto, y de otro modo, la idea de ciencia y divinidad. La mayor aspiración en los relatos de nuestro autor es la apropiación –o al menos la búsqueda – de lo absoluto, del infinito, de lo no material.²⁷ De ahí que se afane en señalar, a partir de la frase de Flammarion: “El hombre es el ciudadano del Cielo”, lo siguiente:

Recordaba que Sócrates dijo: “El hombre es el ciudadano del mundo”. Pero como esta raquílica esfera es impotente para calmar nuestras aspiraciones, el ilustre astrónomo ha procurado con su frase sublime nuestra legítima ambición. Es cierto que el cielo no basta para llenar el alma; pero el infinito es el velo con el que se cubre Dios, y tarde o temprano el supremo ideal habrá satisfecho el anhelo constante de nuestro espíritu” [96]

Y no sólo eso; por momentos, la crítica al materialismo de la época y la necesidad de búsqueda de lo infinito se plantea a través de una analogía con la *Alegoría de la caverna* de Platón, analogía en la que tanto la mina, como espacio real, y el materialismo en el ámbito de las ideas, constituyen la caverna del hombre:

¿De dónde vengo? Del profundo abismo del no ser. De las tinieblas cargadas con dudas, con debilidades, con sollozos; de la sombra llena con desesperaciones, con agonías, con dolores; de las profundidades de la miseria en que se reblandece el pan, duro como lágrimas arrancadas por la ira; de la cloaca en que se agitan los seres y las conciencias como larvas entre la tumba; de lo muy abajo, de lo muy hondo, de lo muy negro; de donde no se cree y se maldice, no se espera y se blasfema, no se ruega y se odia y todo esto tan sólo por la ignorancia, por la ceguera, y porque no se ha aprendido a pensar... [154].

Por ello, creemos que los dos momentos que implican las colecciones *Impresiones y recuerdos* y *Las minas y los mineros*, no obstante las diferencias de recursos, de personajes, espacios y narradores, manifiestan una búsqueda de lo infinito, de la ascensión moral y espiritual, de ahí también que el realismo de Castera mantenga la posibilidad de una reivindicación.

²⁶ Camille Flammarion, *Pluralidad de mundos habitados. Estudio de las condiciones de las tierras celestes. Examinadas bajo el punto de vista de la Astronomía, de la Fisiología y de la Filosofía Natural*, Barcelona, Humanitas, 1990, p. 32.

²⁷ Búsqueda que en el cuento "Un viaje celeste" se plantea como próxima a alcanzar el objetivo y pese a no lograrlo, dado que aún el personaje está en estado material, se concibe como ideal y como aspiración. Además, vemos con claridad las ideas de Flammarion acerca de la pluralidad de los mundos.

Probablemente, algunas de las ideas expuestas en la elaboración artística de Castera lleven a pensar en una inconsistencia de su pensamiento o en una asimilación superficial de ellas. Más que entenderse de esta forma la presencia de ideas espiritistas, cristianas y positivistas, habría que tomar en cuenta que esta elaboración abre la puerta a otra forma de abordar la obra de Pedro Castera.

CONCLUSIONES

El análisis y la lectura emprendidos en este trabajo han permitido un acercamiento a la obra de Pedro Castera desde diversos puntos de vista. Uno de ellos es el que corresponde a la visión histórica. La historiografía literaria ha coincidido en ver a Pedro Castera como un autor de transición, ya que su obra se encuentra inscrita en el periodo de modernización del país, tanto en el aspecto político y económico, como en el artístico y cultural, caracterizado este último por la confluencia de los movimientos romántico, realista-naturalista y modernista.

Desde otra perspectiva, también se ha considerado un escritor moderno en tanto que manifiesta en su obra las preocupaciones esenciales del periodo: la ausencia de Dios, el cuestionamiento del papel del arte en la nueva sociedad, la conformación del artista, la dualidad entre periodismo y literatura, el ataque al realismo, la búsqueda de un ideal, entre otros aspectos. Dichas consideraciones me llevaron a replantear el lugar que ocupa la obra cuentística de nuestro autor dentro del proceso de conformación de la narrativa breve mexicana, a través de la somera revisión de la trayectoria del cuento mexicano desde sus orígenes al siglo XIX.

Si bien es cierto que su producción se ha mantenido a la sombra de la de otros cuentistas, tales como José María Roa Bárcena y Vicente Riva Palacio, quienes han sido considerados como los iniciadores del cuento moderno mexicano, se deben destacar las cualidades de los cuentos de Pedro Castera que no se limitan sólo a un pensamiento original o extravagante, sino que estructuralmente manifiestan una preocupación por un desarrollo bien organizado, un planteamiento formal, que podrá verse como incipiente, pero no por ello menos significativo.

La colección *Impresiones y recuerdos* tiene un evidente fondo autobiográfico. Al interior de ella, se crean ciclos estructurados temáticamente; de este modo, los cuentos “Un amor artístico”, “Los ojos garzos”, “Ángela”, “Cosas que fueron” y “Sin nombre” se vinculan por el interés en la cuestión amorosa. Los cuentos “Nubes”, “El mundo invisible”, “Ultratumba” y “Un viaje celeste” se integran por el desarrollo de aspectos de la doctrina espiritista. De este último ciclo hay que señalar la estrecha relación existente entre la estructura de los cuentos –disposición de secuencias narrativas – y argumentos clave del espiritismo como los tipos de espíritus, los

grados, la idea de la naturaleza como manifestación divina y los aspectos morales propuestos por la doctrina.

Los textos “La mujer ideal” y “Relámpagos de pasión”, aunque no pueden considerarse propiamente cuentos, ya que carecen del elemento narrativo, conforman un ciclo al compartir la elaboración poética y el desarrollo del tema del amor y la mujer. Queda justificada su inclusión en la colección, dado el carácter misceláneo de la serie. Por último, el cuento “Sobre el mar” representaría la muestra más clara de la transición de una colección a otra, ya que contiene elementos que toman fuerza en la colección *Las minas y los mineros*, tales como la descripción detallada del paisaje y el anuncio de la mina como espacio, pero conserva la cuestión romántica de la venganza y la justicia. Este cuento en particular procura el desarrollo narrativo de una manera más ágil, focalizando la historia y dejando de lado las excesivas digresiones. Se logra la creación de un efecto de cambio y profundidad en los personajes –especialmente del padre – y el final está dotado de gran fuerza narrativa.

Con respecto a los elementos estructurales, esta colección presenta elaboraciones de distinta naturaleza. En algunos cuentos se siguen las estructuras y los desarrollos característicos del cuento del primer romanticismo (largas digresiones, descripción del paisaje o espacios como mero escenario, narrador en primera persona en tono testimonial y confesional, etcétera.). En otros, se realizan intentos por introducir nuevos elementos, como en el caso del cuento “Nubes” en el que encontramos varios personajes que refieren su propia historia, lo que conduce a un cambio de narrador aunque –hay que señalarlo –no precisamente a un cambio de perspectiva.

Pero dentro de las particularidades del estilo de Pedro Castera deben notarse las inconsistencias y los excesos en el uso de la adjetivación; la hipersensibilidad que busca reflejar lo conduce, en muchos casos, a formas manidas y gastadas. Las enumeraciones largas y repetitivas le restan fluidez y aparecen sólo como la mera acumulación de ideas.

Por otra parte, el elemento confesional y autobiográfico resta profundidad y configuración al resto de los personajes, que en gran medida siguen los tipos románticos y sentimentales. Además, el trasfondo espiritista lleva a una concepción maniquea de éstos, concibiendo los extremos “malo”, negativo o materialista, o bien “bueno”, positivo, espiritista. No obstante, hay que señalar el acierto en el desarrollo de la anécdota romántica matizada de humor e ironía.

En el caso de *Las minas y los mineros* es evidente una mayor cohesión temática y formal, no obstante la presencia del cuento “Flor de llama”, cuya inclusión estaría fundamentada en la presencia de elementos como la hacienda fundidora y el grupo trabajador, pero que en general posee rasgos más románticos.

Pese a contar con elementos autobiográficos, dada la profesión minera de Castera, en la colección sobresale una búsqueda constante de verosimilitud y la presencia del aspecto social, planteado no al pleno estilo de los autores realistas o naturalistas reconocidos (dura crítica social, determinismo, imposibilidad de cambio), sino como una preocupación en consonancia con los presupuestos del proyecto nacionalista de Altamirano. La determinación social se revierte al plantearse una visión idealizada del minero y una posibilidad de crecimiento.

La expresión empleada es menos hiperbólica; las digresiones son menos extensas y configuran el aspecto moral de la colección; se da prioridad a la narración, al desarrollo de la historia y a la descripción del paisaje. El paisaje mexicano descrito en los cuentos se torna en elemento de identidad y la mina se erige como el espacio eje de las narraciones, como espacio transformador. Prevalecen los recursos realistas y se emplean descripciones de carácter naturalista.

Por otra parte, los personajes están mejor elaborados. No sólo se configuran mediante la perspectiva del narrador en tercera persona, sino que ellos mismos toman parte de la acción, a través del empleo consistente del diálogo. Los personajes, tanto en lo individual como en lo colectivo, no sólo son tipos de la sociedad marginada del México decimonónico, sino que también se conforman como personajes símbolo dentro del ideal de transformación social.

Las colecciones *Impresiones y recuerdos* y *Las minas y los mineros*, a la luz de este análisis, pueden verse como dos momentos en la narrativa de Pedro Castera. Pese a encontrar diferencias evidentes, la elaboración artística del autor mantiene un mismo trasfondo: la doctrina espiritista. Si dicho pensamiento se concibe como uno de los numerosos intentos por recuperar o restablecer un soporte que contrarreste la “ausencia de Dios”, dentro del proceso de secularización que se vive en el siglo XIX, podría plantearse la posibilidad de ver a Pedro Castera como un autor moderno, que no modernista.

De igual forma, si la modernidad se concibe en términos de eclecticismo, los dos momentos que conforman las colecciones estudiadas nos llevarían a esa conclusión. Sin embargo,

algunas soluciones que dieron los modernos parten de una concepción romántica, que me parece es la que prevalece en Pedro Castera, a pesar de emplear recursos artísticos de diferentes corrientes. Por otra parte, la propia expresión lingüística del autor está más cercana a la estética romántica y realista, y hay que señalar que tampoco los elementos estructurales están del todo próximos a los propuestos por la estética de renovación modernista.

Podrían señalarse algunas aparentes inconsistencias y ambigüedades en lo que a ideas respecta (que no debería parecer extraño, ya que el periodo en sí, estuvo matizado con diferentes corrientes filosóficas y literarias), pero hay que tomar en cuenta que Castera atiende al principio de conjuntar un espíritu científico y un espíritu religioso; en los cuentos, en voces de distintos personajes, estas posiciones se materializan, por lo que su mundo ideológico, basado en el espiritismo, parece muy coherente.

La propia personalidad del autor, transfigurada a través de algunos relatos, también me condujo a otra valoración. Dado el contexto en que se ubica, Pedro Castera puede ser visto como un hombre de temperamento original, tanto por algunos de sus aspectos biográficos, como por las ideas que expone en su obra. En el ámbito científico, Pedro Castera obtuvo reconocimiento por sus aportaciones, ya como inventor de un sistema de beneficio de metales, ya por la labor de divulgación de la ciencia. Asimismo, como periodista se le reconoció por ser digno suplente de las labores editoriales de *La República* en ausencia de Ignacio Manuel Altamirano.

La fuerte influencia de la doctrina espiritista marcaría su incursión en el periodismo y más tarde se convertiría en elemento detonador de su narrativa breve. Pese a seguir una formación científica y haber probado suerte como minero, Pedro Castera fue bien recibido en los ámbitos literarios. Es cierto que la publicación de su obra suscitó diferentes reacciones, que señalaban, sobretodo, el estilo poco esmerado del autor; sin embargo, los defectos de carácter formal pasaron a un segundo plano al enfatizar la emoción, el sentimiento exacerbado y sincero, y la originalidad de su obra, patente en los cuentos que componen las colecciones que aquí se han estudiado.

Si tuviera que recurrir a una denominación, bien podría llamarlo “raro”, aludiendo a la conocida obra de Rubén Darío en la que hizo una selección de aquellas figuras que, en su momento, representaron novedad y originalidad, así como posibilidad de llegar a ser. Y en este sentido, la cuentística de Pedro Castera debe estar en esa posibilidad de llegar a ser una buena

muestra de la narrativa breve de nuestro siglo XIX, junto a los precursores del cuento moderno, Riva Palacio y Roa Bárcena. Sus cuentos aportan a la literatura mexicana el desarrollo del tema minero, la elaboración irónica, humorística y crítica de algunos elementos románticos y una prosa que, pese a algunos defectos y sin ser la más cuidada de entre sus contemporáneos, tiene momentos brillantes. La lectura aquí propuesta es un intento por entreabrir la posibilidad a nuevas lecturas que nos conduzcan a la revaloración de Pedro Castera, más allá de su novela *Carmen*.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON IMBERT, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1992 (Letras e ideas).
- ARIAS ARIAS, Ricardo, *El concepto del destino en la literatura medieval española*, Madrid, Ínsula, 1970.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?*, 2ª ed., Murcia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1993 (Universidad y Sociedad, 1).
- , *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/ Instituto Miguel de Cervantes, 1949 (Revista de Filología Española. Anejo 50).
- BÉGUIN, Albert, *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, traducción de Mario Monteforte Toledo, edición revisada por Antonio Alatorre y Margit Frenk, México, Fondo de Cultura Económica, 1954 (Lengua y Estudios Literarios).
- BERISTÁIN, Helena, *Análisis estructural del relato literario. Teoría y práctica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1982 (Cuadernos del Seminario de Poética, 6).
- , *Diccionario de retórica y poética*, 2a ed., México, Porrúa, 1988.
- BRUSHWOOD, John S., *Breve historia de la novela mexicana*, México, Ediciones Andrea, 1959.
- , *The romantic novel in Mexico*, Columbus, Missouri, 1954.
- CALZADA MACÍAS, Leonora, *Espacio e ideología en cinco cuentos de Las minas y los mineros de Pedro Castera*, Tesis, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2007.
- CAMPOAMOR Y CAMPOOSORIO, Ramón de, *Poesías*, Madrid, Espasa-Calpe, 1943 (Clásicos Castellanos).
- CAMPOS, Rubén M., *El bar. Historia de la vida literaria en México en 1900*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996 (Ida y regreso al siglo XIX).
- CANDIDO, Antonio, "Monte Cristo o de la venganza", en *Crítica Radical*, selecc., cronol., bibl, trad. y notas por Mágara Russotto; prólogo de Agustín Martínez, Caracas, Ayacucho, 1991, pp. 104-121.

- CANGABO KAGABO, Massimango, "La continuación de la historia africana en América Latina" en *África en América*, Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo/Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Económicas, 1992, pp. 37-41.
- CARBALLO, Emmanuel, *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara/ Xalli, 1991.
- CARNER, Francisca, *Las mujeres y el amor en el México del siglo XIX a través de sus novelas. (1816-1868)*, Tesis, México, El Colegio de México-Centro de Estudios Históricos, 1975.
- CASTERA, Pedro, *Impresiones y recuerdos/ Las minas y los mineros/ Los maduros/ Dramas en un corazón/ Querens*, edición y prólogo de Luis Mario Schneider, México, Patria, 1986 (Clásicos Patria).
- , *Las minas y los mineros/Querens*, edición, prólogo y notas de Luis Mario Schneider, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 104).
- CASTRO MEDINA, Miguel Ángel, "Alaciencia de frioleras", en *Ciencia y Desarrollo*, México, vol. XXVIII, núm. 167, nov-dic. 2002, pp. 43-46.
- CHÁVEZ, José Ricardo, *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo XIX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- CHEVALIER, Maxime, "Prólogo general", en María Jesús Lacarra, *Cuento y novela corta en España 1. Edad Media*, Barcelona, Crítica (Páginas de Biblioteca Clásica), 1999.
- CHOUCIÑO FERNÁNDEZ, Ana, "Apuntes a una revisión de la narrativa sentimental hispanoamericana: *Carmen* de Pedro Castera", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 28, 1999, pp. 547-562.
- , y Leticia Algaba, "Lectores y lecturas de *Carmen* de Pedro Castera", en *Literatura Mexicana*, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones filológicas- Centro de Estudios Literarios, vol. XIV, núm. 1, 2003, pp. 87-111.
- CLARK DE LARA, Belem "¿Generaciones o constelaciones?", en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (editoras), *La República de las letras. Asomos de la cultura escrita del México Decimonónico, Vol. 1. Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005 (Ida y regreso al siglo XIX), pp.11-46.

----- y Ana Laura Zavala (introducción y rescate), *La construcción del modernismo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 137) pp. IX-XLV.

CORTÉS, Jaime Erasto, *Dos siglos de cuento mexicano XIX y XX*, México, PROMEXA, 1979.

----- y Alfredo Pavón, "El cuento y sus espejos", en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (editoras), *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Vol. 1. Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005 (Ida y regreso al siglo XIX), pp. 259-272.

DEHOUE, Danièle, *Rudingero el borracho y otros exempla medievales en el México Virreinal*, México, Universidad Iberoamericana/ Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2000.

DÍAZ, Lilia, "El liberalismo militante", en Daniel Cosío Villegas, (coord.), *Historia General de México, Vol. 2*, 4ª ed., México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 1998, pp. 819-939.

DÍAZ RUIZ, Ignacio (edición, selección y notas), *El cuento mexicano en el modernismo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 142).

DÍAZ Y DE OVANDO, Clementina, "Prólogo" a Juan Díaz Covarrubias, *Obras completas. Tomo I, estudio preliminar, poesías y discurso cívico*, de México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1959 (Nueva Biblioteca Mexicana, 1).

-----, "Pedro Castera, novelista y minero", en *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, California, Universidad de California Irvine, vol. 7, núm. 2, summer 1991, pp. 203-223.

-----, *Un enigma de los Ceros: Vicente Riva Palacio o Juan de Dios Peza*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994 (Ida y regreso al siglo XIX).

Diccionario Porrúa de Historia, biografía y geografía de México, 6ª ed., México, Porrúa, 1995.

DÍAZ Y MORALES, Magda, "Carmen. El discurso erótico de romanticismo", en Serafín González y Lilian von der Walde (coords.), *Palabra Crítica. Estudios en homenaje a José Amescua*, México, Universidad Autónoma Metropolitana/ Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 331- 338.

- DUCLÓS SALINAS, Adolfo, "Prólogo", a Pedro Castera, *Impresiones y recuerdos*, México, Imprenta del "Socialista" de S. López, edición del "Correo de las Doce", Juan de Mata Rivera, 1882, pp. 207-210.
- EBERENZ, Rolf, *Semiótica y morfología del cuento naturalista. E. Pardo Bazán, L. Alas "Clarín", V. Blasco Ibáñez*, Madrid, Gredos, 1989 (Biblioteca Románica Hispánica).
- ELIADE, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, 14ª, ed., México, Era, 2000.
- ESCOBAR VALENZUELA, Gustavo, *Introducción al pensamiento filosófico en México*, México, Limusa, 1998.
- FERNÁNDEZ DE LIZARDI, José Joaquín, *Obras. Tomo III. Periódicos. El Pensador Mexicano*, recopilación, edición y notas María Rosa Palazón y Jacobo Chencinsky, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Centro de Estudios Literarios, 1968, (Nueva Biblioteca Mexicana).
- , *El Periquillo Sarniento*, 29ª ed., México, Porrúa, 2005 (Sepan Cuantos, 1).
- FERRATER MORA, José, *El mundo del escritor*, Barcelona, Crítica, 1983.
- FLAMMARION, Camille, *Pluralidad de mundos habitados. Estudios de las condiciones de habitabilidad de las tierras celestes, examinadas bajo el punto de vista de la Astronomía, de la Fisiología y de la Filosofía Natural*, Barcelona, Humanitas, 1990.
- GALÍ BOADELLA, Montserrat, *Historias del bello sexo. La introducción del Romanticismo en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.
- GARCÍA BARRAGAN, María Guadalupe, *El naturalismo en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1979 (Cuadernos del Centro de Estudios Literarios).
- GARCÍA BERRIO, Antonio y Javier Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia. (Una introducción)*, Madrid, Cátedra, 1992.
- GAUTIER, Teophile, *Espírita*, México, Impresora Juan Pablos, 1952.
- GENETTE, Gérard, *Umbrales*, México, Siglo XXI, 2001.
- GONZÁLEZ PEÑA, Carlos, prólogo a *Carmen, memorias de un corazón*, 5ª ed., México, Porrúa, 2004 (Escritores Mexicanos).

- GRAY SHAMBLING, Donald, *Pedro Castera. Romántico-realista*, Tesis, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Dirección de Recursos Temporales, 1957.
- GRUNSTEIN, Miriam, *Más que un paisaje, una perspectiva: Los sentidos del espacio en "Los recuerdos del porvenir" y "José Trigo"*. Tesis, New York, University of New York, 1993.
- GULLÓN, Ricardo, *Espacio y novela*, Barcelona, Antonio Bosch, 1980.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, 2a. ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, "Pedro Castera" en *Obras*, prólogo de Ernesto Mejía Sánchez, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1959.
- , "El arte y el materialismo", en Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala, *La construcción del modernismo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 137) p. IX-XLV.
- HUERTA, David (comp.), *Cuentos Románticos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993 (Biblioteca del estudiante Universitario, 98).
- , "Transfiguraciones del cuento mexicano" en Alfredo Pavón (edición, prólogo y notas), *Paquete: Cuento. (La ficción en México)*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala/ Instituto Nacional de Bellas Artes y Centro de Ciencias del Lenguaje, 1990, pp. 3-15.
- IBARRA GARCÍA, Laura, "El romanticismo mexicano. La novela de Pedro Castera: Querens. Una explicación desde la teoría histórico-genética", en Laura Ibarra García (coord.), *La lógica de la teorización del sujeto. En busca de nosotros mismos*, México, Universidad de Guadalajara-Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, 2005, pp. 47-81.
- ILLADES, Carlos, *Nación, sociedad y utopía en el romanticismo mexicano*, México, Sello Vermejo/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005.
- JIMÉNEZ MELERA, Dolores, *et. al.*, "Esquizotipia psicométrica y alteraciones atencionales", *Psicothema*, vol. 16, núm. 1, 2004, pp. 22-26.
- KARDEC, Allan, *La moral espiritista o El Evangelio según el Espiritismo*, México, Orión, 1959.
- LAMPERT, Eugenni, *The Apocalypse of History. Problems of Providence and human destiny*, London, Faber and Faber LTD, 1958.
- LEAL, Luis, *Breve historia del cuento mexicano*, México, Ediciones de Andrea, 1956 (Manuales Studium, 2).

- LEÓN PORTILLA, Miguel, *Las literaturas precolombinas de México*, México, Pormaca, 1964 (Colección Pormaca, 5).
- LEYVA PÉREZ GAY, José Mariano, *La Ilustración Espírita (1872-1893) y El espiritismo en México*, Tesis, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- LÓPEZ CASTRO, Ramón, *Expedición a la ciencia ficción mexicana*, México, Lectorum, 2001.
- MÁRQUEZ, Celina, "Hacia una nueva definición del realismo en *La Rumba* de Ángel de Campo", en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (editoras), *La República de las letras. Asomos de la cultura escrita del México Decimonónico. Vol. 1. Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005 (Ida y regreso al siglo XIX) pp. 245-258.
- MARTÍN, Mario, "El cuento mexicano modernista: fundación epistemológica y anticipación narratológica de la vanguardia", en Sara Poot Herrera, *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*, México, El Colegio de México, 1976 (Serie El Estudio), pp. 99-125.
- MARTÍNEZ, Juana, "El cuento hispanoamericano del siglo XIX", en Luis Íñigo Madrigal (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I. Del Neoclasicismo al Modernismo*, Madrid, Cátedra, 1987, pp.
- MATA, Óscar, "Los inicios de la novela corta en México", en *Literatura Mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, vol. V, núm. 2, 1994, pp. 385-399.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón "El cuento tradicional", prólogo a *Todos los Cuentos. Antología Universal del relato breve. I. De la Antigüedad al Romanticismo*, Barcelona, Planeta, 2002, pp.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de, *Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica*, Madrid, Miraguano Ediciones, s/a (Biblioteca de Viajeros Hispánicos, 1).
- MIRANDA CÁRABES, Celia, *La novela corta en el primer romanticismo mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1985 (Nueva Biblioteca Mexicana, 96).
- MONTERDE, Francisco, "Cultura y ambiente social de las generaciones románticas de México", en *Figuras y generaciones literarias*, prólogo de Jorge von Ziegler, recopilación y selección Ignacio Ortiz Monasterio, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 127), pp. 47-66.
- MORA, Gabriela, *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica. (Versión corregida y aumentada)*, Buenos Aires, D.A. Vergara, 1993 (Colección Crítica).

MUNGUÍA ZATARAIN, Martha Elena, *Elementos de poética histórica: el cuento hispanoamericano*, México, El Colegio de México-Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2002 (Serie de Estudios de Lingüística y Literatura, 46).

-----, "Cuentos del General y Noche al raso. La fundación de una poética del cuento mexicano", en Rafael Olea Franco (editor), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, México, El Colegio de México-Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2001, pp. 145-156.

OLEA FRANCO, Rafael, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Barcena, Fuentes y Pacheco*, México, El Colegio de México/ Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2004 (Serie Literatura Mexicana, 7).

PACHECO, José Emilio, "Nota preliminar" a Federico Gamboa, *Impresiones y recuerdos (1893)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994 (Memorias Mexicanas), pp. V-XIII.

PALACIOS SÁNCHEZ, Refugio Amada, *Un acercamiento simbólico a Carmen de Pedro Castera*, Tesis, México, Universidad Veracruzana, 2002.

PALMA, Ricardo, *Epistolario. Tomo 1*, prólogo de Raúl Porras Barrenechea, Lima, Perú, Cultura Antártica, 1949.

PAVÓN, Alfredo, *Al final, reCuento. I. Orígenes del cuento mexicano: 1814-1837*, México, Universidad Autónoma Metropolitana/ Universidad de Puebla, 2004 (Biblioteca de Signos).

PAYNO, Manuel, *Los bandidos de Río Frío*, 17a ed., México, Porrúa, 1997 (Sepan cuantos, 3).

PEÑA Y TRONCOSO, Gonzalo, "Pedro Castera. Autor de la novela *Carmen*.", en *Revista de Oriente*, Puebla, núm. 11, abril de 1934, pp. 5, 30-31.

PERALES OJEDA, Alicia, *Asociaciones literarias mexicanas. Siglo XIX*, 2ª ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México-Centro de Estudios Literarios (Ida y vuelta al siglo XIX), 2000.

PIMENTEL, Luz Aurora, *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Siglo XXI, 2001 (Lingüística y Teoría literaria).

-----, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI, 1998 (Lingüística y Teoría literaria).

PRIETO, Guillermo, *Obras completas I. Memorias de mis tiempos*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.

- PRIETO, Guillermo, "*Las minas y los mineros por Pedro Castera*", en *Obras, XXVII. Instrucción pública. Crítica literaria. Ensayos*, compilación, presentación y notas de Boris Rosen Jélomer, prólogo de Anne Staples, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 370-372.
- PUPO-WALKER, Enrique, "El cuadro de costumbres, el cuento y la posibilidad de un deslinde", en *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, enero-junio 1978, pp.1-15.
- QUEVEDO Y ZUBIETA, Salvador, *Manuel González y su gobierno en México: anticipo a la historia típica de un presidente mexicano*, 3ª ed., México, Editora Nacional, 1956.
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia, *Manual de análisis de literatura narrativa: la polifonía textual*, México, Siglo XXI, 1995 (Lingüística y Teoría Literaria).
- REIS, Carlos, *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, versión española de Ángel Marcos de Dios, Madrid, Gredos, 1985 (Biblioteca Románica Hispánica. III. Manuales, 56).
- RIVA PALACIO, Vicente, *Los Ceros. (Galería de Contemporáneos)*, 2ª ed. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora/ Instituto Mexiquense de Cultura, 1996.
- , "Prólogo" a *Carmen*, en Pedro Castera, *Carmen, memorias de un corazón*, 5ª ed., prólogo de Carlos González Peña, México, Porrúa, 2004 (Escritores Mexicanos).
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Yliana, *El espacio en la novela mexicana realista hacia el final del siglo XIX: Lo abierto y lo cerrado. Un estudio de La Rumba y Tomochic*, Tesis, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2003.
- RUEDAS DE LA SERNA, Jorge A., *Los orígenes de la visión paradisiaca de la naturaleza mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Coordinación General de Estudios de Posgrado- Facultad de Filosofía y Letras, 1987 (Colección Posgrado).
- , "La novela corta de la Academia de Letrán", en Celia Miranda Carabes, *La novela corta en el primer romanticismo mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1985, pp. 53-71.
- RUIZ CASTAÑEDA, María del Carmen, *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- SABORIT, Antonio, "El movimiento de las mesas", en *Recepción y transformación del liberalismo en México. Homenaje al profesor Charles A. Hale*, Josefina Zoraida Vázquez (coord.), México, El Colegio de México/Centro de Estudios Históricos, 1999, pp. 53- 65.
- , "El regreso de Pedro Castera", en *Nexos*, México, Centro de Investigaciones Cultural y Científica, núm. 116, agosto de 1987, pp. 66-73.

-----, "Prólogo" a *Pedro Castera*, México, Cal y Arena, 2004 (Los Imprescindibles).

SANDOVAL, Adriana, "La Carmen de Pedro Castera", en *Literatura Mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas-Centro de Estudios Literarios, vol. XVI, núm. 1, 2005, pp. 7-26.

SCHENK, H.G., *El espíritu de los románticos europeos. Ensayo sobre Historia de la Cultura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983 (Lengua y Estudios Literarios).

SCHMIDT, Friedhelm, "Liebe und Patriotismos in Texten der mexicanischen 'Romantik': Ignacio M. Altamiranos *Julia* und Pedro Casteras *Flor de llama*", en *Iberoromania. Revista dedicada a las lenguas y literaturas iberoamericanas de Europa y América*, Tübingen, núm. 46, 1997, pp. 60-74.

SIERRA, Justo, *Obras completas. Tomo XIV. Epistolario y papeles privados*, edición de Catalina Sierra de Peimbert, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1949.

SIMONIN, Louis, *La vie subterrine ou les mines et les mineurs*, París, Hachette, 1867.

SOBERANIS CARRILLO, Juan Alberto, *Catálogo de patentes de invención en México durante el siglo XIX (1840-1900). Ensayo de interpretación sobre el proceso de industrialización en el México decimonónico*. Tesis, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 1989.

STUBBE, Carlos F., *Vocabulario minero antiguo. Compilación de términos antiguos usados por los mineros y metalurgistas de la América Ibérica*, Buenos Aires, El autor, distribuido por El Ateneo, 1945.

TAPIA CHÁVEZ, Dulce Regina, *La nación romántica. Naturaleza e historia a través de las revistas literarias en México, 1836-1846*. Tesis, México, Universidad Nacional Autónoma de México /Instituto Cultural Helénico, 2004.

TOLA DE HABICH, Fernando, "Propuesta para una periodización generacional de la literatura mexicana del siglo XIX", en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (editoras), *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Vol. 1. Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005 (Ida y vuelta al siglo XIX), pp. 203-220.

TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel, *El futuro en llamas: cuentos clásicos de la ciencia ficción mexicana*, México, Vid, 1997.

-----, *Los confines, crónica de la ciencia ficción mexicana*, México, Vid, 1999 (MECYF).

VIANELLO, Paola, "Estudio general", en Hesiodo, *Teogonía*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Graecorum et Romanorum Mexicana), pp. III-CDXVII.

VILLORO, Luis, "La revolución de independencia", en *Historia General de México I*, Daniel Cosío Villegas (coord.), 4a ed., México, El Colegio de México-Centro de Estudios Históricos, 1998, pp. 591-644.

WARNER, Ralph *Historia de la novela mexicana en el siglo XIX*, México, Antigua Librería Robredo, 1953.

ZEA, Leopoldo, *Dos etapas del pensamiento en Hispanoamérica. Del romanticismo al positivismo*, México, El Colegio de México, 1949.

ZIEGLER, Jorge, von, "Prólogo", en Francisco Monterde, *Figuras y generaciones literarias*, recopilación y selección Ignacio Ortiz Monasterio, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 127), pp. V-XVII.

ZUBIAURRE, María Teresa, *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.