

Impresiones y recuerdos: la otra mirada al romanticismo en Pedro Castera

MARIANA FLORES MONROY
Facultad de Filosofía y Letras

Resumen: en el presente trabajo se analizan tres cuentos de Pedro Castera contenidos en el volumen *Impresiones y recuerdos* (1882): “Ojos garzos”, “Un amor artístico” y “Ángela”. El objetivo consiste en demostrar que estas tres narraciones se presentan como una unidad, tanto formal como de contenido, pues la ironía que enlaza los cuentos, y les proporciona un tono en común, los convierte en una reinterpretación del tratamiento romántico, ya muy mermado en esas fechas. En un sentido más amplio, dicha reinterpretación puede leerse como parte de una búsqueda estética que Castera emprendió en cada una de sus obras, lo que obliga a hacer a un lado viejos esquemas de clasificación y a restituir su merecido sitio a este escritor a partir de una lectura actual y cuidadosa de su narrativa.

Abstract: in this present work, three stories of Pedro Castera are analyzed from the volume *Impresiones y recuerdos* (1882): “Ojos garzos”, “Un amor artístico”, and “Ángela”. The objective consists in demonstrating that these three narratives are presented as a unity, as much in form as in content, as the irony which ties together the stories and gives them a common tone, converts them into a reinterpretation of the romantic treatment, already greatly diminished by that time. In a greater sense, said reinterpretation can be read as part of an aesthetic search which Castera undertook in each one of his works, which oblige us to set aside old schemes of classification and to restore its worthy place to this writer after a true and careful reading of his narrative.

PALABRAS CLAVE: Castera, ironía, romanticismo mexicano, impresiones y recuerdos.
KEYWORDS: Castera, irony, mexican romanticism, impressions and remembrances.

En el presente trabajo mi propósito es analizar tres cuentos de Pedro Castera contenidos en el volumen *Impresiones y recuerdos* (1882): “Ojos garzos”, “Un amor artístico” y “Ángela”. Al respecto, quisiera aclarar la razón por la que decidí ocuparme de *Impresiones y recuerdos*: por un lado, me movió el hecho de que se hubieran publicado el mismo año que *Carmen*, la novela más famosa del autor (y por mucho tiempo, su única obra leída y analizada), y por otro, el que presenten contenidos que contrastan de manera notable con el tono general de la novela sentimental ya mencionada. Por supuesto, de esta primera explicación se

desprende otra, a saber: ¿por qué elegí estos tres cuentos? Una primera razón es que las tres narraciones se presentan como una unidad, merced a una acotación del narrador a la que volveré más adelante, así como a la identidad del protagonista, que es el mismo en las tres historias. Pero a esa razón, que puede denominarse formal y que más bien proporciona cierta comodidad de análisis, se añade otra: un aspecto que concatena los tres cuentos y que los convierte en una reinterpretación del tratamiento romántico, ya muy mermado en esas fechas: la ironía.

Pero antes de abordar el tema de la ironía y de determinar tanto su función como su posible interpretación, quizá sea conveniente referir, así sea muy brevemente, cuál era el panorama literario del último cuarto del siglo XIX, donde se sitúa la producción de Castera.

Como es sabido, en el ámbito de la cultura, y particularmente en el de la literatura, esta época, conocida como el porfiriato (1877-1911), constituyó una etapa fecunda por la gran cantidad de personalidades que descollaron en ella. Sin embargo, también representó una nueva problemática para los artistas: por un lado, el mecenazgo, heredado de la época virreinal, se hallaba debilitado a raíz de la introducción del capitalismo; por otro, este modo de producción no había llegado a crear un mercado donde los autores pudieran vender sus obras. En otras palabras, los artistas se encontraban en una etapa de transición en la que no les era dado ni acudir a los poderosos en busca de patrocinio, ni vivir de la venta de su producción artística.

Pero dicha transición no sólo fue de tipo económico: este periodo se caracterizó por una convivencia relativamente armónica de escritores provenientes de las más diversas tendencias literarias, los cuales participaron de empresas, asociaciones y órganos de difusión en común. El propósito estaba claro: encontrar una literatura propia, que bien podía incluir rasgos de diferentes corrientes, o bien representar un tránsito entre una y otra.

Así, hacia 1882 coexistían en México representantes del romanticismo, del nacionalismo (que más que una corriente es considerada una derivación de la escuela romántica), del realismo y del naciente modernismo.

Como lo resumió José Luis Martínez:

La vida cultural del México finisecular era ciertamente muy diversa de aquella época de la Independencia y de los primeros años de autonomía. Gracias a un proceso de cambios evolutivos y al esfuerzo de personalida-

des sobresalientes se logró inicialmente la afirmación de la nacionalidad cultural, se crearon instituciones, corporaciones e instrumentos adecuados a las necesidades y al estilo de cada época y se procuró ajustar nuestro paso al de las corrientes intelectuales y artísticas europeas. En los últimos años del siglo, participamos en el impulso de renovación que movía al mundo con la expresión de nuestra propia personalidad y la apertura universal que entonces se inició nos preparó para el advenimiento de nuevos tiempos (755).

En consecuencia, todo este periodo, particularmente cargado de actividad literaria, se tradujo en obras que constituyeron un verdadero mosaico formado por rasgos de orígenes diversos, que hoy reconocemos como eclecticismo.

Como es de suponerse, Castera no es una excepción en cuanto a eclecticismo se refiere. A decir verdad, sorprende la gran cantidad de campos en los que la crítica lo ha señalado como pionero; un somero repaso de los juicios más relevantes ilustrará lo que quiero decir.

En primera instancia, Ralph Warner consideró que *Carmen* es “la obra maestra de la novela sentimental en México” y “la mejor novela de su clase por la penetración del autor en sus personajes y por lo genuinamente mexicano de su escenario y costumbres” (80). Ligado a lo anterior, concluyó que Castera había sido “el mejor novelista romántico de su tiempo [...] a la vez [que] el precursor del realismo en la novela mexicana” (80-81).

Por su parte, Luis Mario Schneider, a quien se debe la recuperación de gran parte de la producción de Castera, atribuyó al autor de *Carmen* el mérito de haber sido “el primero en introducir en la literatura nacional el tema de ambiente minero”; también lo consideró “el pionero con su obra *Los maduros* en tratar el tema social que después se volvería redundante con la Revolución mexicana” (Castera: 6). Finalmente, al ocuparse de *Querens*, una obra cuyo paradero se desconoció durante casi un siglo, Schneider la calificó como “la primera novela latinoamericana en la que el hipnotismo, la energía esotérica, dan motivo y fundamento a la creación artística” (1987b: 28).

Asimismo, partiendo de un análisis de *Cuentos mineros*, María Guadalupe Barragán consideró a Castera como el “verdadero patriarca del naturalismo en México y en Hispanoamérica”. En el apartado que dedicó a este escritor, Barragán se ocupó en rastrear la suerte editorial de los mencionados cuentos, y destacó “La Guapa” y “El Tildío” como “los

más naturalistas” (17-19). A su juicio, el naturalismo de estas narraciones radica en la reproducción fiel de escenas y ambientes verdaderos, así como en el intenso realismo contenido en sus descripciones. “En cuanto a su aspecto social —continúa Barragán—, exponen simple y fielmente las penalidades y dramas de la existencia del minero, con un mínimo de comentarios, prédicas o críticas sobre lo injusto de su condición” (20).¹

De esta suerte, al adentrarse en la obra de Castera, el lector se encuentra con un verdadero muestrario de tendencias y corrientes. Desde luego, éste es el caso de los cuentos de que me ocupo, los cuales dan una idea del complejo concepto que del romanticismo tuvo el autor (sobre todo si se analizan a la luz de *Carmen*).

Hasta la fecha, sin embargo, pocos autores se han detenido en el estudio de *Impresiones y recuerdos*. Así, amén de algún comentario aislado de Luis Mario Schneider o Antonio Saborit, quien dedica un apartado completo a este volumen es Donald Gray Shambling, cuya tesis de maestría constituye uno de los documentos más valiosos para quien desee informarse acerca de los contenidos y temáticas de la obra de Castera. En ese trabajo, Shambling hace una clasificación de dichos cuentos: “Estos doce relatos cortos e impresiones se pueden clasificar por el tema así: los que recuerdan con sátira el pasado del autor; los que presentan amores en la vida del autor; los que idealizan a la mujer o al amor, que son como poesías en prosa; los que se dedican a exaltar a Dios y moralizar con tono místico” (31).² Además de insistir en el contenido aparentemente autobiográfico de las narraciones,³ Shambling agrupa los tres cuentos aquí estudiados en la categoría de relatos amorosos, “todos

¹ Al igual que Schneider, Barragán reconoció el mérito de Castera consistente en haber empleado una temática que “precede con diez años a *Germinal* de Zola, libro inspirador de tantas novelas y tantos cuentos, y con más de un cuarto de siglo a los célebres mineros de Baldomero Lillo” (20).

² El tono que Shambling denomina místico más bien es, a mi juicio, doctrinal o espiritista, pues esos cuentos pueden clasificarse como proselitismo puro: el narrador (o, si se quiere, el autor) se presenta como un escéptico que abandona su postura casi materialista en virtud de ciertas apariciones ultramundanas, lo cual concuerda con la doctrina que Castera profesaba.

³ En palabras de Shambling: “Nos hace pensar el autor que estos relatos tienen muchos datos autobiográficos. Emplea los mismos nombres de mujeres en diferentes libros. Y la edad del autor en ellos representa la edad que tenía en la vida real cuando fue desilusionado por un amor” (32). Más adelante me ocuparé de este contenido autobiográfico

con un fin trágico que revelan el fatalismo del autor” porque en todos se “habla de un amor fallido y de una mujer bella” (32).

Sin detenerme en el aspecto del fatalismo, quisiera explicar algunos detalles de la estructura de las tres historias. En primer lugar, es necesario subrayar el hecho de que en todas ellas hay una identificación entre el narrador y el protagonista, es decir, este último cuenta ciertos episodios de su juventud, pero lo hace desde la edad madura. Ello permite la introducción de comentarios que revelan una suerte de ironía respecto a la conducta juvenil y a la actual posición:

Acababa este humilde servidor de ustedes de cumplir veintiún años. / Ya se me han caído algunos cabellos desde entonces. / Ya mi calva puede decirse que *cardillea* (perdón por el verbo), ya mi abultado abdomen parece que galopa cuando me río y ya procuro no reírme porque al hacerlo enseño quién sabe qué oscuridades misteriosas. / Entonces era vigoroso, rápido en mi andar, vivo en mis movimientos, infatigable, audaz, altivo y para colmo de bienes, soñador; ahora la cosa es bien diferente, ahora sé que no sólo yo, sino otros muchos que se dicen espíritus fuertes, aúllan con un simple dolor de muelas [...]. Ahora, repito, soy lento en todo, me canso de ídem y el orgullo y los sueños se han convertido el primero en un aislamiento estéril y los segundos en verdaderas pesadillas (1987a: 52).

Ahora bien, la segunda característica formal, muy ligada con la anterior, es la semejanza de estos cuentos con la estructura de las memorias, aun con independencia de que los sucesos narrados tengan o no una correspondencia efectiva o comprobable con la realidad del autor. En este sentido es posible afirmar que Castera se valió de ciertas características de un género determinado para desarrollar tres historias que así forman una unidad; por ello es pertinente recordar algunas definiciones que con respecto a las memorias, autobiografías y novelas —cuyo parecido formal permite estudiarlas en conjunto, al tiempo que dificulta establecer fronteras delimitadas entre ellas— esbozó Georges May.⁴

en la relación que este aspecto guarda con la reelaboración del pasado vivido y con la estructura de los cuentos, que se asemeja mucho a la que presentan las memorias.

⁴ Este autor explicó que memorias y autobiografía son géneros históricamente confundidos; sin embargo, ofreció la siguiente clasificación provisional: “narración de lo que se ha visto y conocido, de lo que se ha hecho y dicho, de lo que se ha sido. A los dos primeros tiende la costumbre actual a darles el nombre de memorias, mientras que para el tercero reserva el de autobiografía” (May: 144-145).

Al decir de este crítico, una de las características principales del género es que los autores redactan sus memorias cuando han alcanzado la madurez, y generalmente las consideran “como la empresa suprema que engloba, explica y justifica todo lo que precede, como si fuera la coronación de la obra o de la vida que le dieron nacimiento” (37).

Pero como la tarea del narrador consiste en reconstruir el pasado —sea real o no— desde un tiempo presente, no puede evitar que existan interferencias de su tiempo actual en el tiempo de la narración. Según explica May, éste es un fenómeno común en las memorias, pues: “El propio acto de poner por escrito el recuerdo que se tiene de un acontecimiento del pasado implica inevitablemente una aproximación o un enfrentamiento entre el pasado del recuerdo y el presente de la escritura” (91). De aquí se desprende, también, la posibilidad de que las interferencias presenten una carga irónica pues, como lo explica el crítico citado, ese tono irónico sirve al escritor para enfrentarse “a ciertas acciones, dichos y pensamientos del personaje que fue alguna vez” (95). Por tanto, la introducción del humor representa un distanciamiento crítico frente a una determinada postura. En consecuencia, ya sea de manera consciente o inconsciente, el autor estaría haciendo una doble elección: “el presente más que el pasado y la cabeza más que el corazón” (96-97).

Pero para poder entender en qué consiste la ironía o el distanciamiento crítico en las narraciones elegidas, es necesario analizar cada una de ellas por separado, para luego explicar su unidad y el juego narrativo que entre ellas existe.

El primer cuento, titulado “Ojos garzos”, narra la historia de un joven que se enamora súbitamente de los ojos de una mujer a la que ve por casualidad al salir de un teatro.⁵ El efecto de la mirada femenina es instantáneo: el protagonista no puede menos que volver a ocupar la platea que se disponía a abandonar, con el fin de contemplar a su sabor a la bella desconocida. Al término de la función las miradas vuelven a encontrarse, con una fuerza casi “magnética”. No obstante, el sueño a que esa noche se entrega el protagonista consigue que la imagen se des-

⁵ Resulta curioso que, al igual que en *Carmen*, se desconoce el nombre del protagonista. Aunque este detalle no puede ser un indicio del contenido autobiográfico de estas obras, otorga mayor verosimilitud a la narración en primera persona: el personaje sólo se presenta cuando otros lo llaman y, de no ser así, puede omitir la relación de sus datos personales, salvo aquellos que resultan indispensables en la economía del relato.

vanezca por completo, hasta que otro día, esta vez al cruzar una calle en la que se halla un templo, vuelve a encontrar a la misteriosa mujer. Se siente impelido a entrar, y desde un rincón observa el oficio; un extraño efecto luminoso que coincide con la elevación de la hostia proporciona una especie de aureola a la cabeza de la joven. El arrobamiento que esta contemplación produce en el protagonista es más duradero que en el caso anterior, aunque ello no impide que la imagen torne a esfumarse:

La imagen se fue borrando, desvaneciendo, alejándose y un poco de tiempo después, cuando la recordaba, en vez de suspirar yo sonreía, burlándome de la facilidad con la que tantas veces se impresiona uno por los accidentes, por las circunstancias y por la situación que guarda el espíritu en determinados momentos (1987a: 37).

A pesar de esas sesudas reflexiones, un tercer episodio continúa el *crescendo* en que la historia se desarrolla. Esta vez el Zócalo metropolitano, que representa un espacio casi natural y en el cual puede apreciarse la sutil armonía que rige al mundo, sirve de escenario a un tercer encuentro. El protagonista, paseando alrededor del jardín que había entonces en la plaza, cruza su mirada con la de la joven de marras; una y otra vez, ambos efectúan el recorrido en direcciones opuestas, pero volviéndose a encontrar en un punto determinado. En cada uno de esos periplos, la angustia del protagonista de no volver a ver a la joven se acrecienta, y a pesar de que la atmósfera toda parece invitar al amor, las sospechas negativas se confirman: la mujer desaparece sin dejar huella. Pero en esta ocasión, ni el sueño, ni la reflexión, ni los paseos consiguen disipar el pensamiento obsesivo de hallar al objeto del deseo. Una inquietud y una constante exaltación nerviosa se apoderan del joven durante semanas. Finalmente, una mañana soleada en que pasaba con rapidez por la Alameda, está a punto de tropezar con la chica; la luz natural, que le permite por vez primera apreciarla con claridad, le revela un detalle que destroza de golpe todas sus ilusiones, fundadas sobre todo en la creencia de que sus apasionadas miradas eran correspondidas con igual vehemencia: “Sus hermosos ojos abiertos parecían fijos en el sol. / Sus pupilas grandes, dilatadas y aparentemente radiosas... estaban muertas. / ¡Ay... aquella pobre niña era ciega!” (1987a: 42).

El conocimiento de esa realidad lleva al protagonista a lamentarse de haber puesto todos sus afectos en algo “imposible”, “absurdo” e inexis-

tente. Sin embargo, una irrupción del presente de la narración introduce la distancia, quizá irónica, a que me he referido un poco más arriba: “Han pasado algunos años. Yo era entonces muy joven, y tanto, que a veces me creía algo poeta” (1987a: 43).

La segunda historia, cuyo título es “Un amor artístico”,⁶ no establece ninguna relación con la anterior. Sólo se sabe que lo narrado ocurrió hace ya algún tiempo y que quien se dispone a relatarlo protagonizó el suceso: “En la época, ya lejana y perdida entre la densa bruma de mis recuerdos, a que se refiere lo que sencillamente voy a narrar, paseaba yo todas las noches, entre diez y once, por las mismas calles con dirección a mi humilde albergue”. Así pues, una de esas noches, el protagonista escuchó una bella pieza ejecutada por un piano y cuyos acordes salían de un balcón entreabierto. Si al principio escuchó las notas con indiferencia, unos pocos momentos bastan al paseante nocturno para quedar como hechizado por ellas. De inmediato comienza a forjarse una historia en torno al intérprete de la serenata: en primer lugar, debía ser una mujer, pues resultaba impensable encontrar tal sensibilidad en un hombre; en segundo lugar, la mujer necesariamente debía ser

de corazón ardiente y entusiasta, una de esas mujeres que tienen lava en la sangre, fuego en los besos y llamas en las pupilas; una de esas mujeres que apasionan porque son apasionadas, que hacen sentir porque sienten y las cuales tienen en sus amores una mezcla incomprensible de ángeles y de leonas (1987a: 44).⁷

Con estas certezas, el protagonista asiste cada noche al concierto de la mujer, cuyas características adquieren cada vez mayor precisión. Como es natural, la asiduidad del joven ya no se limita al marco nocturno; ahora espía la casa durante el día, y una mañana ve colmados sus afanes: ve salir a un hombre maduro, de cabello cano, y se dispone a seguirlo. El anciano, que ya recibe el tratamiento de padre por partida doble (por serlo de la muchacha y del joven; tanto así había crecido su afecto), se dirige a la fotografía de Valletto; el joven, bien encubierto, lo sigue a prudente distancia. Como el anciano entra en el local, el improvisado espía

⁶ Según afirma Shambling, en su primera edición este cuento llevaba el título de “Un amor por el arte”, lo cual, quizá, transparentaba un poco más el final (Shambling: 31).

⁷ Esta dualidad coincide con la que se establece en las descripciones del carácter y el físico de Carmen.

se detiene a mirar las fotografías dispuestas en el escaparate; sin duda alguna, al reconocer al hombre reconoce también a la pianista en uno de los retratos, tal como la imaginaba al oírla. En los días siguientes, además de acudir por las noches a la serenata en que la ejecutante se comunica musicalmente con él, el joven pasa largos instantes en aborta contemplación del amado retrato, atreviéndose incluso a lanzarle ardientes besos a través del vidrio. Y tan arrobado está una mañana en estos menesteres, que no nota la presencia del anciano a sus espaldas, el cual, un tanto sorprendido, le pregunta si amaba a su hija. El joven exclama que su amor es presente, a lo cual el anciano esboza una sonrisa y decide aclarar fríamente el enredo: era él, un simple profesor de música, quien tocaba al otro lado del balcón; la joven, si bien era su hija, había fallecido hacía quince años. La conclusión de la aventura no puede ser más desoladora: “quien tocaba el piano, de un modo tan maravilloso y tan dulce y tan expresivo, no era una joven artista... soñadora y ardiente, sino un viejo práctico y de pasiones gastadas y de corazón muerto” (1987a: 51).

El último cuento, que se titula “Ángela”, ofrece al menos dos particularidades que deseo destacar. La primera de ellas se encuentra al inicio y constituye una suerte de presentación que, al tiempo que define la postura del narrador, alerta al lector (si es que ya leyó las dos historias precedentes, cuyo contenido resumí) acerca de un nuevo engaño:

Todos los días encuentro a hombres de diversos caracteres, de diferentes edades y de distintas costumbres y posiciones sociales, a los que oigo decir con frecuencia frases que me revelan lo que juzgo benévolamente como un resto de sencillez y de candor. —A mí nadie me engaña, dice uno que acaba de prestar dinero a rédito, para no recobrarlo jamás. X [...] es mi verdadero amigo [...] exclama otro, refiriéndose al seductor de su esposa. K [...] es tan honrado que respondería de su honradez con mi cabeza, agrega aquél, ignorando que la fortuna del hombre a quien menciona, la debe a una serie de fulleras [...]./ Ahora bien, si los hombres prácticos, sabios, experimentados, profundos y hábiles se equivocan [...] / ¿Cómo no se habrá equivocado y se equivocará todavía, uno de tantos como el que esto escribe, cuando carece de práctica, es ignorante, le falta experiencia, es superficial y por añadidura inepto para todo? (1987a: 51-52).

Sin embargo, el lector no debe fiarse en lo que respecta a la inexperiencia del narrador: él mismo nos advierte que, en materia de engaños,

ya ha tenido al menos dos lecciones. Así, cuando explica que en el tiempo en que se sitúa su relato era un mozo de veintiún años, de no malos bigotes y con una modesta herencia en su haber, y en que por tanto lo más sensato para él resultaba buscar un buen acomodo, afirma:

Precisamente eso [casarse] era lo que llevaba algún tiempo de estar rumiando, pero como ya tenía dos decepciones en mi vida, respecto de amor, procuraba huir de una 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. Ambos golpes me habían hecho algo más cauto y más escéptico (1987a: 52).

Y ésta es, precisamente, la segunda particularidad a que me he referido: la acotación establece un juego narrativo que concatena los cuentos y que elimina de ellos todo rastro de sentimentalismo. Pues aunque las conclusiones de “Ojos garzos” y de “Un amor artístico” podrían parecer desoladoras, el comentario que resume sus consecuencias es más bien irónico, merced a la distancia crítica que establece el narrador. Echemos un vistazo al tercer cuento.

Como ya adelanté, el protagonista es nuevamente un joven que desea casarse y que para ello frecuenta diversas casas de amigos y conocidos, pero sin conseguir de estas visitas una impresión agradable. Al mismo tiempo, este joven auxilia en ciertos estudios a un amigo suyo de nombre Antonio, el cual en repetidas ocasiones ensalza las numerosas virtudes de su hermana Ángela. Sin embargo, el protagonista no parece muy interesado en la chica, por lo que sus entrevistas con Antonio no se ven perturbadas por ningún motivo. Al cabo de un año, el muchacho se encuentra a Ángela en un corredor; percibe entonces un intenso aroma de jazmín que emana de la chica y que envuelve todo el pasillo. Como el joven aspirara “ruidosamente”, Ángela enrojece, las miradas se cruzan... y surge ya una curiosidad que linda con el amor. Todo confuso, el protagonista entra al gabinete de Antonio, a quien encuentra algo contrariado, pues, según le explica, acaba de saber que su hermana padece “una enfermedad hereditaria”. Como no desea abundar más en el asunto, ambos vuelven al estudio y transcurre así la jornada. No obstante, con mucha frecuencia la atmósfera de la habitación de Antonio está impregnada de jazmín, lo que suscita una nueva ola de preguntas, seguidas por respuestas reticentes y silencios reiterados. La curiosidad,

que aumenta a cada nuevo interrogatorio, lleva al joven a buscar entre sus recuerdos el código de las flores y sus aromas. Esto produce una serie de conjeturas muy contradictorias, pues el jazmín, que significa pasión y voluptuosidad, no parece muy adecuado para una joven tímida y tristoná. Y cuando el protagonista se decide a adquirir un frasco de esencia para recordar a Ángela en la soledad de su habitación, al llegar al gabinete de su amigo descubre que el aroma del jazmín se ha trocado en perfume de rosas. A pesar de la habilidad que despliega para conseguir nuevas informaciones sobre el mal que Ángela sufre, el protagonista sólo se entera de que aquélla ha decidido mudar de perfume y, de acuerdo con el código de las flores, de personalidad. La secuencia se repite: el joven adquiere ahora un frasco de esencia de rosas y se sume en nuevas conjeturas. Pero la mudanza no para ahí: cada día hay un nuevo perfume, nuevas preguntas, nuevos frascos y más y más reflexiones por parte del confuso admirador, quien por fin se confiesa: “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. / ¿Por las narices? Sí señor, por olfacción” (1987a: 58).

Por fin, el protagonista, enterado de que la chica está desahuciada (cosa que no cree), se resuelve a escribirle una ardiente carta, que después de mucho vacilar coloca en una maceta del corredor. Unos días después, encuentra la respuesta a la misiva en el mismo buzón improvisado, y de ahí sigue una correspondencia elocuente y amorosa. Sin embargo, aunque todo parecería indicar que el romance se desarrolla en los términos establecidos por la literatura romántica (exclamaciones desmesuradas, adjetivación profusa), el narrador califica sus cartas de “estúpidas”, y las contestaciones que obtiene no reciben un tratamiento más halagador: “Imagínense ustedes que el tema de aquella criatura era que yo la *olvidase*, que era muy *desdichada* y muy *infeliz*, que *sufría* y que no era digna de mi amor. Agreguen ustedes, para concluir, cincuenta etcétera, etcétera” (1987a: 61).⁸ Como aquella que se quiso desmayar y no pudo, pareciera que el narrador encuentra ya gastado el tema y que no desea cansar

⁸ Unas líneas más arriba, el narrador describe sus sentimientos por Ángela con un lenguaje igualmente irónico, pues juega con frases hechas en las que introduce cambios que provocan la hilaridad: “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. / En fin, estaba enamorado y apasionado hasta lo inexplicable, hasta lo indescriptible” (1987a: 60).

al lector. Llega así a relatar que, armado de valor, propone una nocturna cita clandestina en el famoso corredor. Los dos enamorados, “trémulos y convulsos”, intercambian miradas y ¡un beso! Y éste, si bien es furtivo, permite al joven percibir algo que lo hace estremecer: “Beso rápido fue aquél; beso que podría llamarse eléctrico, pues en el instante retrocedí como si me hubiese quemado... / Fue una sorpresa completa. / Aquella boquita pequeña, coralina, purpúrea, fresca, incitante y arrebatadora, era algo indefinible por su olor” (1987a: 62). Desde luego que el lector, informado ya de la profusión de esencias, puede imaginar que el olor bucal es como un compendio de flores y perfumes. Pero muy pronto se disuelve el misterio: el joven, muy decidido, pregunta a Antonio cuál es la enfermedad de Ángela; aquél, recurriendo a la franqueza, le explica que su hermana padece la misma enfermedad de que muriera su padre: cáncer. Pero si el padre lo tuvo en el estómago, la hija lo heredó ¡en la lengua! De ahí, pues, la manía de utilizar esencias variadas que ocultaran los hedores de la enfermedad. Unos meses después, Antonio y su desdichado amigo acompañaban al ángel a su última morada.

Ahora bien, el juego narrativo que este último cuento establece al relacionar las tres historias no para ahí. En las tres narraciones están involucrados los sentidos corporales: la vista, el oído y el olfato; pero éstos, parece querer advertir Castera, no son de fiar. Así, partiendo de un tópico muy utilizado en el romanticismo, el amor a primera vista, el autor da un giro inusitado, una vuelta de tuerca a las convenciones literarias de su época. En todo ello, la ironía juega un papel trascendental; pero no sólo en Castera, pues según explica Albert Béguin a propósito de los románticos alemanes (un movimiento cuyas implicaciones filosóficas sólo fueron adoptadas de lleno en el modernismo), “se llama *ironía* ese desapego que consiste en colocarse fuera y por encima del desarrollo espontáneo de las imágenes, juzgarlo y gobernarlo, hacer del funcionamiento automático un libre juego” (287). Y más adelante, explica:

La ironía, pues, tendrá una doble función: con respecto a la experiencia sensible, será una escuela de duda que permita negarle al mundo “tal como es” un grado de realidad absoluta y definitiva, y sustituirlo a cada instante, con ayuda del movedizo impulso psíquico, por un mundo cambiante, móvil, incesantemente imprevisible. Pero, vuelta en seguida hacia esta nueva realidad, la ironía impedirá que el espíritu se abandone enteramente al flujo de los sueños [o de los recuerdos] (287).

Y cómo no había de dudar de la experiencia sensible (de los sentidos y su ineficacia para transmitir todo lo que rodea a los seres humanos) quien gracias al espiritismo había descubierto ya, hacía tiempo, la existencia de una serie de fuerzas invisibles que rigen al mundo. Así, ya sea característica del distanciamiento propio de quien desea relatar un hecho pasado, ya sea, pues, una manifestación evidente de la duda y el escepticismo, lo cierto es que la ironía resulta en Castera un recurso muy eficaz, pues consigue un efecto sorprendente al final de cada relato.

Pero volviendo al tema de los géneros, es útil recordar también la siguiente afirmación de Biruté Ciplijauskaitė: “El romanticismo puede estar presente en una obra realista, sea como una técnica asimilada, sea como tema para criticarlo, sea como una caricatura por medio de la cual se parodia tanto el tema como la técnica” (91). Y si bien no puede decirse que estos cuentos sean realistas, sí queda claro que en ellos yace un fondo romántico cuya utilización en este caso se inclina hacia la parodia y, quizá, la caricatura.

¿Cuál sería la interpretación final de toda esta exposición? Como sacar conclusiones es cosa de necios, sólo quiero dejar en claro que la vuelta de tuerca, tanto en la narración como en los géneros, puede leerse como parte de una búsqueda estética que Castera emprendió en cada una de sus obras. Y si esta búsqueda no siempre produjo resultados felices, por lo menos nos da a nosotros, lectores del siglo XXI, un muestrario de inquietudes de toda índole: metafísicas, estéticas, personales, filosóficas... La tarea del investigador que se ocupe de arrojar luz sobre ese conjunto de documentos disímiles en que se tradujo la producción de Castera debe, pues, comenzar por abandonar viejos esquemas y por restituir su merecido sitio al artista.

BIBLIOGRAFÍA

- BÉGUIN, ALBERT. *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Traducción de Mario Monteforte Toledo. Revisión de Antonio y Margit Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 1996 (Lengua y Estudios Literarios).
- 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, 1987a.

- . *Las minas y los mineros. Querens*. Prólogo a la edición original de Ignacio Manuel Altamirano. Edición, introducción y notas de Luis Mario Schneider. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1987b (Biblioteca del Estudiante Universitario 104).
- CIPLIJAUSKITĖ, BIRUTĖ. “El romanticismo como hipotexto del realismo”, en *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Toulouse-le Mirail del 3 al 5 de noviembre de 1987. Barcelona: Anthropos, 1988. 90-97.
- GARCÍA BARRAGÁN, GUADALUPE. *El naturalismo literario en México: reseña y notas bibliográficas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS. “México en busca de su expresión”, en *Historia general de México*, versión 2000. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2004. 707-755.
- MAY, GEORGES. *La autobiografía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982 (Breviarios, 327).
- SHAMBLING, DONALD GRAY. “Pedro Castera: Romántico-realista”. Tesis de maestría. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección de Cursos Temporales, 1957.
- WARNER, RALPH. *Historia de la novela mexicana en el siglo XIX*. México: Antigua Librería Robredo, 1953 (Clásicos y Modernos. Creación y Crítica Literaria, 9).

FECHA DE RECEPCIÓN: 28 de noviembre de 2007.

FECHA DE ACEPTACIÓN: 3 de diciembre de 2007.