



Literatura Mexicana

ISSN: 0188-2546

litemex@unam.mx

Universidad Nacional Autónoma de
México
México

Sandoval, Adriana
La Carmen de Pedro Castera
Literatura Mexicana, vol. XVI, núm. 1, 2005, pp. 7-26
Universidad Nacional Autónoma de México
Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=358241845001>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

La *Carmen* de Pedro Castera

ADRIANA SANDOVAL
Centro de Estudios Literarios
Instituto de Investigaciones Filológicas

UNA NOVELA ROMÁNTICA

La novela más famosa de Pedro Castera ha sido considerada por la mayor parte de los estudiosos de la literatura mexicana del siglo XIX como la novela romántica mexicana o como el mejor exponente de la novela sentimental mexicana. Uno de los primeros en definirla así fue Riva Palacio, en el prólogo que se incluye en la edición de Porrúa. Escribe: “*Carmen* pertenece en su género a la novela sentimental, y la 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” (22). Estos comentarios parecerían redactados sin tomar mucho en cuenta lo que pasa en la novela, según se verá en el curso de este trabajo.

Más que novela sentimental, me parece que es simplemente romántica: los críticos que así la han definido parecen identificar de una manera superficial la presencia de emoción, de sentimientos, con la ‘novela sentimental’ del siglo XVIII europeo, dejando de lado otros elementos de peso propios de ese grupo de textos. En ese tipo de novela —escrita en gran medida con la intención de provocar el constante derramamiento de lágrimas de parte de los lectores, de conmoverlos, de provocar compasión por las víctimas— el modo melodramático se encuentra en el fondo, en la medida en que los protagonistas sufrientes son siempre inocentes, y se ven sometidos a diversas injusticias. La sensibilidad, en este sentido, sería un valor social, puesto que coloca al espectador del lado de la justicia, de la conmiseración, de la

piedad —todos valores respetados y promulgados en esa época.¹ Pienso en novelas como *La Princesse de Clèves* (1678) de Mme. de La Fayette, *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau (1761), *The Man of Feeling* (1767) de Thomas Mackenzie y la célebre *Clarissa* (1747-48)² de Samuel Richardson.

Carmen (publicada en 1882 en *La República*; 1887 en la imprenta de Abadiano) ciertamente es una novela romántica, pero también es posible abordarla desde otros ángulos, aun cuando sea de manera bosquejada, que resultan de interés en una lectura de principios del siglo XXI. Para comenzar, identifiquemos sus características románticas.

Carmen sigue la moda de la época y lleva como título el nombre de la protagonista, aunque, como sucede en el caso de la posterior *Angelina* (1890) de Rafael Delgado, bien podría haber portado el nombre del protagonista masculino, que en este caso, curiosamente, ignoramos. La novela está escrita en un tono confesional, en primera persona, desde un tiempo futuro al de la narración; es decir, lo narrado se ubica en un pasado, no sabemos qué tan pasado. Hay que señalar que el tono confesional se refiere sobre todo a los sentimientos del narrador y no tanto a los hechos. El subtítulo, *Memorias de un corazón*, es inexacto, dado que carga el peso sobre la parte sentimental del amor, cuando en realidad el lado sensual tiene igual importancia. Tal vez sea este subtítulo el responsable, en parte, de la manera en que se ha cargado la lectura de la novela hacia su lado romántico, dejando de lado el otro.

La primera persona —el yo lírico— está en perfecta consonancia con el escudriñamiento de una pasión, y tiene una esencia romántica. Es el mismo caso en *María* de Jorge Isaacs. Así, la mayor parte de la novela se narra sólo desde un punto de vista. Hay una excepción: en el capítulo XXVII se introduce un nuevo narrador, distinto al que ha llevado la voz. Se trata de un amigo suyo —sin identificar— a quien el protagonista ha contado la historia (“la noche en la que me refería lo que he transcrito” [211]). Este narrador más externo desaparece totalmente después de esta brevísima presencia. En la *Angelina* de

¹ Véase: *Littérature et sensibilité* de Florence Lotterie, *La sensibilité* de Roger Bruyeron y *The Navigation of Feeling* de William M. Reddey.

² Traducida al francés por el abate Prévost, autor de *Manon Lescaut* (1731).

Delgado el juego de voces narrativas, de tiempos de la narración, es mucho más elaborado y logrado que aquí,³ donde simplemente queda bosquejado para luego ser abandonado.

La novela, que muchos leímos en la adolescencia, propone una coincidencia entre las emociones planteadas en el texto y la exaltación propia de la juventud de esos lectores; expresa de manera desmedida y reiterativa los sentimientos que dominan en ese momento la vida, el asombro y fascinación de un enamoramiento en sus primeras y posiblemente más bellas e intensas etapas. La novela plantea, además, el amor romántico por excelencia, es decir, el amor interrumpido: el que florece y se intensifica ante los obstáculos internos y externos y el que, por consiguiente, nunca dura lo suficiente como para llegar a decaer ni a debilitarse; el que, por tanto, se idealiza. El protagonista está solo en el presente desde el cual narra la historia: las dos mujeres importantes de su vida, su madre y Carmen, ya han muerto.

Los obstáculos internos para la relación entre el protagonista y Carmen están dados por las oscilaciones en la decisión del narrador en cuanto a la asunción plena del amor que siente por Carmen, habida cuenta del tabú del incesto figurado y de la diferencia de las edades entre ambos (veinte años). Los externos aparecen de manera franca cerca de la mitad de la novela, cuando el narrador comunica a su madre su deseo de casarse con Carmen, y se entera de que la joven es su hija. El tabú del incesto biológico refuerza al tabú figurado, pues, hasta los catorce años, la niña creció creyendo que era hija biológica del narrador. Pero el obstáculo determinante será la enfermedad de la joven.

La exageración en las expresiones, aunada a la reiteración del supuesto reconocimiento de la incapacidad para expresar la profundidad de los sentimientos experimentados en este amor, los usos reiterados del “no sé qué”, son típicamente románticos. Hay, también, como ya se mencionó, una cierta indeterminación temporal, aunada a la física. Si bien es cierto que la novela transcurre en Tacubaya y en Cuernavaca, las ubicaciones no parecen afectar sustancialmente la acción, y serían por ello, también, de índole romántica.

Otro elemento romántico —y de las novelas decimonónicas de folletín, así como del modo melodramático— es el hecho mismo de que

³ Véase mi artículo “La *Angelina* de Rafael Delgado”.

Carmen sea huérfana. Ha crecido, sin embargo, como “hija” del narrador, y también como “hija” de la que podría ser su abuela. Ya cerca del final de la novela (capítulos XXXI a XXXVI) sabemos que es una huérfana recogida de un hospicio y colocada a las puertas de la casa del narrador. Las identidades terminan por esclarecerse al final y forman parte del meollo de la trama —propia de la novela de folletín, de aventuras, del melodrama, aunque en este caso no hay ninguna restitución del orden anterior. En cuanto al desenlace, *Carmen* podría ser un melodrama, pero matizado, porque el final no es feliz.⁴ Carmen no es del todo una “víctima inocente” —como veremos más adelante. Se premia la virtud, sólo si consideramos que la muerte le impidió casarse con alguien a quien consideró su padre durante la mayor parte de su vida; es decir, su muerte impidió el incesto figurado. En cuanto al posible “villano” (el narrador), es castigado por su vida pecadora de juventud con la ausencia perenne del ser amado.

El final trágico ha sido anunciado en varias ocasiones en la forma de premoniciones de parte de distintos personajes, lo cual implica la existencia de alguna suerte de destino que tiene que cumplirse —otro signo del romanticismo, además de una confianza en ese tipo de intuiciones, propio de un mundo no racional. Cuando el narrador vuelve de Europa, la familia entera guarda el duelo por el tío recién fallecido. La madre se muestra preocupada y afirma “tener miedo a esos lutos” y luego dice que a eso le llama presentimientos (74). En el mismo capítulo, el narrador dice que “con aquellos trapos negros, algo sombrío parecía haber penetrado en la casa. Yo me estremecía y me estremezco aún, ante lo que llamamos presentimientos” (76). De nuevo, al inicio del capítulo XVI, el protagonista confiesa “que se [le] oprimía el corazón” al ver a Carmen de luto: “¡Cuán pocas veces engañan esos que llamamos presentimientos!” (93). Tampoco ella está exenta de estas sensaciones. Responde al narrador que está triste por “presentimientos, y ya ves que a mí el corazón no me engaña”, y sigue: “No sé, no puedo explicarlo; pero mi corazón está oprimido, y temo, sin saber lo que temo, tal vez el porvenir” (149).

La concordancia de la naturaleza con los estados de ánimo de los personajes es también típica del romanticismo. Hay un ejemplo temprano (cap. VI), al inicio de la primavera, del despertar de la naturale-

⁴ Para el melodrama, véase el iluminador libro de Peter Brooks.

za después del letargo invernal, en consonancia con el desarrollo del amor entre los protagonistas:

El sol nos bañaba con sus rayos y cantaban los pájaros entre las ramas. Los rosales se movían graciosamente, mecidos por la fresca brisa de la mañana, y las ondas de perfume se mezclaban a las ondas de luz. La primavera prodigaba la savia y la electricidad, haciendo que todo lo que nos rodeaba, palpitase y se estremeciera, como si los latidos de nuestros corazones fuesen bastante poderosos para conmover a toda aquella festiva y voluptuosísima naturaleza (45).

Este paralelo entre naturaleza y sentimientos es particularmente efectivo en el capítulo XXVI, en el que el narrador le expresa a su madre su deseo de casarse con Carmen, puesto que ambos están enamorados, pero que terminará en el opuesto: los amantes deberán separarse: “La tempestad seguía acercándose, y a la luz de los relámpagos palidecía la del quinqué que alumbraba la pieza. Los truenos eran más frecuentes, la atmósfera estaba calurosa y la noche prometía ser terrible” (185).

EL TEMA DEL INCESTO

Esta infracción recorre todo el texto en diversas formas. De hecho, hay que decir que las relaciones entre los tres personajes en torno a los cuales gira la novela es incestuosa figurativamente en distintos momentos. El triángulo está formado por una madre, su hijo y la hija adoptiva —de ambos.⁵ El padre del narrador ha muerto y prácticamente no se habla de él, salvo para mencionar que padeció una hipertrofia cardíaca: un elemento que contribuye a la confusión de las relaciones sanguíneas entre Carmen y el protagonista, pues el hecho de que ella sufra de la misma dolencia sugiere un vínculo hereditario con la enfermedad que mató a quien podría ser su abuelo. El hijo de la viuda, como sucede en muchas familias patriarcales, ha pasado a ocupar en alguna medida el sitio de jefe, de cabeza de la familia, de

⁵ Refugio Amada Palacios Sánchez, en su tesis de maestría: “Un acercamiento simbólico a *Carmen* de Pedro Castera.” emprende un estudio sobre la numerología, las figuras geométricas, los símbolos, etc., en la novela.

modo que funciona en ocasiones como pareja de su madre. Esta mini-unidad familiar se ve añadida con la llegada de una niña recién nacida: Carmen. Salvo la madre y su hijo, los demás personajes tienen nombre: Carmen, Manuel, Lola.

La llegada de la niña a la familia se da en el primer capítulo. Este arranque del texto es determinante: el narrador confiesa que en esa época era algo parrandero y bebedor —aunque se autodefine y justifica como un “borracho decente”, cualquier cosa que esto signifique. Esa madrugada, al volver después de una noche de copas, sin una percepción muy clara de la realidad, trastabillando, se topa en la calle de su casa con una pequeña canasta de la que salen ruidos similares a maullidos de un gato. Sin la conciencia clara de si se trata de un bebé o de un felino, el borracho toma la canasta y la lleva a su casa, donde la entrega a su madre, sin mayores explicaciones. La falta de comunicación entre madre e hijo en este momento es fundamental para el desarrollo de la trama. De haber conversado el importantísimo hecho, el hijo se habría enterado de que la bebé venía acompañada de una carta, de la autoría de Lola —una joven con quien el narrador ha tenido una relación previa. En esa misiva Lola dice hacer entrega de su hija, a quien llama Carmen, a su familia paterna. Como la novela está escrita desde el punto de vista del protagonista, y sigue la secuencia temporal de los sucesos ya pasados, esta carta permanece en secreto hasta un punto culminante de la trama, cuando los lectores nos enteramos junto con él de que la verdad es otra.

Señalo una de las inconsistencias de la novela. Durante la convivencia entre la familia, el único consciente de la no relación consanguínea entre Carmen y él es el narrador; tanto la niña como la madre piensan lo contrario. Cuando la madre revela el secreto a su hijo, ella afirma no haberse percatado nunca de que entre la joven y su hijo surgiera algún amor que no fuera filial. El protagonista le pregunta a su madre si no sospechó la naturaleza del amor entre sus hijos: “¡Imposible!” (192). El lenguaje que emplea la madre al abundar en su falta de suspicacia, la contradice, o, mejor dicho, delata al narrador (la voz narrativa y a Castera mismo):

Algunas veces los sorprendí a ustedes mirándose con arrobamiento, y esto me producía júbilo, pues la mirada de un padre siempre debe estar llena, como lo estaba la tuya, de amor para con su hija, y la

mirada de ésta, debe también de estar para con su padre llena de adoración, como lo estaba la de esa pobre niña para contigo. Te veía tomarle sus manos. ¿Acaso no tomas también las mías? La llevabas al jardín. ¿Y qué tenía eso de particular, cuando yo misma estaba exigiéndote siempre que la llevaras a la calle? ¿Con quién puede salir a pasear una hija mejor que con su padre? La hablabas en voz baja. Consejos hay, que así es como se dan, y si un padre habla a su hija, alto o quedo, no debe producir inquietud alguna. Todo ha venido de ese funesto error en que yo vivía (193).

Sin embargo, en el tercer capítulo, cuando Carmen tiene doce años, el narrador había escrito: “Cada día desarrollábase el cariño que me inspiraba y cada día también, ella multiplicaba sus manifestaciones de ternura para conmigo. A veces, en aquellos momentos, sorprendía yo en mi madre una mirada de severidad, que nunca pude por entonces explicarme” (32). Estas inconsistencias pueden aludir a una cierta torpeza de parte del autor, pero también puede ser el intento de sugerir que los seres humanos distamos de ser monolíticos y de tener exactamente la misma actitud hacia todo durante toda nuestra vida, o bien de señalar la mala interpretación que en ocasiones hacemos de los gestos de los otros.

Antes de ese momento, la paternidad biológica del narrador es vaga y sólo es una posibilidad en la novela, dado que ha llevado una vida licenciosa, y se sugiere que ha tenido relaciones amorosas con varias mujeres, entre ellas Lola, quien aparece y reaparece en distintos momentos del texto. En cualquier caso, Carmen es acogida en esta mini-familia, donde llama Padre, Papá o Papaíto al hombre y Mamá o Mamita a la mujer. Como se ve, todo es una gran confusión en lo que se refiere a los papeles familiares de este nuevo grupo: cada uno de ellos funciona en más de un plano y con más de un papel. En caso de llegar a contraer matrimonio el protagonista y Carmen, la madre biológica del narrador y fáctica de ella, sería entonces también su suegra.

Durante gran parte de la novela, entonces, el narrador experimenta amor, primero paternal hacia la niña —aunque nunca exento de cierta sensualidad— que luego se convertirá en un amor entre un hombre y una mujer —aunque sin abandonar del todo la etapa previa. El amor acelera su proceso sobre todo a partir del parteaguas de una estancia de dos años del narrador en Europa, para atender a un tío moribundo. El cambio en los sentimientos no le resulta chocante ni alarmante

porque siempre ha preferido pensar que fue una casualidad su encuentro con la bebé en la canasta. De parte de la joven, la transformación de su amor filial en amor hacia una pareja se empieza a dar precisamente a partir del momento en que la nana le informa que él no es su padre, o en palabras de Freud, en el momento en que “se rompe el dique del incesto”, según el cual se inculca “al niño aquellos preceptos morales que excluyen de la elección de objeto [sexual] a las personas queridas durante la niñez y a los parientes consanguíneos” (1226). Sin embargo, el amor entre ambos sigue teniendo un cariz incestuoso por surgir en el primer caso mencionado por Freud, es decir, entre “las personas queridas durante la niñez”.

Después de varias vacilaciones, en medio de las cuales Carmen enferma, empeora, mejora, etcétera, el narrador encuentra el momento adecuado para informarle a su madre que desea casarse con Carmen, dado que su salud en ese momento lo permitiría. Es ahí cuando se entera, con tintes melodramáticos (“¡Infeliz... Carmen es tu hija!...”, 188) del parentesco que supuestamente los une, y que impide de modo tajante el matrimonio. La madre le ordena abandonar el hogar, la única manera viable de poner fin a ese amor incestuoso —según la información con la que ella cuenta en ese momento. La separación es un golpe tan duro para el narrador, que cae en cama con una “fiebre cerebral”, que lo hace delirar durante dos semanas.⁶ Sumamente apesadumbrado, el narrador intenta continuar con su vida.

La trama dará un importante giro tiempo después con la intervención de Manuel, amigo y doctor de la familia. Manuel lleva al narrador a un baile, donde, le dice, un enamorado de Carmen le pedirá su mano —pues oficialmente se le considera su padre. Picado por los celos y el enojo, el narrador asiste. Pero ahí se encuentra con Lola, la an-

⁶ No resisto la tentación de citar de nuevo a Freud: “También en los casos en que una persona, primitivamente sana, ha enfermado después de una desgraciada experiencia erótica, puede verse claramente que el mecanismo de tal aparición de la enfermedad es el retorno de su libido a las personas que prefirió durante su infancia” (1228), que en este caso es la misma, si consideramos que la prohibición absoluta de la permanencia del protagonista cerca de Carmen puede equivaler en alguna medida a una “desgraciada experiencia erótica”, puesto que la separación obligada pone fin absoluto a los intercambios amorosos. Si Freud tiene razón, el pobre protagonista está doblemente condenado, pues tampoco puede volver a la persona que prefirió durante su infancia, que podría ser su madre.

tigua enamorada. Bailando con ella, se entera de que, temerosa de que el producto de su relación le fuera arrebatado,⁷ tuvo la idea de adoptar una niña huérfana de una casa de cuna, colocarla en la canastilla fuera de la casa del narrador, junto con una carta en la que informaba que era hija de ambos. El narrador, lo sabemos, nunca la leyó. Lola tiene documentos para probar su versión. La verdadera hija de ambos murió cuando tenía diez años de edad. El aspecto terrible de esta noticia deja asombrosamente impávido al protagonista, ocupado más egoístamente en el regocijo de la noticia de que no lo ligan vínculos de sangre con la amada.

En cuanto le es posible, va a reunirse con Carmen, quien ya para entonces, previsiblemente, está al borde de la muerte. Queda el consuelo de que los enamorados pasarán juntos los últimos días de la joven sobre la tierra. (Previamente, desde luego, el narrador ha convencido a la madre del engaño de Lola, con los documentos en mano). La madre, como representante de Dios sobre la tierra, los casa simbólicamente, a petición de Carmen: “y si la bendición de una madre puede unir a dos almas, yo los bendigo y los uno a ustedes para siempre. ¡Vamos, hijo mío! ¡Abraza a tu esposa!” (276).

Estos malentendidos (Carmen es adoptada; es hija del protagonista; no es su hija) son propios del melodrama, que en términos de fechas y sensibilidad estaban próximos a Castera —la novela, recordemos, apareció primero por entregas, en las páginas de *La República*.⁸ De haberse aclarado todo desde el inicio, la trama no se habría desarrollado como lo hizo: es decir, el protagonista y Carmen no tendrían que separarse y tal vez se hubieran casado. Pero entonces, desaparecido el obstáculo al amor, la novela habría dejado de plantear un caso típico de amor interrumpido.

La madre sigue el patrón del ideal femenino que prevalecía en el siglo XIX mexicano. Es la imagen misma de la abnegación, de la recti-

⁷ Este temor de Lola no está nunca fundamentado en la novela; de hecho, el narrador no parece interesado ni enterado en las “consecuencias” de sus devaneos amorosos juveniles. Aunque no esté sustentado en términos del personaje, las acciones de Lola son indispensables para el desarrollo de la trama.

⁸ Habría que llevar a cabo un cotejo entre la versión periodística y el libro. Algunos autores, como Rafael Delgado, llevaron a cabo ajustes cuando el texto se publicó como libros; en el siglo pasado, fue también el caso de Martín Luis Guzmán con su mercedamente célebre *La sombra del caudillo*.

tud, de la sensatez, de la fortaleza. El hecho de ser viuda la coloca en un plano más ideal aún, puesto que puede dedicarse en cuerpo y alma tanto a su hijo (biológico) como a la niña que supone su nieta. Ella es la voz de la cordura que ordena al hijo apartarse de Carmen cuando se entera de sus intenciones de casarse con la joven; es quien invoca el orden divino cuando lo considera necesario. Impone la separación, aun cuando también signifique la distancia entre ella y su amado hijo, al que nunca le ha hecho un reproche, pese a la vida licenciosa que llevó en su juventud. La madre ocupa un lugar primordial en esta pequeña familia, y hay diversos ejemplos donde los tres personajes conforman un extraño trío: “La seguí hasta la sala donde se hallaba mi madre y nos sentamos en un confidente. Yo en medio de ellas” (58); “Los tres nos sentíamos felices y así lo manifestábamos” (79); “[...] sentarnos juntos en un sofá, yo en medio de las dos” (82); “Soy más feliz aquí. Solitos los tres”, dice Carmen (115); “Juntos así, ¿verdad? Juntos los tres y siempre” (180) dice ella de nuevo en otro momento. Uno no puede sino recordar el “Nocturno a Rosario” de Acuña, donde la madre se ubica en medio de los amantes, “como un Dios”. De parte del hijo es visible un sentimiento de índole edípica hacia su madre: en un momento dado, después de la escena de celos entre él y Carmen —celos por la posible madre de ella—, el narrador abraza y besa efusivamente a su madre, ante la imposibilidad de hacerlo con la joven, y piensa: “¡Perdóname, madre mía! Aquellas caricias no eran vuestras. Aquellos besos, como todos los de mi vida, eran de Carmen... mi primero, mi único, mi inolvidable y eterno amor!” (131).

Después del beso en la boca, Carmen no quiere que el protagonista comente su amor con la madre; plantea sus razones en términos de celos: “¿Qué va a decir? La huérfana que tanto le debe, paga sus favores robándole el amor de su hijo” (106). También el doctor Manuel advierte la relación confusa entre los tres, cuando empieza a atender a Carmen; dice: “Creo que son tres las personas a quienes voy a curar. Una enferma del corazón y dos enfermos de amor” (89), refiriéndose al narrador y a su madre.

La madre tiene un carácter cuasi-divino: cuando ordena a su hijo separarse de Carmen a fin de evitar la relación incestuosa, inviste su prohibición con una autoridad divina: “La madre representa a Dios sobre la tierra. ¡Quien te habla en mí es Dios!” (198).

Carmen no asiste a la escuela, y son más bien sus padres adoptivos quienes se ocupan de su educación.⁹ El Papaíto le enseña matemáticas, historia, etc., y la Mamita religión, a coser, a tocar el piano. Por ello, no extraña que Manuel, el peculiar doctor amigo del narrador califique, sin usar ese término, de “pigmalionésca” la relación entre la pareja, en la medida en que dice que su amigo la ha creado, la ha hecho a su semejanza: “este amor es lo más natural del mundo. Tú, al amarla, te amas a ti mismo. Has formado un ser que moral e intelectualmente es parecido a ti. Amas tu obra, tu copia, tu imagen y el reflejo de tu espíritu en el suyo” (88-89) —una idea relativamente moderna del amor, tomando en cuenta el inevitable aspecto narcisista de los vínculos amorosos. Antes, el propio narrador, en su confesión del primer amor, también expresa la misma idea: dice que la ama “también como se ama la obra de arte a la cual hemos consagrado nuestra vida. Hija, no de mi naturaleza, pero sí de mi cerebro y de mi corazón, yo la amaba como mía...” (64).

Durante los dos años que el narrador pasa en Europa, Carmen cambiará sus sentimientos hacia él, debido a una intervención externa —la información de la nana, ya mencionada. Es decir, Carmen se percata que no es hija de la mujer a la que llama madre, ni es hija del hombre a quien llama padre. Su “madre” y su “padre” no son un matrimonio, sino que son, a su vez, madre e hijo. Para complicar aún más la relación, el Papaíto habla en diversas ocasiones de una relación fraternal con Carmen —además de haber vivido bajo el mismo techo durante toda la vida de ella, por ser “hijos” de la misma madre.

Hay en este aspecto algún parentesco ineludible entre esta novela y *Paul et Virginie* (1787), donde los niños crecen juntos y se aman desde siempre, seguida por alguna relación con la *María* (1867) del colombiano Jorge Isaacs. En los tres casos, el amor entre la pareja se interrumpe por la muerte de ella. Aquí, ella muere de una enfermedad, adecuadamente, del corazón: una hipertrofia, que resulta conveniente y más que literal, puesto que se trata de un crecimiento desmedido del órgano indispensable para la vida, y, según las ideas románticas, para el sentimiento y el amor. En *Paul et Virginie* ella prefiere morir antes que desvestirse y atentar contra su pudor, y se hunde con el barco que naufraga al volver a la isla paradisíaca donde ha pasado la infancia. En

⁹ Valga recordar que en *La Nouvelle Héloïse* (1761) Julie se enamora de su tutor.

el capítulo en que el narrador se entera de que Carmen es su hija, la madre exclama: “¡Pues que muera! [...] pero que muera pura, inocente, inmaculada y sin la más leve mancha de ese crimen horrible!” (196-197).¹⁰ Rousseau, en *La Nouvelle Héloïse*, plantea el amor consumado entre una pupila y su tutor, que se ha visto interrumpido por la prohibición paterna, dada la diferencia de clases y, finalmente, por el matrimonio de ella. Años después vuelven a encontrarse y descubren que sigue vivo el amor entre ambos. En un giro accidental —claramente romántico— Julie salva a su hijo de morir ahogado, pero contrae una pulmonía que la lleva a la tumba. Con su muerte, Rousseau salva a los dos amantes, pero en particular a Julie, de ceder a la tentación: triunfa la virtud de la mujer casada.

En la novela homónima, María muere de epilepsia, pero sobre todo, muere de tristeza por la separación del amor de su infancia y adolescencia, ya con la promesa matrimonial a su reencuentro. Poco después de un año de la partida de Efraín a estudiar a Europa, es llamado de nuevo a Colombia para despedirse de la María moribunda. Llega demasiado tarde.

En *María*, así como en *Paul et Virginie*, las parejas son prácticamente de la misma edad —o bien la diferencia es mínima—, de modo que el enamoramiento es para ambos la primera experiencia amorosa. En cambio, en *Carmen* y en *La Nouvelle Héloïse* hay una diferencia de edad entre los amantes. El narrador de Castera no sólo es veinte años mayor que la joven, sino que no ha sido precisamente un modelo de pureza y buena conducta. De hecho, aunque no se dice explícitamente, el enamoramiento apasionado del narrador hacia Carmen, los obstáculos que enfrentan, la separación obligada, el reencuentro cuando la enfermedad de ella está ya muy avanzada y finalmente su muerte, podrían ser considerados como una suerte de castigo a su vida licenciosa juvenil, de la que hay secuelas. Dice el primer párrafo de la novela: “Tenía yo veinte años y, a mis solas, me juzgaba un poquito calavera. En las noches, jugaba, bebía y enamoraba a veces con *consecuencias*, algo más de lo que hubiera sido de desear” (23; las cursivas son mías). Aun-

¹⁰ Carmen tiene un gesto similar de pudor, aunque sin consecuencias mortales, cuando el narrador vuelve a verla, sabiendo ya (él) que no es su hija. Él la sorprende en un corredor del jardín de Cuernavaca y “las manos de Carmen cerraron inmediatamente el vestido entreabierto sobre su altivo seno y sus pies se ocultaron” (273).

que vale mencionar que el narrador afirma que el tipo de amor que siente por Carmen es el primero: “Yo la amaba con la sed insaciable del corazón que ama por la primera vez” (64).

El amor entre Efraín y María es totalmente puro y virginal y se desarrolla sobre todo en el plano de las declaraciones. Hay intercambio de miradas, de mechones; se toman del brazo, hay besos en la mano, uno en el pelo, otro en la frente antes de la separación, aunado a un abrazo. Tampoco Rodolfo y Angelina tienen contactos físicos —salvo un abrazo de despedida, acompañado de un beso en la mano. Hay cartas, algunos regalos. Paul y Virginie tampoco se besan como enamorados; se separan poquísimo tiempo después de que ella empieza a experimentar los primeros cambios de la pubertad, que afectan también sus sentimientos hacia Paul. En cambio, Carmen y el narrador intercambian constantemente besos en la frente, se toman de las manos, e incluso llegan a besarse en los labios; hay también algunos abrazos. Ya muerta, el narrador la besa de nuevo, pero la madre interrumpe el gesto violentamente, por considerarlo sacrílego —es decir, de los tres besos, sólo uno fue mientras Carmen estuvo consciente. Hay aquí el asomo de una transgresión romántica,¹¹ que gira en torno a la relación entre Eros y Thanatos.

El “obstáculo” interno al amor entre Carmen y el narrador está vinculado con el incesto, aunque sea nada más como resultado de haber crecido ella como hija del protagonista. Es el que provoca una gran cantidad de disquisiciones de las que nos hace partícipe el narrador, pero que, desafortunadamente, resultan reiterativas y monótonas. No se llega a dar en estos momentos un avance en la trama, una sorpresa en las ideas y sentimientos que se plantearon desde el principio, y en torno a los cuales gira obsesivamente el narrador. Este es, me parece, uno de los principales defectos de la novela, que la alargan pesada y cansadamente.¹²

¹¹ Pongo un solo ejemplo del romanticismo español. En el canto VI de *El diablo mundo*, Adán observa el velorio de una joven a través de una ventana: “Una joven sin vida / que aun en la muerte interesante era” (306). La madre de la muerta es la doña de un burdel, y sigue atendiendo el negocio al mismo tiempo que vela a su hija.

¹² Podría agregar asimismo, que a diferencia de *María*, donde hay más personajes, donde “pasan” más cosas, en *Carmen* todo se concentra en el protagonista y en la joven, con intervenciones de la madre y, en un círculo más abierto, el doctor Manuel y Lola.

Carmen se ha mostrado celosa de su “padre” desde niña. Estos sentimientos llegan a un punto alto en una de las escasas salidas, al teatro, cuando se encuentran con Lola. Se plantea otro triángulo incestuoso figurativo, entre el narrador, la ex amante y la posible hija de ambos. Carmen estaría celosa de la que podría ser su madre, con quien compete por el amor de su posible padre.

A Freud le hubiera encantado la novela.

UNA NINFETA MEXICANA

Lo que casi todos los críticos —salvo Carballo, en alguna medida, y Schneider, el más perspicaz de los lectores de Castera hasta el momento—¹³ han soslayado, es el carácter de ninfeta de la protagonista, que la convierte —toda proporción guardada— en una especie de proto-Lolita mexicana.

Carmen tiende a ser colocada en el mismo nicho de pureza que la madre, pero, afortunadamente —y aquí reside tal vez el interés que la novela pueda despertar en un lector de nuestra época— muestra más matices que la acercan a una mujer sensual, aunque sin llegar nunca a ser una *femme fatale*, tal vez por su edad y por su corta vida, así como por los cánones literarios morales de la época.¹⁴ Sin embargo, como Gamboa en *Santa*, resulta de interés tanto lo que ambos dicen como lo que no dicen, y simplemente sugieren. Toda proporción guardada, como *La Princesse de Clèves*, *Carmen* plantea en el fondo un problema moral que nunca llega a resolverse del todo.

La noche en que el protagonista descubre el canasto donde se halla la recién nacida, éste se ubica en la calle, precisamente en “la línea divisoria entre la sombra y la luz” (24), en una prefiguración de los sentimientos que la niña, luego la mujer, despertarán en el protagonista. La ambigüedad se refiere también a la niña misma, cuya naturaleza es siempre resbaladiza entre los rasgos de una niña inocente y de una

¹³ Antonio Saborit acaba de publicar, en la colección de “Los imprescindibles” de Cal y Arena, una antología sobre Castera. Su prólogo es un avance significativo en el conocimiento sobre este autor.

¹⁴ Para las oscilaciones entre la *femme fragile* y la *femme fatale* a fines del siglo XIX, véase el capítulo I de *Los hijos de Cibeles*, de José Ricardo Chaves.

mujer seductora. Tanto el protagonista como Carmen oscilarán entre un amor platónico, puro, y otro sensual, corpóreo.

Cuando el protagonista ve a la bebé, ya en estado de sobriedad, la describe de la siguiente manera: “Era blanca, pero con una blancura incomparable por su brillo, por su transparencia, por su *pureza*” (27; las cursivas son mías). Su cabello es rubio, asociado usualmente en las mujeres literarias con la inocencia y la candidez. De manera que resultará típica, el narrador añade: “No me atreví a besar la frente de aquella niña temiendo mancharla” (27), es decir, se plantea *desde el inicio* la posibilidad de una relación no limpia, entre ambos —desde el punto de vista del protagonista— capaz de transgredir los límites de la pureza.

Cuando Carmen tiene cinco años, el narrador comenta que “sus pies eran pequeñísimos”: recordemos la obsesión fetichista de varios escritores del XIX (Payno, Cuéllar) que siempre comentan el tamaño y la forma de los pies de las protagonistas.¹⁵ A continuación dice que “ofrecía ser alta y admirablemente formada”, lo cual alude también el inicio, proyectado a futuro, de un interés sensual de su parte hacia la niña. A los nueve años, ya hay también de parte de ella el asomo de una cierta coquetería inconsciente.¹⁶ Nos dice el narrador: “cuando volvía yo a la casa, se llegaba hasta mí llena de rubores y con los ojos medio cerrados”, y le ofrecía algún dibujo. Ante sus elogios, la pequeña “contestaba enlazando mi cuello con sus bracitos y dándome un beso en la frente” (29). Los rubores están asociados con una cierta vergüenza en presencia de un miembro del sexo opuesto hacia quien se siente una atracción amorosa o física; los ojos medio cerrados, en este contexto, son un signo inequívoco de coquetería, de anuncio del placer sensual, de la invitación a la intimidad amorosa. En la misma línea, durante algunos paseos, la niña “terminaba tomando nieve”, acción que implica el uso intensivo de la boca y de la lengua y que ha sido utilizada en algunas películas y anuncios con intenciones eróticas flagrantes. No es casual que sea esta práctica la que mencione el protagonista.

¹⁵ Freud dice que “es regularmente propio del amor normal cierto grado de tal fetichismo, sobre todo en aquellos estadios del enamoramiento en los que el fin sexual normal es inasequible o en los que su realización aparece aplazada” (1183). Vale recordar que estos ensayos son de 1905, y la novela de Castera es de 1882.

¹⁶ Véase “La sexualidad infantil”, en “Tres ensayos para una teoría sexual”.

Precisamente esta mezcla de inocencia con coqueteo, de infantilismo con seducción, es la que fascina al narrador. Tanto la niña/mujer como él oscilan entre un extremo y el otro, siempre en tensión. Carmen muestra, también desde muy pequeña, una capacidad de celos que va más allá de aquellos experimentados por una hija hacia su padre, y así lo percibe el propio narrador: “Cuando me veía acariciar a otra niña, su carita infantil y risueña se volvía severa y triste. Ruborizábase hasta la frente, y sus labios se contraían como con desdén. En todos sus actos revelaba su enojo y su despecho, y *más parecía una pequeña amante, que una hija*” (30; el subrayado es mío).

El tiempo pasa al inicio rápidamente. En el curso de los dos primeros capítulos Carmen acaba de nacer, tiene luego cuatro años en el siguiente párrafo y unas líneas más abajo ya cumplió nueve. Al inicio del tercero la niña tiene doce, es decir, se encuentra en el inicio de la pubertad: “la niña comenzaba a borrarse, mientras que la mujer aparecía. Las formas se acentuaban vigorosamente, y los perfiles desaparecían cambiándose en morbideces. La riqueza y suavidad de las curvas y lo delicado de la color, completaban un conjunto que prometía para más tarde una soberana y suprema belleza” (31). No es la manera en la que un padre normal se refiere al desarrollo de su hija. Todo el peso de la descripción cae en el aspecto sensual de la futura mujer, con sus curvas y morbideces, ricas y suaves. Junto con el desarrollo físico, Carmen despliega una sensibilidad musical que parece promover sus sentimientos; al tocar el piano, “sus ojos brillaban, y sin embargo, su carita aun infantil y severa, parecía reflejar las tempestades de la pasión que había inspirado aquella música” (31).

Durante la separación de dos años, la jovencita escribe cartas a su “padre” lamentando con demasiada efusividad la distancia; llega incluso a enviarle su retrato. El narrador no puede sino advertir la intensidad de la mirada de Carmen, que revela que está enamorada y que en el momento de la instantánea pensaba en el hombre amado. En la carta que acompaña el retrato, la joven declara haber pensado en él. Y exclama: “¡Oh padre mío... el ser que te ama a ti... está muerto para todo lo que no eres tú!” (35). De nuevo, el narrador no puede dejar de lado la introducción de la sensualidad frente a la imagen: “Más de una hora pasé apoyado con los codos sobre la mesa, y devorando con la vista aquel retrato que denunciaba una riqueza de formas admirable y una hermosura sin rival” (36). Al cabo de esta confesión, el protagonista “murmura”, haciéndose eco del deseo un tanto blasfemo de Carmen: “Muerta, sí...

muerta para todo lo que no sea yo...” (36); pero se arrepiente de inmediato: “Es malo blasfemar, porque en la sombra hay un oído que toma nota de las palabras y que jamás olvida”, en una premonición de la muerte de Carmen, amándolo sólo a él.

Durante la separación, el protagonista tiene presente a Carmen. De nuevo, las descripciones de su imagen están cargadas de evocaciones sensuales. Recuerda también “la gracia de sus movimientos, lo provocativo de sus candores, la gracia de sus sonrisas y ciertas ignorancias de su pudor que a mí me encantaba que ella ignorase” (38). Poco después llega la carta de Carmen en la que es claro el cambio de su amor, una vez que la prohibición del incesto ha quedado roto y se siente libre de expresar su amor hacia el hombre, aunque sigue llamándolo padre, en una confusión que nunca se solucionará de parte de ella. Los vaivenes de él también oscilan entre su apreciación de la inocencia de Carmen, por un lado, junto a su parte sensual, por el otro.

Al volver de Europa a la casa familiar, el jardinero indica al recién llegado que “la *niña* Carmen acababa de tomar el baño frío que acostumbraba tomar todas las mañanas en un estanque” (42). No es necesario elaborar demasiado en lo que esta imagen provocó en el narrador. En el siguiente capítulo la encuentra “vestida con una bata de muselina que a pesar de su amplitud revelaba la riqueza y la morbidez de sus formas”. “Yo la creí una Venus vestida de espuma, que brotaba de un océano de rosas” (44). Cuando se reencuentran, hay un abrazo en el que sus “dos corazones” “latían con violencia” (44). Al romper el abrazo, Carmen llama al protagonista “padre”, pese a que ya sabe que no lo es. En los siguientes momentos el ambiente se carga de electricidad: en la mirada de ella hay “algo semejante a un relámpago” (45); cuando lo toma de la mano para ir a ver a *Mamita*, el siente “como si hubiere recibido un choque eléctrico” (45).

En el periodo de este reencuentro, los rubores de Carmen adoptan ya un tono morado, tanta es su intensidad. En los ojos había “como una chispa de inocente coquetería” (52). Al darle un beso en la frente al protagonista, dice que lo sintió “como si fuese de fuego”, y agrega: “Eso era lo que hacía conmigo cuando era niña” —reconociéndole de nuevo el poder de la seducción femenina desde la infancia. Ella sigue jugando con la supuesta paternidad: “¿Acaso no soy siempre tu hija?” (53). Toda esta conversación ocurre mientras el planeta Venus, significativamente, comienza a brillar.

Ambos juegan con la relación padre-hija, conscientes de que es otra la que se está configurando. Las miradas son intensas y prolongadas. Carmen coloca la mano del protagonista “sobre su seno, bajo del cual se sentía palpar con fuerza y muy aceleradamente su virgen corazón” (57). Entonces él besa por primera vez “aquella frente que hasta entonces, nadie, ni aun mi madre había tocado” (57). En la escena se percibe un fuerte erotismo presente, donde se mezcla, de nuevo, la madre.

Al final de una sesión “familiar” en la que Carmen toca el piano con todo el sentimiento posible, conmoviendo a su escaso público, la jovencita deposita, de nuevo, un beso en la frente del narrador. Con típica exageración, vehemencia e indeterminación romántica, exclama: “Aquel beso... ¡No! ¡No! ¡Yo no quiero, ni puedo describirlo! Siento celos al pensar que alguien pudiera comprenderlo! ¡Después de aquella caricia, nada me quedaba ya por gozar en la vida!” (62).

Una tarde en el jardín tiene lugar el primer beso en la boca. La preparación es larga y muy similar a las situaciones anteriores, donde sólo hubo abrazos: “nuestros labios se unieron con vigor y con fuego, en un beso prolongado, trémulo y palpitante de pasión” (105). Esto, sin embargo, después de afirmar que “en ambos el amor era puro, casto, santísimo, angélico, ideal, y todo deseo y toda voluptuosidad estaban muertos para los dos” (104). El segundo beso en la boca tiene lugar cuando Carmen se desmaya por la enfermedad, mientras la madre busca las sales para reanimarla: “Aprovechando esos instantes, mis labios se apoyaron sobre los suyos, dándole un beso delirante, febril, convulso, en el cual trataba de transmitirle mi vida, mi alma y mi amor. Fue un beso loco, pero santo” (137), dice, en la típica contradicción que caracteriza la relación. La naturaleza de este segundo beso es muy similar a la del tercero, con Carmen ya muerta, en un intento de transmitirle un soplo de vida —como en el cuento de hadas.

En la escena del teatro, donde Carmen se muestra celosa de Lola, el narrador advierte que la jovencita “no se cansaba de dirigirme miradas, sonrisas y frases llenas de ternura, desplegando en todo aquello un lujo y un refinamiento de coquetería instintiva, innata, inconsciente” (127). Ya mucho antes, el narrador había advertido que algunos sentimientos o conductas de Carmen provenían de ella misma, puesto que había crecido “lejos del trato social”, “sin que hubiese podido concebir la idea del mal, conservando la pureza y la virginidad de su

cuerpo, de sus sentidos y de su alma” (64). Carmen se mueve siempre entre los dos extremos femeninos: la inocencia y la sensualidad, entre la imagen de la virgen pura y la de la Eva pecadora: “Era la Eva... blanca, pura, inmaculada, pero la Eva; sencilla e infantil, pero tentadora y terrible” (127). Un ejemplo más, de los muchos que hay, surge cuando los amantes consideran informar o no a la madre de su amor:

Nada más delicioso que aquellas transiciones rápidas, en las cuales pasaba de la suprema inocencia y de la timidez, al amor arrebatado y exigente, para volver en seguida por una sola mirada, a estremecerse de castidad y a cubrirse de rubor, centuplicando así, sin saberlo ella, la fuerza irresistible de sus atractivos y de sus encantos (145).

Estos vaivenes —que señalan un valor muy apreciado en la literatura contemporánea, a saber, la ambigüedad—, aun cuando se repiten excesivamente, casi sin variaciones, forman parte de lo que puede resultar de interés en la novela de Castera, para un lector del siglo XXI.

BIBLIOGRAFÍA

- BROOKS, PETER. *The Melodramatic Imagination*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1976.
- BRUYERON, ROGER. *La sensibilité*. París: Armand Colin, 2004.
- CARBALLO, EMMANUEL. *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara / Xalli, 1991.
- CASTERA, PEDRO. *Impresiones y recuerdos. Las minas y los mineros. Los maduros. Dramas de un corazón. Querens*. Ed. y pról. Luis Mario Schneider. México: Patria, 1987.
- *Carmen. Memorias de un corazón*. 5ª ed. Col. de Escritores Mexicanos 62. Ed. y pról. Carlos González Peña. México: Porrúa, 2004.
- CHAVES, JOSÉ RICARDO. *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*. México: UNAM, 1997.
- DELGADO, RAFAEL. *Angelina*. 5a. ed. Ed y pról. Antonio Castro Leal. Col. de Escritores Mexicanos 49. México: Porrúa, 1985.
- ESPRONCEDA, JOSÉ DE. *El diablo mundo. Poesía. El estudiante de Salamanca*. 4ª reimpr. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- FREUD, SIGMUND. “Tres ensayos para una teoría sexual”. En *Obras completas*. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1996. 1169-1237.

- GAMBOA, FEDERICO, *Santa*. 1903. 3a. ed. Barcelona / México: Eusebio Gómez de la Puente, 1910.
- ISAACS, JORGE. *María*. Barcelona: Maucci, 1892.
- LOTTERIE, FLORENCE. *Littérature et sensibilité*. París: Ellipses, 1998.
- PALACIOS SÁNCHEZ, REFUGIO AMADA. Tesis inédita de maestría. "Un acercamiento simbólico a *Carmen* de Pedro Castera". Xalapa: Universidad Veracruzana, 2002.
- REDDY, WILLIAM M. *The Navigation of Feeling*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- RIVA PALACIO, VICENTE. "Prólogo" a *Carmen*. 5ª ed., Ed. y pról. Carlos González Peña. México: Porrúa, 2004. 22-24. Col. de Escritores Mexicanos 62.
- ROUSSEAU, JEAN-JACQUES. *Julie ou la Nouvelle Héloïse*. París: Garnier-Flammarion, 1967.
- SABORIT, ANTONIO. "Prólogo" a *Pedro Castera*. Col. Los imprescindibles. México: Cal y Arena, 2004. 13-55.
- SAINT-PIERRE, BERNARDIN DE. *Paul et Virginie*. París: Pocket, 1991.
- SANDOVAL, ADRIANA. "La *Angelina* de Rafael Delgado." *La Palabra y el Hombre* (Xalapa, Ver.) 99 (jul.-sept. 1996): 175-190.
- SCHNEIDER, LUIS MARIO. "Prólogo" a *Impresiones y recuerdos. Las minas y los mineros. Los maduros. Dramas de un corazón. Querens*. Ed. y pról. Luis Mario Schneider. México: Patria, 1987. 7-27.