

Apuntes a una revisión de la narrativa sentimental hispanoamericana: Carmen de Pedro Castera

ANA CHOUCIÑO FERNÁNDEZ
Universidad de Santiago de Compostela

Como el título indica, las siguientes líneas pretenden ser un llamamiento a la reconsideración de la narrativa sentimental hispanoamericana, género prácticamente ignorado por los estudios críticos de este siglo, dado que ha sido estimado una modalidad menor del Romanticismo destinada principalmente a una audiencia femenina. Así lo sostiene Janet Todd, estudiosa de la literatura sentimental. En su ensayo sobre la corriente de sentimentalismo que impregna la literatura inglesa del XVIII, Todd afirma que en el siglo XX el gusto general se inclina hacia la literatura autorreflexiva e irónica, circunstancia que provoca el rechazo de lo sentimental¹.

Si bien en 1991 Doris Sommer abordaba el análisis de algunas novelas del romanticismo hispanoamericano², lo hacía desde una perspectiva cultural que arrojaba luz sólo sobre una parte de estas novelas casi olvidadas. Sommer se interesa sobre todo por la comprensión de la situación político-ideológica de la época en que se gestaron y se escribieron. No obstante, en la

¹ «In the twentieth century, when taste is for the ironic and self-reflexive in literature, the impossibility of ironic interpretation makes the method of sentimental drama repellant... Consequently few modern critics have a good word for that «perpetual embarrassment», sentimental drama». En Janet Todd. *Sensibility. An introduction*, (pág. 142).

² En *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*, Sommer reivindica el interés de varias novelas románticas como *Amalia*, *Sab*, o *Enriquillo* a las que considera narraciones fundacionales, pero no trata el género sentimental propiamente. Por su parte, Luis Alberto Sánchez se inclina por el término «idealistas» para referirse a estas novelas, si bien es cierto que enfatiza más sus defectos que sus logros. Ver el capítulo VI de *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*.

actualidad se echan de menos otro tipo de estudios que pongan de manifiesto además de los sociológicos, los elementos formales y los méritos estéticos, cuando los haya, de este desprestigiado subgénero de la literatura romántica³. Parece, pues, urgente la aportación de trabajos que establezcan las bases para una revisión del género que permitan ver sus variantes y evolución dentro de la matriz común de la narrativa sentimental.

En 1997 Joanne Dobson⁴ da un paso importante para la reivindicación de lo sentimental al instar un acercamiento tradicional a este corpus de la literatura norteamericana de mediados del siglo XIX, con la pretensión de discernir, clasificar y evaluar la significación de textos individuales y los logros de autores particulares. Su propósito es evitar en lo posible juicios «a priori» sobre la calidad de los mismos. Sumándome a la opinión de Dobson, considero pertinente una revisión de las novelas sentimentales del siglo XIX en Hispanoamérica para tratar de subsanar el hueco dejado por la crítica en un terreno con mayor valor estético del que se le ha reconocido. Para alentar esta tarea se propone una actualización de la lectura de *Carmen* (1882) del mexicano Pedro Castera.

La narrativa sentimental es una corriente que en Hispanoamérica adopta los modelos europeos del último tercio del siglo XVIII⁵ y que dio lugar a una considerable cantidad de novelas que «se centran en la espontaneidad instintiva, en la emoción, en la pasión trágica»⁶. Por lo general, la crítica ha defendido que las novelas sentimentales hispanoamericanas no van más allá de ser una mera copia de *María* (1867) de Jorge Isaacs, obra que alcanzó el mayor reconocimiento de todo el género. Sin embargo, pese a que son deudoras de *María* en algunos aspectos, novelas como *Carmen* de Castera o *Esther* (1851) de Miguel Cané (padre), que es anterior a la de Isaacs, comparten ciertos elementos, pero tales coincidencias pueden ser atribuidas a que todas

³ Otra importante matización que señala Janet Todd es la diferencia entre la literatura sentimental y las obras románticas, que consiste en el uso abundante de clichés por parte de la primera frente al carácter más imaginativo de la segunda.

⁴ Joanne Dobson. «Reclaiming sentimental literature».

⁵ Giuseppe Bellini menciona a *Atala*, *Pablo y Virginia*, o *Werther* entre los modelos europeos de la novela costumbrista-romántica hispanoamericana que «fueron asumidos con una sensibilidad propia». Por otra parte, Benito Varela Jácome afirma que la sensibilidad amorosa que destilan estos modelos se propagó rápidamente en Hispanoamérica gracias a la proliferación de traducciones de estas autobiografías sentimentales. Ver Bellini (pág. 39) y Varela Jácome (pág. 99).

⁶ Varela Jácome (pág. 99).

recurren a las convenciones del género que heredan de Europa. También conviene señalar que todas ellas poseen el denominador común de un narrador con inclinaciones artísticas, que es el verdadero protagonista de la historia, aun cuando los títulos apuntan al protagonismo femenino.

Al describir la evolución del género sentimental en la literatura inglesa, Todd advierte la diferencia que existe entre la «novela de sentimiento» (novel of sentiment), producida en las décadas de 1740 a 1760, que alaba los corazones generosos; y la «novela de sensibilidad» (novel of sensibility), escrita fundamentalmente a partir de 1760. Éstas últimas ponen el énfasis en la capacidad de los personajes para mostrar un sentimiento refinado, en todo aquello capaz de expresar las emociones más delicadas.

Por su parte, Barbara Benedict distingue igualmente entre las novelas sentimentales escritas en Inglaterra antes y después de 1760. Las anteriores a esa fecha son novelas cuyos signos fijos e inmutables puede decodificar cualquier observador; en ellas, un rostro bello va unido siempre a un destino funesto. Por el contrario, las novelas escritas a partir de 1760 combinan el tropo de la fisiognomía (observación del aspecto físico para determinar el carácter de las personas), con el discurso empirista para producir novelas con una actitud ambivalente hacia el sentimentalismo. El resultado es que no siempre consiguen definirse entre una crítica o una defensa del mismo. Tal actitud la observa esta autora en *The Vicar of Wakefield*, de Oliver Goldsmith, *Tristram Shandy* de Lawrence Sterne y *The Man of Feeling* de Henry Mackenzie⁷.

Aunque con un siglo de distancia, una división similar podría establecerse en la evolución de las novelas de tema sentimental en Hispanoamérica. *Soledad* (1847) de Bartolomé Mitre o *Esther* de Miguel Cané, ambas publicadas antes de 1860, no dan entrada al pensamiento empirista, sino que en su concepción, un físico determinado es muestra de una personalidad concreta (por ejemplo, una cara hermosa se corresponde con ingenuidad o delicadeza), mientras que en novelas posteriores como *Carmen* (1882) el discurso fisiognómico se combina con el científico, de manera que la actitud de Castera hacia el sentimentalismo resulta más ambigua⁸.

Así pues, con matices varios, los autores hispanoamericanos de la segunda mitad del siglo XIX se sirven de esta modalidad de la novela sentimental

⁷ Barbara M. Benedict. «Reading Faces: Physiognomy and Epistemology in Late Eighteenth-Century Sentimental Novels».

⁸ Algo análogo sucede en *Brenda* (1894), novela de Acevedo Díaz en la que el protagonista masculino es un ingeniero con un ideario claramente positivista.

o de sensibilidad de tan larga tradición en la literatura europea, bien para presentar una forma de entender el mundo «por el corazón»⁹ frente al racionalismo y al empirismo imperantes en el momento en que fueron escritas, bien para proponer la reconciliación entre esas dos formas de enfrentarse a la vida¹⁰. La lectura de *Carmen* invita a una nueva estimación crítica de esta narrativa porque, como otras novelas hispanoamericanas de su época, es portadora de elementos estéticos que han de ser tenidos en cuenta para una más precisa y justa apreciación del género sentimental.

El primero de estos elementos lo constituye el hecho de que *Carmen* no es un mero relato de una historia de amor de final trágico en el que el lector vierte muchas lágrimas sino que, más relevante quizás, noveliza el proceso de transformación de un narrador basándose en la relación amorosa que entabla con la protagonista. El narrador, que comienza siendo «un poquito calavera»¹¹, llega a convertirse finalmente en un hombre sensible, antecedente a todas luces del artista hiperestético, protagonista de la narrativa de fin de siglo. El segundo, relacionado con el anterior, consiste en que la novela de Castera ofrece la posibilidad de dos lecturas simultáneas: la primera entraña la observación de las convenciones de la narración sentimental y, la segunda, pone de relieve las problemáticas del artista, por un lado, y de la recepción de la obra de arte, por otro. Esto último conlleva la visión de *Carmen* como una obra que abandera la práctica de la lectura profunda, tal como se tratará de explicar más adelante.

Para apreciar los elementos mencionados se partirá del resumen de la trama y de la descripción del aparato narrativo. *Carmen* es, en primer lugar, la biografía sentimental de un narrador en primera persona, que cuenta retrospectivamente su trágico amor a un transcriptor¹², que «tuvo la ocurrencia de narrarla»¹³ en treinta y seis capítulos. El narrador, de quien se desconoce el nombre, en una noche de borrachera encuentra a una niña

⁹ Pedro Castera. *Carmen*. En S. Reyes Nevares: *Novelas selectas de Hispanoamérica, siglo XIX* (pág. 693). Todas las referencias a la novela efectuadas en este estudio corresponden a esta edición.

¹⁰ Más adelante apuntaremos que las dos formas de enfrentarse a la vida suponen dos formas de lectura que entran en conflicto en *Carmen*.

¹¹ Castera, *op. cit.*, pág. 261.

¹² Janet Todd alude a la fragmentación como una característica propia de las novelas sentimentales, que funcionan en su mayoría sobre una trama de «cambios repentinos» (*op. cit.*, pág. 4).

¹³ Castera, *op. cit.*, pág. 693.

abandonada. La recogida, es criada por el narrador y la madre de éste con el más exquisito esmero y en un aislamiento casi absoluto para impedir cualquier influencia del exterior. Pasado un tiempo en que Carmen se hace adulta, los protagonistas inician una relación sin que la madre comprenda que se trata de un amor de pareja, y no de un amor paterno-filial como ella lo entiende. Una nota que aparece en la canasta hace pensar a la madre que la supuesta huérfana es hija del narrador, es decir, nieta suya. Carmen, que padece una dolencia del corazón, enferma porque el narrador, convencido por su propia madre, se ve obligado a abandonarla al creer el contenido de la nota. Él descubre más tarde que aquella información era falsa, pero Carmen, demasiado enferma ya, muere. En esto consistiría sucintamente la primera lectura de la novela.

El artista

Por lo descrito anteriormente, la novela del mexicano se inscribe claramente en el género autobiográfico y como tal, constituye «inexcusable respuesta narrativa al problema del conocimiento y de la identidad personal»¹⁴. Es lícito sospechar que en el caso de *Carmen*, como en el de otras novelas sentimentales, la historia es en realidad un pretexto del narrador para llegar a un autoconocimiento personal que lo confirme como un hombre sensible, y en último término, como un artista cuya creación más sublime es la propia Carmen, en quien él se mira y por quien se transforma. Una observación de Janet Todd nos induce a pensar que no está desencaminada esta visión de la novela cuando afirma que: «The poets of sensibility explored not what it felt like to be another person or object, but what it felt like to

¹⁴ M^a de los Ángeles Rodríguez Fontela. *La novela de autoformación*, pág. 233. Con respecto a la cuestión del transcriptor en *Carmen* me hago eco de las palabras de Rodríguez Fontela cuando afirma en relación a la autobiografía que «por más presupuestos de ficcionalidad que median entre el autor y el lector, por más recursos de ajenidad con que se construya la narración... el texto narrativo... produce la identidad de su autor». Entiendo, por tanto, que *Carmen* construye, además de la identidad de su narrador, también de alguna manera, la del propio Castera. El prólogo de Carlos González Peña a la edición de la novela publicada por la editorial Porrúa en 1972, confirma esta sospecha por cuanto señala que al igual que *María* de Jorge Isaacs, «Carmen arranca también de un amorío que su autor tuvo» (pág. 10). El aspecto autobiográfico supera, sin embargo, los límites de este bosquejo, razón por la cual aquí quedará solamente apuntado.

be looking at a person or object and how such looking affirmed their own sensibility» (143).

Desde las primeras páginas se observa cómo el romance que se entabla entre el narrador y Carmen remite insistentemente al mito de Pigmalión¹⁵ y sobre esa base se desarrolla hasta el final. El narrador y su madre crían a la expósita en un retiro absoluto, sin amigos ni profesores, resguardada y hasta oculta de cualquier mirada externa, propiciando siempre una vida doméstica íntima, primero en Tacubaya, y luego, cuando Carmen enferma, en Cuernavaca.

El narrador va configurándose como un artista que da forma a Carmen igual que si de una estatua se tratase:

Aquella criatura era el cuadro tocado diariamente, era la estatua cincelada instante por instante, era el ensueño cobrando forma... (623). Yo la amaba como se ama la obra de arte a la cual hemos consagrado nuestra vida (637). Era entonces la estatua animada y palpitante de la inocencia y el pudor (667).

Carmen y otros personajes corroboran con sus palabras la naturaleza de esta relación. Ella se dirige a su «padre» en los siguientes términos: «Vida, educación, sentimientos, ideas, todo se lo debo» (629). El tío del narrador, de quien éste hereda su fortuna, exclama al ver una foto de Carmen: ¡Es una obra de arte casi perfecta! (625).

Es por Carmen por quien el narrador llega prácticamente a enloquecer y es también gracias a ella por la que se vuelve cada vez más sensible, o lo que es lo mismo, más artista. Al principio de su narración declara que en su juventud llevaba una vida desordenada y que desprecia el romanticismo: «yo soy el primero en burlarme del romanticismo y en despreciar el dolor» (622). Pero, transcurridos doce años dedicados a la educación de Carmen, que se relatan sumariamente y en los que nada de interés parece suceder a excepción del cambio físico de la protagonista, en el capítulo IV el narrador manifiesta ya su vocación: «Como se ve, era yo entonces un poco poeta» (626).

Transcurre un año durante el cual el narrador está en Europa ocupado en asuntos de herencia. Es el momento en el que Carmen, que tiene quince años, es informada por su nodriza de su condición de huérfana. A partir de enton-

¹⁵ *Carmen* se adelanta, por tanto, al más humorístico *Pygmalion* de George Bernard Shaw (1856-1950) que publicó su famosa obra de teatro en 1912.

ces, sus sentimientos filiales se transforman en amor pasional. A su regreso de Europa el narrador manifiesta su contento por volver a su tierra, que describe con verdadera sensibilidad: «Luz y alegría, flores y perfumes, aves y cantos, eso era lo que llenaba todo el jardín. No se necesitaba más para un poema» (630). Además habla de su narración como de una pintura (683), y en ciertos fragmentos de la novela se aprecia una elaboración y una selección lingüística que presagian la estética del Modernismo¹⁶, como se da a conocer, por ejemplo, en la descripción 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» (672). De este modo, la novela sentimental en Hispanoamérica se confirma como un antecedente inmediato de la narrativa finisecular que destaca por diferentes cauces la hipersensibilidad del artista..

Sin embargo, y aún siendo un hombre exquisito y delicado, el narrador, hombre de treinta y cinco años, es al mismo tiempo un personaje apasionado que declara amar en extremo: «Yo amaba... con energía y con ardimiento salvaje. En mis pasiones he sido fiera: león para mis amores, tigre para mis odios» (637). Ese ser hipersensible, emocionalmente desequilibrado, torturado y que huye de los demás hombres, persigue el ideal del artista romántico: únicamente en su aislamiento y enfrentado a la sociedad es capaz de encontrar inspiración para crear. A ese delirio llega el narrador tras la muerte de Carmen: «Y la sociedad me cree loco, se burla y ríe de lo que califica como un delirio, ¡Imbéciles! No comprenden que para el espíritu no hay distancias, formas ni leyes físicas...» (680). En el capítulo XXVII, el transcriptor nos informa de que aquel hombre amigo suyo 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... (694).

El narrador queda, con estas palabras del transcriptor, caracterizado como un intelectual o artista que busca refugio en el estudio y para quien la única forma válida de vivir es la respuesta emocional: «Pensar es nada... sentir es

¹⁶ Bellini también ha notado este adelanto del Modernismo a propósito de ciertas descripciones en *Amalia* de José Marmol, *op. cit.*, pág. 37.

todo. ¡La humanidad no sabe aún si Hamlet era un loco; pero todos, si, todos hemos palpitado con Oteló! (703). En definitiva, el narrador hace una propuesta estética que prioriza las actuaciones por el corazón, ya que eso es lo que lo elevará al estado espiritual que le haga merecedor de ser un artista. Por ello, la muerte de Carmen funciona como la catarsis necesaria que lo purifica. Las siguientes palabras son pronunciadas por el narrador precisamente tras el fallecimiento de la amada:

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 (730).

De esta manera, la creación de Carmen por el artista y la posterior muerte de aquella transforman al protagonista en el hombre sensible o sentimental que si al principio es un calavera y se burla del romanticismo, al final de la experiencia creadora reza y llora por primera vez en su vida:

Yo recé... Por primera vez en mi vida, yo recé... (726)... y en aquel momento... ¿Qué me importa que al confesarlo se burlen y se rían de mí? En aquel momento... ¡yo que nunca había llorado... sollocé! (727).

Por otro lado, habiendo sido educada por el narrador, Carmen es lógicamente su fiel reflejo, y por tanto, es celosa («el secreto instinto de la eva», 637), apasionada¹⁷, y tiene alma de artista. Toca el piano con una maestría capaz de expresar los matices más diversos de un sentimiento y se conmueve ante la belleza: «Muchas veces tenía frases como aquella que revelaban su espíritu creador y poético» (673). Ésta es la razón por la que el narrador ama a Carmen, porque es su imagen especular. Manuel¹⁸, el médico amigo y confidente del narrador, confirma esta apreciación: «amas tu obra, tu copia, tu imagen y el reflejo de tu espíritu en el suyo... ha venido a ser la viva encar-

¹⁷ Carlos González Peña se basa en este rasgo de la protagonista para sustentar su opinión de que la novela de Castera no es una simple copia de la *María de Isaacs*. Ver el prólogo a la edición de *Carmen* citado en la nota al pie número 12.

¹⁸ Este personaje puede identificarse con el transcriptor como tratará de demostrarse más adelante.

nación de tus ideas estéticas» (646). Como se ha tratado de demostrar, la presencia de Carmen en la novela, cumple la función de caracterizar al narrador como artista. Si esto es así, el enfoque que se ha dado a la novela sentimental como espacio de heroínas débiles y albergue para «lectoras de corazones atormentados» no parece el más adecuado. Mayor acierto sería quizás centrar nuestra atención en los narradores con sensibilidad de artistas para los que la amada es un pivote que les facilita su aprendizaje como tales.

Por lo tanto, tal como aseguramos anteriormente, la segunda lectura de la novela de Castera pone de manifiesto la problemática del artista y de la recepción de la obra de arte. Hemos comprobado que, efectivamente, *Carmen*, utilizando el mito de Pigmalión, relata la historia de la transformación del narrador en un artista sensible que defiende la estética de lo sentimental. En los párrafos siguientes se explicará cómo esta interpretación aborda también la cuestión de la recepción de la obra de arte, para lo cual recurriremos al estudio de Barbara Benedict¹⁹ sobre la fisiognomía (lo aparente, la superficie), método empleado tanto por los lectores como por los personajes de la novela sentimental en el siglo XVIII para conocer a las personas.

La obra de arte

Barbara Benedict explica que la fisiognomía (la creencia de que los rostros muestran los corazones, es decir, el alma de las personas y su carácter), es un concepto que se remonta a la Edad Media y que, desde entonces, se ha utilizado periódicamente con mayor o menor fortuna de público, según las épocas. Entre otros factores, el racionalismo contribuyó a reemplazar este método de conocimiento por el método científico, que eclipsó al primero por considerarlo supersticioso. Sin embargo, no logró eliminarlo del todo, ya que a partir de entonces el estudio fisiognómico siguió existiendo, pero asociado a la cultura popular, pues ocupaba las páginas de los libros de tema religioso, las de los manuales de comportamiento social, las de la ficción sentimental y las de otras «literaturas menores». Mientras tanto, la alta cultura de finales del XVII se burlaba de este tipo de métodos tan poco empíricos.

Llegó un momento sin embargo, en que la fisiognomía absorbió el nuevo método empírico y reconcilió las dos formas de conocimiento, la científica y

¹⁹ Barbara M. Benedict, *op. cit.*

la más instintiva²⁰. En consecuencia, Benedict considera la fisiognomía como un tropo apropiado para unir la epistemología empírica y la propuesta por la ficción sentimental (el conocimiento por el corazón, por las emociones, por la intuición, en pocas palabras, la lectura de las apariencias), porque los instrumentos de ambas son la observación minuciosa y la respuesta emocional. Según esta autora, la ficción sentimental escrita a partir de 1760, al adoptar el tropo de la fisiognomía como método de conocimiento, pone en conflicto dos formas de leer, una profunda, más científica y otra superficial, más «de las apariencias», lo cual invita a los lectores a «colarse» entre esos dos niveles de lectura.

El estudio de Benedict ayuda a considerar la posibilidad de entender *Carmen* como novela que promueve una lectura profunda de las obras. En el caso de la de Pedro Castera dicha lectura se efectuaría en tres niveles: en un primer grado, unos personajes «leerían» el semblante de otros personajes. Carmen, la protagonista, sería un primer texto que los más cercanos a ella «leen» de manera que, por los cambios experimentados en su físico, pueden conocer la evolución de su enfermedad. Un segundo grado de lectura, lo constituiría la relación entre Carmen y el narrador, de la que la madre y el médico ofrecen versiones contrapuestas; y por último, el tercer nivel sería el de los lectores actuales de la novela, a los que se nos invita a extraer un mensaje.

Ciñéndonos al primero, es obvio que en *Carmen* abundan los pasajes en los que los personajes actúan como lectores del semblante de los demás, lo que implica una intención de ahondar en el personaje o en lo que depara el futuro, según los rasgos físicos. A propósito de Carmen 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 (652).

²⁰ Para ilustrar esta absorción del método científico por el estudio fisiognómico, Benedict recurre a una serie de publicaciones de la época. Cita por ejemplo un popular manual cultural titulado *Wit's Cabinet: A companion for Gentlemen and Ladies* que, para dar categoría científica a sus textos, trataba de fundamentar las interpretaciones fisiognómicas en autores antiguos de reputación como Artimedor. Benedict, *op. cit.*, págs. 315-316.

Hablando de sí mismo, el narrador describe la reacción que provoca en los demás. Por ejemplo, cuando 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» (642). Y 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 porque al hablarle al jardinero..., el pobre viejo me miraba con espanto y como si tratara de alejarse de mí» (723)²¹. En la misma línea, la interpretación fisiognómica se utiliza en algunos casos para adjudicar, por contraste, un determinado temperamento a una pareja de personajes. Así sucede en la comparación que el narrador realiza de dos tipos de mujeres, la apasionada y la inocente, representados por Lola, su ex-amante, y Carmen: «Carmen estaba mucho más pálida, y Lola, por el contrario, con las mejillas encendidas» (660).

En el segundo grado de lectura, el que concierne a cómo se lee la relación entre Carmen y el narrador, la trama de *Carmen* se complica debido a la confusión sobre el parentesco que une a los dos protagonistas. Recuérdese a este respecto que la nota que la madre del narrador encuentra junto a la huérfana asegura que Carmen es hija del narrador, aunque se trata de un engaño urdido por Lola. Tenemos por lo tanto un primer texto que la madre lee e interpreta. Con esa información, ésta sólo puede entender la relación entre Carmen y su hijo, que puede tomarse como otro texto, como un amor entre padre e hija. El siguiente diálogo entre la madre y el narrador corrobora la confusión en la que cae la primera 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, ¡Líbrame 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*.

²¹ La cursiva es mía en ambos casos.

—... ¿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? (686-687).

Esa relación va a tener otra interpretación bien distinta por parte de Manuel, el médico. Este personaje aparece por vez primera en la novela en el capítulo XV, y en él se lo describe como un hombre de ciencia consagrado al estudio. Pero al mismo tiempo y de forma nada sorprendente, Manuel es especialista en 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 se 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 (645).

Si nos detenemos en las palabras empleadas para caracterizar a Manuel podrá enseguida apreciarse que se trata de un filántropo con reputación científica y de un soñador, rasgo que nos hace suponer también su sensibilidad un tanto poética. Por esa razón, Manuel es el personaje apropiado para simbolizar la reconciliación de los dos métodos de conocimiento, el científico y el emocional. Al contrario que la madre, Manuel desde el primer momento entiende la relación entre el narrador y Carmen como lo que es, es decir, como una relación de pareja: «—Sí, —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» (646). Interrogado por el narrador acerca del estado de salud de Carmen, Manuel responde con una sentencia que no puede ilustrar mejor que este personaje reúne el conocimiento propio de un hombre de ciencia, pero sin olvidar otros factores del ser humano que tienen que ver con el plano emocional:

—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 podemos 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 (646-647).

En su segunda visita, Manuel reitera su opinión. Esta vez su discurso es una clara mezcla de cientifismo decimonónico y de aquel saber popular, según el cual, la mayor o menor abundancia de determinados fluidos en el organismo, configuraba el carácter de las personas:

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... (658).

Como ya se señaló, Barbara Benedict mantiene que las novelas sentimentales inglesas posteriores a 1760 exploran el conflicto que supone los dos métodos de lectura, el literal que producen las apariencias, y el que va más allá de lo superficial. 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 sentimental. Manuel representa, por tanto, el lector ideal de *Carmen*, por cuanto interpreta el texto (el aspecto físico de Carmen y su relación con el narrador) en sus varios niveles, porque es capaz de sumergirse bajo la superficie, teniendo en cuenta tanto lo aparente (la fisiognomía), como el conocimiento científico. En este sentido, la madre representaría el tipo de lector que lee sólo la superficie, las apariencias, el típico lector de aquellas novelas sentimentales en las que el signo y el significado tienen una relación inequívoca e inmutable.

En consecuencia, no puede extrañar que Manuel, siendo el lector ideal, sea también el transcriptor de la historia del narrador, aunque, al no quedar

este detalle explícito en la novela porque no se menciona la identidad del que transcribe, se hace necesario establecer la aclaración. El lector no conoce la existencia del transcriptor hasta el capítulo XXVII, justo a continuación de la escena en que la madre comunica al narrador el contenido de la nota según la cual Carmen es su hija y él se ve obligado a abandonar el hogar. Esto, que puede parecer un fallo de la trama, es con mayor probabilidad achacable a la naturaleza fragmentaria de las novelas sentimentales, cuyos argumentos dan la sensación de moverse por impulsos, como las emociones, o de divagar sin dirigirse directamente a un fin preciso. Así lo reconoce Janet Todd: «Because sensibility is reactive and unstable, the sentimental work of prose or poetry meanders rather than moves logically... The novels... declare themselves fragmented» (6). Por ello, la aparición repentina del transcriptor en medio de la novela ha de tomarse, en mi opinión, no como un fallo, sino como una convención del género.

En el capítulo XXVII la voz narrativa experimenta un cambio de primera a tercera persona, lo cual alerta a los lectores sobre la importancia de lo que en él se narra. Sin detallar que se refiere al narrador, las alusiones a su estado y circunstancias dejan claro que el que habla es su amigo. Por otra parte, el tipo de discurso empleado por esta voz recuerda bastante al discurso de un médico: «Están combatiendo con las pasiones... contra los celos que corroen el sistema nervioso aniquilándolo... contra enfermedades que no tienen cura» (692). Y desde luego, el claro entendimiento del ser humano del que Manuel había dado muestras, se revela también aquí como un indicio más que permite identificar a este personaje con el transcriptor de la historia de amor:

¿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 pergueñadas líneas (693).

Una vez más, el hombre de ciencia parece no estar en desacuerdo con la defensa de lo sentimental que, admite, sólo es posible ya en la literatura:

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 (694).

La pista más clara que certifica que el transcriptor es Manuel aparece en las últimas líneas del capítulo XXVII y en las primeras del XXVIII, porque el transcriptor alude a «la noche en que me refería lo que he transcrito» y el narrador, al iniciar el capítulo siguiente, afirma que se acuesta «mandando llamar a Manuel y le referí todo lo que me había ocurrido».

Una vez establecida esta identificación, recapitulemos sobre lo que hasta aquí hemos enfatizado y retomemos el tema de la lectura profunda que proyecta la novela de Castera.

Ya se expuso que la relación entre Carmen y el narrador se puede entender figurativamente como un texto que acepta la interpretación superficial que le otorga la madre, y otra más penetrante y sutil, la que realiza Manuel. Análogamente, puede verse que *Carmen* habla del artista que construye la obra y también de sus posibles lectores. En este caso, la madre representaría al lector de las primeras novelas sentimentales, en los que un signo sólo tiene un significado. Por el contrario, Manuel representaría a un lector más avezado, capaz de ver bajo la superficie, el que hace la lectura correcta. Al suponer su discurso la unión de las dos formas de leer el mundo, pueden extraerse las siguientes conclusiones.

Primero, la novela de Castera propone una reconciliación de sentimentalismo y cientifismo en la figura de Manuel, quien con su fe en la ciencia y en el «corazón» autoriza la coexistencia de esas dos formas de aproximarse al texto de *Carmen*. Por otra parte, el hecho de que Manuel sea el lector ideal indica que nosotros, lectores de finales del siglo XX, hemos de interpretar las novelas sentimentales como lo hace el médico, por debajo de la superficie, con lo cual, lejos de tenerlas como simples relatos para provocar lágrimas en el lector, las novelas sentimentales y en concreto *Carmen*, deben ser vistas como una apuesta por el arte y una propuesta de una manera más conciliadora y abierta de enfrentarse al texto, al género, y en definitiva, al mundo.

Manuel advierte a los lectores del peligro que corremos al ignorar los sentimientos: «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!». Convencida de la necesidad de revisar desde la

perspectiva contemporánea la literatura sentimental del siglo XIX, creo que el estudio de novelas como *Carmen* ayudarían a abrir el camino hacia una visión más plural y representativa de la literatura hispanoamericana.

BIBLIOGRAFÍA

- Bellini, Guisepe. «De *Amalia* a *Santa*: una tipología de la mujer en la novela costumbrista-romántica hispanoamericana», Actas del VI Congreso sobre costumbrismo romántico. Centro Internacional de Estudios sobre el Romanticismo Hispánico, Roma, Bulzoni, 1996, págs. 35-43.
- Benedict, Barbara M. «Reading Faces: Physiognomy and Epistemology in Late Eighteenth-Century Sentimental Novels», *Studies in Philology*, vol. XCII, nº 3, Summer 1995, págs. 311-328.
- Castera, Pedro. *Carmen*. En S. Reyes Navares. *Novelas selectas de hispanoamerica, siglo XIX*. Barcelona, Labor, 1960.
- Dobson, Joanne. «Reclaiming Sentimental Literature». *American Literature*, vol. 69, nº 2, June 1997, págs. 263-288.
- González Peña, Carlos. *Prólogo* a la edición de *Carmen*, México, Porrúa, 1972.
- Rodríguez Fontela, M^a de los Ángeles. *Las novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al Bildungsroman desde la narrativa hispánica*, Kassel, Reichenberger, 1996.
- Sanchez, Luís Alberto. *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*. 2^a ed. Madrid, Gredos, 1968.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1991.
- Todd, Janet. *Sensibility. An introduction*, London and New York, Methuen, 1986.
- Varela Jácome, Benito. «Evolución de la novela hispanoamericana en el siglo XIX». En Luís Íñigo Madrigal (ed.). *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1982.