

## Lectores y lecturas de *Carmen* de Pedro Castera

ANA CHOUCIÑO FERNÁNDEZ  
Universidad de Santiago de Compostela

LETICIA ALGABA  
Universidad Autónoma Metropolitana

*av. 11. 11.*

### I

Es bien sabido que la literatura de sensibilidad nace en Europa de la mano de Rousseau y Sterne a finales del siglo XVIII y da lugar a obras que exaltan el sentimiento sobre la razón y en las que los personajes muestran una sensibilidad muy acusada hacia las manifestaciones artísticas o hacia escenas delicadas y tiernas que conciernen, en muchos casos, al ámbito doméstico. La sensibilidad europea, que si bien con mucho de pasión, se encuentra próxima todavía a la racionalidad dieciochesca, tiene como protagonistas a mujeres de la factura de Julie, de Rousseau, que pone el deber moral de esposa y madre por encima de sus fuertes sentimientos hacia Saint-Preux. O a la Virginia de Bernardin de Saint-Pierre, que se separa de su familia privilegiando su deber y obediencia de hija sobre el amor que le une a Pablo. En la mayoría de las novelas de sensibilidad europeas el deber y la virtud se ponen por delante de los sentimientos, aunque a veces esconde motivos egoístas.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Es el caso de *Graziella* de Lamartine quien cuenta su historia de amor con la joven italiana años después de que ella muriese. El narrador la abandona porque regresa con su familia aristocrática a París.

Cuando la corriente de sensibilidad llega a Hispanoamérica, lo hace imbuida de romanticismo, con desbordamiento de pasiones y sentimientos. Los protagonistas son masculinos, por más que las novelas sigan la tradición europea de seleccionar títulos con nombre de mujer. Puede comprobarse en *Esther* (1852) de Miguel Cané, en la que, a pesar de sus consignas ilustradas sobre la sociedad, destaca el carácter apasionado de Eugenio Segry, un exiliado argentino en Italia, huido de la dictadura de Rosas; o también en *María* (1867) de Isaacs, una obra llena de ambigüedades en la que se pone de relieve el retrato de Efraín, un personaje extremadamente sensible y de oculta vocación poética.

En México la novela sentimental tiene en *Carmen. Memorias de un corazón* de Pedro Castera una de sus mayores expresiones. Su publicación en 1882 tiene lugar en medio de las discusiones en torno de la doctrina positivista. La pugna entre científicismo y sentimentalismo constituye el conflicto central semejante al de *María* de Jorge Isaacs, cuya amplia difusión e imitación en Hispanoamérica fueron incluso más acusadas en México, en donde para 1890 eran ya catorce las ediciones que se habían realizado de la novela colombiana, más de la mitad de las hechas hasta aquella fecha en todo el continente. Por esta razón, no puede extrañar que la huella dejada por *María* en tierras mexicanas produjese muchas derivaciones —que no imitaciones— entre las que se encuentran *Carmen* de Pedro Castera o *Angelina* (1890) de Rafael Delgado.

La semejanza entre *María* de Jorge Isaacs y *Carmen* de Castera ha sido señalada por algunos críticos. Luis Mario Schneider nota dos coincidencias: la pareja formada por una niña huérfana que se ha criado en el hogar mismo del amante y la muerte que los separa. Pero en cuanto a la ortodoxia romántica *María* es mucho más ceñida, son notorios los símbolos clásicos en el cortejo amoroso: “el mechón guardado en el relicario, el intercambio de flores, el roce de los dedos que produce el desvanecimiento, el perfume, el aliento”, mientras que en *Carmen* la joven es presentada en una perfección espiritual, mas los trazos físicos se muestran con “morbidez” y “erotismo”, y entre los amantes “el beso es real, el cuerpo forma parte importante en la relación de la pareja”. Otro ingrediente que indica un desvío es el presunto incesto entre padre e hija que, continúa Schneider, ubica a *Carmen*

en el lindero del romanticismo y el realismo-naturalista. Pero al fin de todo, Castera, como novelista latinoamericano del XIX, se asusta de su propio atrevimiento, se detiene ante los límites que le imponía la sociedad y entonces el romanticismo que siempre arrasaba le proporciona una salida airosa: la fatalidad de la muerte.<sup>2</sup>

John Brushwood señala que “casi siempre se pasa por alto el aspecto más importante de *Carmen*: el interés del autor por el análisis científico”.<sup>3</sup> Este interés lo confirma Luis Mario Schneider quien da cuenta del trabajo de Castera en el periódico *La República*, donde el autor romántico difundía artículos que ponían de manifiesto dicha curiosidad. Cabe dentro de lo posible que de las muchas publicaciones de índole científica que llegaban a manos de Castera hubiese también materiales no tan científicos. Este hecho podría explicar el resultado de una obra como *Carmen*, en la que el conflicto entre ciencia y sentimientos encuentra una fugaz reconciliación en el personaje de Manuel, el médico amigo del narrador que trata de salvar a Carmen.<sup>4</sup>

La novela de Castera va más allá de un mero relato para mujeres, de una historia de amor de final trágico puesto que lleva a la ficción el proceso de transformación de un narrador merced a la relación amorosa que entabla con la protagonista. De este modo, el narrador, que comienza siendo “un poquito calavera” (23),<sup>5</sup> llega a convertirse al final del relato en un hombre sensible, precursor explícito del personaje protagonista de la narrativa modernista finisecular. Junto con el perfil de la personalidad artística, tanto del narrador como de Carmen, el interés principal de esta obra de Castera reside en que la novela apunta a la dificultad de reconciliar ciencia y amor pasional. A explicar esta cuestión se dedican las siguientes líneas.

<sup>2</sup> “Introducción” a Pedro Castera, *Las minas y los mineros. Querens*, 1987, 27.

<sup>3</sup> John Brushwood, *México en su novela*, 1973. 218.

<sup>4</sup> Decimos “fugaz” porque el mensaje de la novela subraya precisamente que el amor apasionado es sólo posible en la literatura.

<sup>5</sup> Todas las citas de *Carmen* irán seguidas de la página correspondiente; proceden de la cuarta edición de Porrúa de 1995, con prólogo de Carlos González Peña, que incluye el prólogo de Vicente Riva Palacio a la tercera edición de la novela de 1887.

*Carmen* consiste en las memorias de un narrador que cuenta su historia de amor llena de exageraciones y excesos a un amigo, el transcriptor,<sup>6</sup> quien, a su vez, “tuvo la ocurrencia de narrarla en estas breves y mal pergeñadas líneas” (209). El narrador, que calla su nombre, recoge a una niña abandonada cerca de su casa. La huérfana es criada con esmero y cariño por la madre del narrador, quien la cree su nieta porque una nota que acompaña a la niña así lo informa, aunque el supuesto padre no llega a ver la nota. El narrador regresa de una estancia de tres años en Europa y encuentra a Carmen convertida en una adolescente muy atractiva. La madre interpreta ese amor como una relación paterno-filial, de modo que cuando ésta conoce finalmente el tipo de sentimientos que unen en verdad a la pareja, obliga a su hijo a marcharse. Carmen, que ya padecía una hipertrofia de corazón, provocada por el exceso de emociones, termina muriendo por el exceso de pasión y el alejamiento de su amado.

Existen varios paralelos entre *Carmen* y otras novelas de sensibilidad, como por ejemplo, el despliegue de una personalidad masculina de irrevocable vocación artística. Al igual que en otros casos, ese proceso se realiza por medio del mito de Pigmalión, pero en *Carmen* el tema tiene un mejor desarrollo del que se aprecia en casos como los de *Esther* de Cané, ya que la heroína es criada por el narrador desde la infancia y llega a ser su copia fiel.

La educación de la huérfana se lleva a cabo en un total recogimiento, sin amistades ni visitas, oculta de cualquier mirada externa, procurando siempre una vida doméstica íntima y apartada, ya sea en Tacubaya o, cuando la enfermedad se agudiza, en el clima semitropical de Cuernavaca. El traslado de ciudad y el agravamiento de la enferma marcan la división en dos partes de la trama.

Subrayando un rasgo romántico, el narrador va construyendo su personalidad para equipararse a un artista. Éste debía consagrarse a su trabajo con constancia, sin esperar a la inspiración. A estos supuestos parece responder la creación de la protagonista:

---

<sup>6</sup> El transcriptor no aparece sino hasta el capítulo XXVII rompiendo en cierto modo el ritmo de la narración. Janet Todd alude a la fragmentación como una característica propia de las novelas de sensibilidad que funcionan en su mayoría sobre una trama de “cambios repentinos”. V. 1986, 4.

Aquella criatura era el cuadro tocado diariamente, era la estatua cincelada instante por instante, era el ensueño cobrando forma (29). [...] Era entonces la estatua animada y palpitante de la inocencia y el pudor (144).<sup>7</sup>

El tema asoma apuntado ya en el capítulo segundo, del que se ha extraído el primer fragmento de la cita anterior, pero el narrador lo reitera a lo largo del relato, insistiendo en que él forma a la joven desde la cuna. Por esta razón emplea para sus descripciones de Carmen vocablos propios del campo artístico, y se refiere a ella como la obra a la que ha dedicado su existencia, en los mismos términos que un creador hablaría de su obra maestra: “Yo la amaba con la sed insaciable del corazón que ama por la primera vez, y también como se ama la obra de arte a la cual hemos consagrado nuestra vida” (64). Gracias a Carmen que “era la musa de la armonía que brotaba de la inspiración” (176), el narrador se acerca a su fin de ser un artista. Así lo revela su léxico, con el que expresa la concepción romántica de la inefabilidad del arte: “imposible pintar el entusiasmo” (179) “renuncio a pintar lo que experimentaba” (184).

Por otra parte, el narrador describe utilizando términos pictóricos y, en ciertos fragmentos de la novela, se aprecian una elaboración y una selección lingüística que parecen presagiar la estética del modernismo, como sucede, por caso, en la detallista profusión de la vegetación tropical de Cuernavaca: “Los tallos y las hojas parecían formados de esmeraldas, y en los capullos y en las corolas, se imaginaba uno ver amatistas, topacios, zafiros y rubíes derramados con infinita profusión” (156). En consecuencia, la novela romántica de sensibilidad se confirma como un precedente de la novela modernista que destaca por diferentes cauces la hipersensibilidad del artista, figura central indiscutible de la literatura de aquella época.

---

<sup>7</sup> Explica Francisco Calvo Serraller que para Balzac la escultura podía resultar fácil si de ella sólo se intentaba la copia de un modelo, pero era la más difícil de las artes si se pretendía dotarla de un alma. Indica también que la opinión de Balzac acerca de la escultura no era compartida por la mayoría de los críticos y los escritores del siglo XIX que veían en esa modalidad artística algo anacrónico (V. 1990. 115-116).

Otros personajes y la propia Carmen confirman que su relación corresponde a la de un maestro y su obra. Ella se dirige a su “padre” en los siguientes términos: “Vida, educación, sentimientos, ideas, todo lo debo...” (40). Y de modo aún más explícito el tío del narrador, de quien éste hereda su fortuna, al ver una foto de la joven, corrobora su semejanza con una obra de arte: “¡Es una obra de arte casi perfecta!” (34). Carmen, como reflejo del narrador es celosa, apasionada,<sup>8</sup> y posee una clara predisposición artística, en especial para la música.

Destacada pianista, Carmen interpreta con un virtuosismo capaz de expresar los matices más diversos del sentimiento. Así, en el capítulo IX interpreta el aria del delirio de *Lucía de Lammermoor* que, como es sabido, fue pieza predilecta de los románticos. La ejecución de Carmen alcanza la perfección: “Donizetti, al oírlo, debe de haberse estremecido en la tumba” (61). El papel preponderante que la música ostentó en el movimiento romántico es verificado por el particular talento de la protagonista. Este conjunto de circunstancias obliga a recordar el *Pygmalion* de Rousseau como un más que probable antecedente de las novelas románticas basadas en el mito del escultor chipriota pues, además del obvio contacto temático, la música formaba parte fundamental de la pieza del ginebrino, la cual su autor consideraba como un tipo menor de ópera y en la que el gesto, más que la palabra, acompaña la composición.<sup>9</sup>

Carmen posee también un fino don poético que asoma con facilidad ante la belleza: “Muchas veces tenía frases como aquella, que revelaban su espíritu creador y poético... Poetizaba sin saberlo” (158). El amor que el narrador siente por Carmen es el que el artista siente por su obra, porque es su viva imagen. Manuel, el médico amigo y confidente del narrador lo corrobora: “amas tu obra,

---

<sup>8</sup> Carlos González Peña (11-12) se basa en este rasgo de la protagonista para sustentar su opinión de que la novela de Castera no es una simple copia de *María* de Jorge Isaacs.

<sup>9</sup> *Pygmalion* de Rousseau fue publicado en 1771 y representado en París en 1775. Como ya se indicó, el tema del artista interesó profundamente a los románticos; su repercusión fue notable y continuó hasta el siglo xx. Un ejemplo, aunque humorístico es el *Pygmalion* de George Bernard Shaw de 1912.

tu copia, tu imagen y el reflejo de tu espíritu en el suyo... ha venido a ser la viva encarnación de tus ideas estéticas" (88).

En pos de alcanzar el ideal, el artista romántico se muestra hipersensible, emocionalmente desequilibrado, torturado y huye de los demás hombres. Únicamente en su aislamiento y enfrentado a la sociedad es capaz de encontrar inspiración para crear. Tras la muerte de Carmen, el narrador enloquece, condición del creador: "Y la sociedad me cree loco, me burla, y ríe de lo que califica como un delirio. ¡Imbéciles! No comprenden que para el espíritu no hay distancias, formas ni leyes físicas..." (175-6). La locura o la excentricidad definen la personalidad de los artistas desde el romanticismo.

Uno de los recursos del narrador son los retratos de la joven. En Francia, el retrato de Carmen comienza a construirse: "¡Extraña fascinación! ¡Aquellas pupilas copiadas sobre el papel parecían mirar; y la expresión de aquella mirada dulce, intensa, ardiente, era tan sólo una expresión de amor!" (35). La mirada del narrador y el recuerdo persistente de la ya entonces mujer presagian el amor entre ambos surgido desde las reflexiones de un hombre de treinta y cinco años, en plenitud y desde una fuerza espiritual apartada ya de la banalidad, que darán los trazos para el retrato de Carmen en el reencuentro cuando el narrador regresa a México y la ve rodeada de la magnífica mañana primaveral en el jardín de la casa de Cuernavaca:

Iba vestida con una bata de muselina, que a pesar de su amplitud revelaba la riqueza y la morbidez de sus formas. Su cabellera rubia, que brillaba como el oro virgen, por los besos que en ella daba el sol, caía sobre la parte anterior de su cuerpo cubriéndola toda y formando una abundante y sedosa cascada de rizos, entre los cuales brillaban algunas gotas de agua, como si fuesen diamantes... Hubiérase dicho que ondulaba copiando los movimientos de los rosales. Era la gracia mezclada a la gallardía que iba como deslizándose por en medio de las flores. Yo la creí una Venus vestida de espuma, que brotaba de un océano de rosas (44).

Si el entorno calificado como una "festiva y voluptuosísima naturaleza" resalta el romanticismo del encuentro, el retrato de

Carmen la muestra como una mujer que se ha ido fraguando en la imaginación del narrador, y ahora da unas pinceladas más a su obra.

A medida que se imposibilita el amor y se va agravando la enfermedad de Carmen, el retrato figura su dolor y la desesperación del narrador:

¡Inconocible estaba! Vestía su bata de blanquísima muselina, y sus trenzas color de oro pálido caían sobre su falda con descuido... Sus ojos parecían fijos en las profundidades azules del cielo y su pecho se levantaba agitadísimo, haciendo ondular el leve lienzo que lo velaba... Carmen era en aquel momento una sombra de lo que fuera antes... Su boca abierta, parecía aspirar el aire con angustia, con tal angustia, que recordarlo ahora... me rompe este pedazo de carne que llaman corazón..."( 272).

Los rasgos de Carmen moribunda desatan la compasión y la reflexión del narrador sobre la creación de su personaje; ella es ya una "niña martirizada por el destino", un "pobre ángel viciado tan sólo en una ardiente contemplación del ideal", palabras que desembocarán en una especie de síntesis sobre el amor y la creación artística:

¡Ah, vosotros que no habéis amado, no améis nunca la forma, la belleza, el cuerpo y las ilusiones vanas, y los deseos impuros y las realidades groseras, porque todo eso se transforma en gusanos, en podredumbre, en lodo, y desaparece y se aniquila, se pierde... mientras que si por el contrario amáis los sentimientos, las ideas, las bellezas morales y las virtudes de un ser, es decir, las manifestaciones que revelan un alma, que es incorruptible y eterna, amaréis siempre (293).

Éste parece ser el postulado medular de la novela de Castera, una defensa del hombre que, como el narrador, fue ascendiendo en su mirada amorosa hasta llegar a una fortaleza espiritual que sólo valora el alma de Carmen construida por encima de una realidad superflua y finalmente efímera.

En el capítulo XXVII, el transcriptor informa de que su amigo vive, desde la desaparición de Carmen, encerrado en su casa dedicado al estudio:



Parece un extravagante, un hombre raro y nada más... vuelve a su casa y su vida íntima desaparece para todos en el más profundo misterio. Yo sé que consagra esas horas al estudio y que vive de una manera metódica, arreglada y severa. (209-210).

Con estas palabras el narrador es retratado como un intelectual que se refugia en los libros. Ante la muerte de Carmen declara:

Claridad en la Tierra, claridad en los cielos, perfumes en la naturaleza, pensamientos de los seres, cantos de las cosas y armonía de los mundos y de las fuerzas y de las leyes en el Universo... he aquí el gran himno que penetró en mi espíritu (306).

Frases que confirma la mutación del protagonista en el hombre sensible que al final de la experiencia de creación, reza y llora por primera vez en su vida. Deja asomar su lado más débil, y las lágrimas aparecen como señal incontestable de su sensibilidad:

Yo recé... Por primera vez en mi vida, yo recé... (296) [...] y en aquel momento... ¿Qué me importa que al confesarlo se burlien y se rían de mí? En aquel momento... ¡yo que nunca había llorado... sollocé! (298).

En resumen, el personaje, posible trasunto de Castera, quien sufrió en su vida algunos episodios de locura,<sup>10</sup> experimenta una metamorfosis profunda que lo lleva del donjuanismo a la sensibilidad artística, y del escepticismo a la fe. No obstante estos cam-

---

<sup>10</sup> En su edición de la novela Carlos González Peña aportó algunos de los escasos datos de los que disponía acerca de Castera, entre los que merece destacarse, además de sus episodios de enfermedad, su gusto por las publicaciones de carácter científico, de lo que dio claras muestras en su trabajo de redactor en el periódico *La República*. Por fortuna Luis Mario Schneider pudo ampliar y aclarar algunos de los oscuros aspectos biográficos del escritor en la Introducción al volumen *Las minas y los mineros y Querens*, (1987). En la pormenorizada y contrastada información facilitada por Schneider se corrige la fecha de nacimiento de Castera, que sería 1846 y no 1838 como consigna González Peña, así como la de su idilio con Margarita del Collado, amorío frustrado del autor tras el cual, según Schneider, decidiría probar fortuna en el negocio de las minas. El minero sería el que a la postre serviría al autor de *Carmen* como inspiración literaria.

bios, un rasgo que el narrador mantiene a lo largo de la novela es el de una personalidad apasionada en extremo: “Yo amaba... con energía y con ardimiento salvaje. En mis pasiones he sido fiera: león para mis amores, tigre para mis odios” (65).

Una vez que Carmen parece recuperada en el aislamiento y en el clima cálido de Cuernavaca, y el narrador ve posible lograr la ansiada unión con su alma gemela, en consonancia con los esquemas melodramáticos, se produce una sorpresa que tiene que ver con la identidad de la protagonista. En el momento en el que, decidido a comprometerse con Carmen, el narrador comunica su intención a la madre, ésta, horrorizada, lo obliga a alejarse, convencida de que él es padre de Carmen.<sup>11</sup> A partir de ese momento, el narrador trata de averiguar la verdad sobre la identidad de Carmen, aunque cuando finalmente lo aclara, ella muere. Los tres capítulos finales son una febril e inútil desesperación del narrador por conseguir, con su presencia, que Carmen se cure. El tono melodramático se acrecienta. El gesto, la expresión, la importancia que adquiere la posición espacial de cada personaje en cada una de las escenas, son motivos que acercan la obra al melodrama.<sup>12</sup> Gestos y diálogos muy dramáticos acompañan esa escena final de la muerte de la joven haciendo de la novela una buena muestra del modo del exceso:

Mis brazos se abrieron, y Carmen cayó como una masa sobre el confidente.

Mi madre se arrodilló ante la pobre expósita, y en medio de desgarradores sollozos, levantó á Dios su pensamiento, rogando por el alma que había volado al seno de la infinita Misericordia.

---

De acuerdo con Schneider y contradiciendo lo apuntado por González Peña, Castera todavía no era minero ni escritor cuando inició el idilio con la señorita del Collado (V.6-10). En dicha Introducción se arroja luz acerca del trabajo periodístico de Castera en *La República*, el periódico de Altamirano y la cercanía de ambos escritores. También se ocupa del internamiento de Castera en el hospital psiquiátrico de San Hipólito.

<sup>11</sup> Más adelante se abordan las circunstancias que dan pie a la madre para creer que la unión es incestuosa.

<sup>12</sup> También Carlos González Peña ve en ello una clara intención efectista: “el final de la novela se asemeja a un final de ópera” (14).

Yo elevé mis ojos al cielo, y al ver a Marte brillando ya próximo al zenit, me desplomé sobre el piso del corredor como despedazado por un rayo... (308).

Tantos celos por parte de Carmen, tanto apasionamiento por parte de ambos, desembocan en el agravamiento de la hipertrofia de corazón que sufre y, en último término, en la muerte de la protagonista. Por eso no resulta extraño que ese órgano vital se mencione con tanta frecuencia en la novela, y especialmente en los capítulos centrales: “De tanto quererte siento como si se me estuviera hinchando el corazón” (142). Se trata, claro está, de una dolencia simbólica expresada desde el subtítulo de la novela *Memorias de un corazón*, lo que no impide que la figura del médico tenga un papel crucial en la obra.

## II

El médico es un personaje frecuente en la narrativa decimonónica, que cobra especial relevancia en la época del positivismo. En Hispanoamérica resulta notoria la influencia de los profesionales médicos en las reformas sociales que dejaron huella profunda en la historia del continente. No por casualidad, el positivismo llegó a México de la mano de Gabino Barreda, un profesional de la medicina. El análisis únicamente de los hechos positivos, era el procedimiento utilizado por los investigadores en la clínica y en el laboratorio. Como apunta Teodosio Fernández:

Las peculiaridades del pensamiento positivista hispanoamericano estriban en que se trató sobre todo de una actitud, relacionada con la voluntad de progreso y de alcanzar la verdad: una actitud que sólo daba relieve a la experiencia, al conocimiento de los hechos, al rigor científico, contra el uso irrestricto de la razón, contra las verdades abstractas y absolutas, contra las creencias religiosas, contra la intuición.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Teodosio Fernández, 57.

Estas cuestiones se dejan sentir, como no podía ser de otro modo, en la literatura. Las novelas sentimentales europeas anteriores a 1760 presentaban personajes estáticos en los que la belleza del rostro era siempre un signo inequívoco de virtud y de destino funesto.<sup>14</sup> Esta asociación, característica de lo que Barbara Benedict denomina “fisionomía”, es la practicada por un tipo de observación nada científico que consiste en examinar los signos físicos externos para identificar el carácter e incluso predecir el destino de las personas. La creencia en la posibilidad de predecir el futuro por los rasgos físicos externos fue ridiculizada en el racionalista siglo XVIII, pese a lo cual, los autores de la novela sentimental continuaron haciendo uso en sus obras del estudio fisionómico, una antigua práctica de origen popular que ha seguido presente con mayor o menor eco en todas las épocas. Según Benedict, la fisionomía o interpretación de la apariencia física es un tropo adecuado para representar lo sentimental, por ser un modo de conocimiento que observa únicamente los síntomas superficiales. Aunque con el paso del tiempo se tendió a reemplazar este sistema más “intuitivo” por la observación “más científica”, no se logró eliminarlo por completo. Una cuestión interesante es que Benedict equipara los dos procedimientos a dos prácticas de lectura: una superficial, más “de las apariencias,” y otra profunda, “más científica”.

Creemos pertinente extrapolar las anteriores observaciones al estudio de Carmen por cuanto la novela mexicana hace explícito el conflicto entre dos posibles lecturas. En la novela tienen lugar dos interpretaciones opuestas acerca de la naturaleza de la relación entre el narrador y Carmen —una superficial y otra profunda— sustentadas respectivamente por la madre y Manuel, el médico, lo que permite suponer que la novela de Castera alienta una lectura “menos sentimental y más científica” de la historia de amor, toda vez que es el hombre de ciencia, y no la madre, el que es capaz de analizar más allá de las apariencias externas. Pero, al mismo tiempo, el médico es también el que logra combinar equilibradamente dos modos de conocimiento —la ciencia y el corazón— para entender

---

<sup>14</sup> V. Barbara Benedict, 312.

tanto la relación como las enfermedades de los protagonistas. Se trata de un mérito nada despreciable si se tiene en cuenta el arrollador impulso de lo científico en la segunda mitad del siglo XIX.

Anteriormente se aludía a la importancia que tanto lo gestual como el aspecto físico de los personajes adquieren en *Carmen*. Tal como sostiene Benedict, el propio texto y los rostros de los personajes son susceptibles de ser “leídos” o interpretados por los personajes de la propia novela y por los lectores. “Both the face of the text [...] and the faces of textual characters present two opportunities for reading”.<sup>15</sup> Si se traslada esta idea a *Carmen*, la protagonista podría verse como un primer texto que los más cercanos a ella “leen”, de modo que por los cambios experimentados en su semblante (el aspecto fisionómico), pueden conocer la evolución de su enfermedad. Por otra parte, el amor entre Carmen y el narrador se podría considerar como otro “texto”, del que la madre y el médico ofrecen versiones contrapuestas.

En lo que concierne al aspecto físico, en *Carmen* abundan los pasajes donde los personajes leen la fisonomía de los demás. A propósito de esto declara el narrador:

Adivinábase su emoción intensa, y su seno virgen y altivo se movía como agitado por una tempestad. Sus manos, que yo tomé, estaban frías y convulsas. Toda su sangre había afluido tumultuosamente a su corazón cuyos latidos eran perceptibles, y su alma, conmovida, brillaba en sus magníficos ojos (103-104).

Al referirse a sí mismo, el narrador expone la reacción que provoca en los demás. Así, tan pronto como comienzan a sospechar que Carmen padece una enfermedad, la madre pregunta: “¿Qué tiene esa niña? No trates de engañarme. He leído el espanto en tus ojos” (76). O cuando Carmen está moribunda y el narrador sale de la habitación donde ella descansa:

Mucho de fiera irritada, de león rabioso y de locura salvaje, debo haber tenido en la *fisonomía*<sup>16</sup> porque al hablarle al jardinero [...]

<sup>15</sup> *Ibid.*, 326.

<sup>16</sup> La cursiva es nuestra.

el pobre viejo me miraba con espanto y como si tratara de alejarse de mí” (289).

Paralelamente, la interpretación fisionómica es empleada en ocasiones para atribuir, de modo contrastado, un determinado temperamento a una pareja de personajes. Así sucede en la comparación que el narrador realiza de dos tipos de mujeres —la inocente y la apasionada— representados respectivamente por Carmen y por Lola: “Carmen estaba mucho más pálida, y Lola, por el contrario, con las mejillas encendidas” (124).

Existe cierta confusión en torno a la relación entre Carmen y el narrador, de tal modo que la trama se complica, como hemos avanzado, por una cuestión de identidad, pues no está claro el parentesco que une a los dos protagonistas. Es importante recordar que la nota que la madre encuentra junto a la huérfana asegura que Carmen es hija del narrador. El conflicto de identidad no se resuelve hasta algunos capítulos después, cuando Lola informa de que fue ella quien urdió el engaño para proteger a la verdadera hija que ambos tuvieron. Por lo tanto, la nota puede considerarse como un primer texto que la madre lee y cuya interpretación la lleva a entender el amor de su hijo por Carmen como un amor paterno. El siguiente diálogo corrobora la confusión en la que cae la madre por una errónea y superficial interpretación de las apariencias:

—Yo creía que tú la mirabas con el amor de un padre, porque, te repito, para mí, la conducta de aquella noche era fingida. Esa fue hasta hoy mi convicción.

—Entonces, madre... ¿por eso nos dejaba usted en completa libertad?

—Naturalmente. ¡Líbreme Dios de pensar siquiera que a una hija deba cuidársela nunca de su padre! [...]

—[...]Pero recuerdo una noche en que delante de usted la llamé *amor mío*. [...]

—[...]¿Acaso un padre no puede llamar a su hija... amor mío, cielo mío, vida mía, alma mía y de otras maneras muy diversas y cariñosas? Y a propósito de esa noche y ya que la recuerdas, al decirme tú que la amabas con todo tu corazón, yo te dije, que ella te adoraba con toda su alma y la arrojé en tus brazos. ¿Hay algo

en esas dos frases y en esa acción que pudiera criticarse tratándose de un padre y su hija? (192 y 194).

Por el contrario, la opinión de Manuel sobre esa relación va a ser bien distinta. El médico aparece por vez primera en la novela en el capítulo XV en el que es caracterizado como un hombre de ciencia consagrado al estudio. Además, se especifica que la especialidad de este médico son las enfermedades del corazón:

Manuel era un médico distinguido, especialista en las enfermedades del corazón y que se había hecho notable en la sociedad por muchos títulos. No sé qué decepciones de su juventud le habían hecho consagrarse asiduamente al estudio, al amor de la ciencia y al amor de la humanidad [...] Recibía de Europa las obras nuevas, y leyéndolas las devoraba [...] Tenía un amigo íntimo, médico también y especialista como él, pero éste en las enfermedades del cerebro [...] Manuel era calificado por su compañero como un soñador (85 y 86).

En las frases empleadas para describir a Manuel se advierte que se trata de un filántropo con reputación científica y de un soñador, seguramente un hombre sensible. En *Carmen* el papel del médico consiste en poner en relieve el carácter anómalo de los personajes, su tendencia al exceso. Al mismo tiempo, Manuel es el personaje apropiado para simbolizar la armonización de los dos métodos de conocimiento: el científico y el intuitivo. Al contrario que la madre, el médico comprende la relación entre el narrador y Carmen como lo que realmente es, como una pasión amorosa:

—Si, —dijo Manuel sonriendo— esa es una verdadera pasión. Así se ama en la edad que tienes. Eras el hombre incompleto [...] Te faltaba el amor y el amor ha venido en ti a completar al hombre. Nada es ni más sencillo ni más natural (87).

Cuando el narrador pregunta a Manuel sobre el estado de salud de Carmen, la respuesta del médico no deja lugar a dudas de que este personaje conjuga el conocimiento propio de un hombre de ciencia con el entendimiento de los aspectos emocionales del ser humano:

—Tengo fe en la ciencia, cuando es ayudada por la naturaleza. En Carmen, repito que tenemos sujeto. Es joven, virgen, vigorosa y llena de amor, y por lo mismo de ilusiones, de deseos y de esperanzas. Todo eso vamos a aprovecharlo. La enfermedad ha comenzado hace poco tiempo, y vuelvo a decírtelo, aún creo que podamos vencerla y que ustedes serán felices [...]

—Creo que son tres las personas a quienes voy a curar. Una enferma del corazón y dos enfermos de amor (89).

En ocasión posterior Manuel reitera su diagnóstico, aunque esta vez advierte en contra del excesivo idealismo:

Todos los enamorados son lo mismo, buscan el aislamiento y la soledad, para entregarse por completo a sus abstracciones y a sus sueños, que fomentados como ustedes lo hacen, llegan a convertirse en verdaderos delirios. La sangre se empobrece por el exceso de concentración y de trabajo mental, por los deleites imaginados y por el abuso de la fantasía que se vicia también en la contemplación de lo ideal. En todos esos goces inmateriales, se prodiga el fluido nervioso y la electricidad vital, así como el hierro y el fósforo tan indispensables a la vida... (119).

En la cita se constata lo anteriormente apuntado: en la figura del médico se encarna la posibilidad de coexistencia de dos formas de acercarse al hombre, y en un sentido más amplio, al texto de la novela romántica de sensibilidad. Manuel representa lo que podría llamarse “el lector ideal” de *Carmen* porque, siendo médico y científico, no olvida la importancia de los sentimientos. Por el contrario, la interpretación que lleva a cabo la madre, atenta sólo a lo que revelan las apariencias, es errónea.

El hombre de ciencia parece no estar en desacuerdo con la defensa de lo emocional y de lo intuitivo aunque significativamente señala que tal cosa ya sólo es posible en la literatura:

¿Pero qué sabemos del drama desarrollado en aquel corazón y de la tragedia representada en aquel cerebro? ¿Qué sabemos de las borrascas de su vida y de las grandiosas tempestades habidas en los océanos de aquella alma? [...] Extraña es, en efecto para nuestra sociedad, la vida por el corazón. ¡Y cómo no ha de parecerlo cuando



el amor, casi por todos, se considera ya como un mito! Por eso el que esto escribe, conociendo la historia de uno de esos seres que han vivido por una pasión, tuvo la ocurrencia de narrarla en estas breves y mal pergeñadas líneas [...]. Una pasión viviendo por la idea, un amor que se alimentaba de sí mismo: eso me parece grande hasta pensarlo. Creo que es posible y que puede existir; pero nunca lo he encontrado en la vida, sino sólo descrito en las novelas (208-210).

Manuel reflexiona aquí sobre la propia materia narrativa que transcribe y establece una clara separación entre vida y literatura, y asigna exclusivamente a la segunda la capacidad de albergar lo ideal. Asimismo, se confiesa lector. Y es en esta actividad de interpretar, que constituye una cuestión central en la novela, en la que Manuel logra sus más acertados “diagnósticos”.

La figura de Manuel, con su fe en la ciencia y en el “corazón”, armoniza las dos formas de aproximarse al texto y parece proponer una reconciliación de sentimentalismo y científicismo. Manuel advierte a los lectores de la falta de sentimientos auténticos en los tiempos modernos en los que el amor se revela como algo fuera de lugar. Al narrador, en cambio, le previene no del amor, sino en contra del exceso al que se muestra tan proclive. Manuel conoce bien la salud física de Carmen y capta igualmente los desequilibrios mentales del narrador, su tendencia al desarreglo nervioso provocado por el desmesurado ímpetu de los sentimientos. De ahí sus recomendaciones:

—Sin embargo, no mucho amor. Tranquilidad hasta donde sea posible la calma en el fuego. [...]

—Tiene razón Manuel. El amor reprimido mata, pero también su *exceso*<sup>17</sup> puede traer la muerte, y esta criatura es un lirio a quien un rayo de sol demasiado ardiente pudiera marchitar (91).

Si, por lo anteriormente expuesto, Manuel puede ser considerado el lector ideal de los personajes y del texto de las memorias que él mismo transcribe, la novela parece corroborar su visión: la

---

<sup>17</sup> La cursiva es nuestra.

advertencia en contra del exceso de pasión —cuyo ámbito ha quedado reducido, lamenta Manuel, a la literatura— y la necesidad de aprovechar las ventajas que ofrece la ciencia.

### III

A distancia de cinco años después de su publicación y de una buena acogida por el público *Carmen. Memorias de un corazón* recibe un profundo reconocimiento de Vicente Riva Palacio quien escribió un prólogo<sup>18</sup> que se erige en una auténtica reflexión sobre la función de la literatura. En 1887, Riva Palacio ya era un escritor consagrado que defendía el proyecto civilizador de los escritores de su generación y a la vez continuaba atento a los cambios estéticos de los jóvenes escritores. La cercanía entre Pedro Castera y Vicente Riva Palacio se había dado en *La República*, periódico político y literario, donde en 1882 se publicaron “Los Ceros”, artículos que con el seudónimo de Cero escondían la firma de Riva Palacio y de Juan de Dios Peza. En aquél año Castera dirigía el periódico<sup>19</sup> y además de *Carmen* publicó otra novela: *Las minas y los mineros* con un prólogo de Ignacio Manuel Altamirano; relatos en *Los maduros; Impresiones y recuerdos*, libro de narraciones y el volumen de poesía *Ensueños y armonías*.

Señalando interesadamente la producción y la recepción, Riva Palacio advierte dos posibles tipos de lectores para *Carmen*: los

<sup>18</sup> Gracias a la generosidad de Fernando Tola de Habich quien nos proporcionó una copia de la tercera edición, hemos podido aclarar que en la edición de 1887 de la Imprenta de Abadiano aparece por primera vez el prólogo de Riva Palacio y que es, por tanto, inexacto el dato de González Peña en la edición de Porrúa (Escritores Mexicanos 62) que consigna la tercera edición con prólogo de Riva Palacio, en la Imprenta de la Viuda de Bouret, París-México, 1920.

<sup>19</sup> Desde 1880 trabajaba en el periódico bajo la dirección de Ignacio Manuel Altamirano. Castera fue director de *La República* sólo siete meses. En 1882 el periódico sostenía polémicas en torno al positivismo con *La Libertad*. Roberto Moreno de los Arcos se refiere a una burla de éste último periódico hacia *La República* que había errado en la fecha de la muerte de Darwin atribuyendo el asunto a “don Carmen Castera” (V. *La polémica del darwinismo en México. Siglo XIX*, 1989).

hombres de ciencia a quienes les parecerá que la escritura de la novela es una “pérdida de tiempo”, y los hombres-pensadores que la apreciarán como un “consuelo más a la humanidad”. La primera hipótesis se sustenta en los avances de la fisiología que señalaban una relación entre la afectividad y la disposición del organismo de los hombres: “La ciencia derriba al corazón del trono del sentimiento” (19). Afirmación tajante que parece ignorar que Manuel, el médico, el lector ideal y transcriptor de la novela de Castera, logra reunir dos modos de acercamiento al objeto de estudio, el científico y el emocional. Evidentemente Riva Palacio no era un lector ingenuo; cabe entonces explorar primeramente el momento de la escritura del prólogo tangible en el propio texto. El primer indicio se encuentra en su discusión contra la teoría evolucionista de Darwin,<sup>20</sup> para defender a quienes carecen de una filiación brillante en la inteligencia y en el heroísmo, a los desheredados impotentes para acceder a ser hombres de genio y, por lo tanto, sin redención alguna. Esta reacción muy probablemente se inserta en las preocupaciones de Riva Palacio —y de los escritores de su generación— por buscar en el pasado los rasgos de la herencia<sup>21</sup> para asumirla en el mestizaje que fue conformando la identidad mexicana. De ahí la inferencia:

el sol de la ciencia disipa, como el de la mañana, las nieblas de la llanura, todo ese rico cuadro de las ilusiones con que el padre y la

---

<sup>20</sup> Riva Palacio escribió el capítulo “El Virreinato” para *México a través de los siglos*, obra bajo su coordinación que se publicó entre 1884 y 1889, es decir, que en 1887, año de la escritura del prólogo a *Carmen* continúa discutiendo el evolucionismo. Al referirse a “El Virreinato” Alvaro Matute señala que las ideas de aquellas teorías le sirvieron para “apuntalar sus ideas sobre la formación y el destino de la raza mexicana, producto de la india y la española”, esto es, tomó ideas como apoyo pero a la vez las combinó con un “impulso romántico vital” con el que “trata de llegar a la madurez científicista en un interesante equilibrio” (V. “Notas sobre la historiografía positivista mexicana” en *Secuencia*, 1991, 49-64).

<sup>21</sup> En sus siete novelas históricas sobresale la intención de iluminar el origen mestizo como elemento muy importante para la asunción del pasado colonial por parte de los lectores de 1868 a 1872, año en que se vivían momentos difíciles tras la restauración de la República y el consecuente triunfo del liberalismo.

madre adornan la cuna del recién nacido. ¡Tristes resultados del saber! (20)

Frente al libro “frío” de la ciencia y sus lectores que considerarían la novela de Castera como una “pérdida de tiempo” Riva Palacio opone la creación literaria que preserva las ilusiones fantásticas de los hombres y por ello tendrá otros destinatarios:

Todo eso de que hablan los poetas, todos esos cuadros de sentimentalismo y de grandeza que retratan los novelistas, todos esos colores con que se revisten las cosas del mundo, todo ese encanto con que se presenta el porvenir, ¿todo eso es mentira? Créanlo los hombres de ciencia y sea ello cierto: todas son mentiras, queremos confesarlo. ¡Y qué! ¿no producen todas estas dulces mentiras, más consuelo, más tranquilidad, más esperanza a esa humanidad desgraciada y doliente, que camina a oscuras en un sendero de abrojos y cruzado por terribles precipicios? (20).

Y para avalar lo anterior, el lector Riva Palacio desentraña la índole romántica de la novela de Castera donde el hombre aparece solo frente a su destino a diferencia de los personajes de la literatura clásica. Advierte que en los protagonistas de *Carmen*,

No es el corazón la entraña encargada de dar el movimiento a la sangre... los personajes se sienten dueños de sí y de su porvenir, entre las amarguras de la vida, entre la lucha de encontradas pasiones, la humanidad ve en cada individuo, no al personaje de Esquilo que lleva la marcha inflexible que le marca una deidad ciega, sino a un ser que armado de su inteligencia atraviesa la ruda prueba con entereza, buscando su perfeccionamiento en el crisol de los dolores (21).

Este fragmento reconstruye el camino del narrador, alude a los componentes del corazón como centro al que confluyen la inteligencia, la sensibilidad y los avatares de la experiencia, de la vida en su incesante lucha por el acceso al perfeccionamiento; no en balde el subtítulo de la novela, “Memorias de un corazón”, es indicativo de la función de Manuel, el transcriptor de la narración. Y al señalarse una conciliación entre la inteligencia, la experiencia y el pla-

no emocional en los protagonistas de *Carmen* se percibe un acercamiento implícito a Manuel, el médico especialista en los males del corazón, sensible a la pasión amorosa, a la exacerbación sentimental, a su tránsito difícil por un estadio desde el cual el narrador aprecia el alma de su amada ya muerta, desde la tragedia amorosa ya sublimada, que lo distancia de las convenciones sociales y culturales. Es entonces cuando relata su historia a Manuel, el lector ideal, notablemente distinto del hombre de ciencia del que supone Riva Palacio consideraría la escritura y la lectura como “una pérdida de tiempo”. Por el contrario, Manuel escucha la narración y la transcribe, en tanto que Riva Palacio lee *Carmen*, desentraña su creación y propone un horizonte de recepción. Encamina al lector situándolo en un tramo de la producción literaria mexicana para resaltar el proceso ascendente del narrador y así defender las “dulces mentiras” que llevan al lector a la conmoción capaz de liberarlo de los avatares de la vida y a fortalecer sus valores morales.

Sin duda, el lector Riva Palacio seguía inmerso en la tarea de formar un público lector aun cuando él ya no escribía novelas y se había estrenado como historiador. En 1887 tenía ante sí por igual una profunda simpatía con la novela de Castera y una serie de reproches hacia el materialismo. Es por eso que la lectura de su prólogo nos permite ahora advertir un momento de transición que en el proceso de la creación literaria, artística, había sido puntualizado antes, en 1976, por Manuel Gutiérrez Nájera desde otra perspectiva. A propósito de la crítica sobre la poesía sentimental escribió “El arte y el materialismo”, uno de los textos más importantes sobre la estética modernista.<sup>22</sup> Leemos ahí una defensa de la literatura frente al materialismo en su pretensión de despojar a

---

<sup>22</sup> Se publicó en *El Correo Germánico* entre agosto y septiembre de 1876. Antes, el 21 de mayo, Gutiérrez Nájera había publicado en *La Iberia* “Páginas sueltas” sobre la poesía de Agapito Silva, artículo que fue refutado en “La poesía sentimental” publicado en *El Monitor Republicano* con la firma P:T. (se piensa que pueden ser las siglas de Pantaleón Tovar) quien invitaba a Gutiérrez Nájera a discutir; la respuesta es precisamente “El arte y el materialismo”. En Gutiérrez Nájera, *Obras I. Crítica literaria. Ideas y temas literarios. Literatura Mexicana*, 1995. 49-54.

la poesía del idealismo y el sentimiento para sustituirlo con el “realismo pagano”, es decir, pretende quitarle al arte los elementos constitutivos: lo verdadero, lo bueno y lo bello, para “convertirse en fétido estanque de corrompidas aguas”. Y al referirse al artista, lo describe en una progresión: ligado por la materia concibe primero un “pálido reflejo de lo bello”; una vez que ha vencido a la materia su espíritu se ensancha y logra arrebatarse a la belleza “el rayo más resplandeciente”. Es ésta la escala: para llegar al primer nivel es necesario tener, “así sea ofuscado, el sentimiento de lo bello, y para llegar al último se necesita ser un genio”. Así la belleza tiene su residencia en el orden espiritual y de la materia, por eso se encuentra en el “idealismo que mira al cielo, y no en el materialismo que fija sus ojos en la tierra”.<sup>23</sup>

En la defensa de *Carmen* como novela sentimental, Riva Palacio se refiere al público lector femenino. Las lectoras percibirían en la novela de Castera modelos que finalmente incidirían en la mejor formación de “los delicados sentimientos de la mujer”:

Yo he creído que la delicadeza de los sentimientos en la mujer civilizada, se debe en su mayor parte a la lectura de esas novelas, en las que los hombres pintan a las mujeres como ellos quieren que sea, como ellos la conciben en medio de las ilusiones de su amor o del ardiente deseo de verla perfecta (22).

Frases que retoman la educación de Carmen quien había elegido la música como la mejor vía para el deleite espiritual y había leído novelas. El narrador solía leerlas en voz alta con el fin de que la joven fuese “abriendo y desplegando ante aquel corazón los principales misterios de la vida” (117). El lector Riva Palacio ve en Carmen a una criatura del narrador, una mujer ideal, inmersa en la ilusión amorosa bajo los auspicios de un corazón bien formado. Y, efectivamente, a partir de su orfandad crece abstraída del mundo, ligada al arte por la música, encerrada más tarde en la pasión amorosa que físicamente le afecta el corazón y la lleva a la muerte, la separa de la existencia terrena para llegar a la eternidad y así

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, 56-57.

permanecer en la memoria del amante, del narrador que acaba por expresar su concepto del amor ya citado con anterioridad:

no améis nunca la belleza, el cuerpo y las ilusiones vanas, y los deseos impuros y las realidades groseras, porque todo eso se transforma en gusanos, en podredumbre, en lodo, y desaparece y se aniquila... mientras que si por el contrario amáis los sentimientos, las ideas, las bellezas morales y las virtudes de un ser, es decir, las manifestaciones que revelan a un alma, que es incorruptible y eterna. amaréis siempre... (293)

Es en este punto donde Castera, Riva Palacio y Gutiérrez Nájera parecen coincidir pues el primero se dirige expresamente al lector para sintetizar la construcción de Carmen a la que fue modelando para llevarla a la escala artística. Cabría suponer que advertiría el antagonismo de Lola, la presunta madre de Carmen, que ahora a nosotros lectores de otra época nos parece un personaje que más bien estereotipa a las antagonistas románticas pertenecientes a un pasado, al pasado que ella y el narrador vivieron cuando siendo jóvenes se enamoraron. Probablemente notaría también un cambio estético en el proceso del narrador, en el que Castera, el autor, da pasos un poco distintos a los del novelista romántico; sin embargo, está más interesado en defender la novela, la literatura, frente al materialismo, y por eso trasluciendo las líneas del proyecto civilizador de los escritores de su generación y de los anteriores pregonaba la función de la novela:

Yo he tenido siempre la convicción que los sentimientos de los hombres se forman en la niñez con la lectura de estas novelas, que les hacen ver al través del prisma de su inocencia, siempre triunfante la virtud y siempre odioso el vicio. (22)

De ahí que subraye que el autor de *Carmen* “se presenta entre los obreros de la cultura del sentimiento moral, resuelto a tomar parte en el trabajo y en la lucha” (22). Pero la lucha de Castera no parece coincidir plenamente con la de Riva Palacio quien publicó sus siete novelas históricas entre 1868 y 1872 bajo el aliento romántico. Doce años más tarde cuando *Carmen* vio la luz pú-

blica, el modernismo y el realismo adelantaban sus mejores momentos.

El lector Riva Palacio advirtió en Manuel, el lector ideal de *Carmen*, la captación del exceso sentimental del narrador y de su amada y, sobre todo, la duda que Manuel expresa sobre una pasión “viviendo por la idea, un amor que se alimentaba de sí mismo”, no veraz pero sí verosímil: “nunca lo he encontrado en la vida, sino sólo descrito en las novelas” (210). La duda de Manuel no hace más que subrayar la lucha entre la mente científica y el plano emocional, pero finalmente otorga a la novela, a la literatura, el lugar justo, el sitio en el que los lectores podían enjugar las penas de una vida muchas veces ingrata y recibir la esperanza de las “dulces mentiras” que Riva Palacio leía en *Carmen*. Así, Pedro Castera escribe una novela pródiga en sugerencias y matices estéticos, se vale de un narrador que dicta sus memorias a Manuel, especialista en males del corazón, que se erige en lector ideal. Y Riva Palacio lee *Carmen* y defiende el género novelístico como el más apto para proponer modelos de virtud, como el vehículo más eficaz para conmover a los lectores. Mientras Castera avanzaba hacia otra estética, Riva Palacio empuja la recepción de *Carmen* y coloca a su autor en un momento de cambio señalando ya la continuidad del hito literario del siglo XIX mexicano.



## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BENEDICT, Barbara M. "Reading faces: Physiognomy and Epistemology in Late Eighteenth-Century Sentimental Novels", en *Studies in Philology*, 1995, XCII. 3: 311-328.
- BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination. Balzac, Henry James and the mode of Excess*. 2 ed. New Haven y Londres: Yale University Press.
- BRUSHWOOD, John S. *México en su novela*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.
- CALVO SERRALLER, Francisco. *La novela del artista*. Madrid: Mondadori, 1990.
- CASTERA, Pedro. *Carmen. Memorias de un corazón*. 4 ed. Ed. y pról. Carlos González Peña. México: Editorial Porrúa / Escritores Mexicanos, 1995.
- FERNÁNDEZ, Teodosio. *Los géneros ensayísticos hispanoamericanos*. Madrid: Taurus, 1990.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel. *Obras I. Crítica literaria, Ideas y temas literarios. Literatura Mexicana*. Invest. y recopil. Erwin Mapes. Ed. y notas Ernesto Mejía Sánchez. Introd. Porfirio Martínez Peñaloza. Índices Yolanda Bache Cortés y Belem Clark de Lara. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- SCHNEIDER, Luis Mario. Edición, Introducción y Notas a Pedro Castera, *Las minas y los mineros. Querens*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Biblioteca del Estudiante Universitario, 1987.
- TODD, Janet. *Sensibility: An Introduction*. London: Methuen, 1986.