

ENSUEÑOS Y ARMONÍAS
Y OTROS POEMAS





Director

Vicente Quirarte

Consejo Editorial

Clementina Díaz y de Ovando[†]

José G. Moreno de Alba[†]

Belem Clark de Lara

Elisa García Barragán

Antonia Pi-Suñer Llorens

Fernando Tola de Habich

Blanca Estela Treviño

COORDINACIÓN DE HUMANIDADES
Programa Editorial

PEDRO CASTERA

ENSUEÑOS Y ARMONÍAS
Y OTROS POEMAS



Edición, notas y estudio preliminar
DULCE MARÍA ADAME GONZÁLEZ



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
México, 2015

Diseño de la colección: Ricardo Noriega

Primera edición: 31 de julio de 2015

DR © 2015, Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, 04510 México, D.F.
COORDINACIÓN DE HUMANIDADES
Programa Editorial

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

ISBN: 978-607-02-7053-6

Impreso y hecho en México

Agradecimientos



AGRADEZCO A TODAS aquellas personas que de alguna forma u otra han estado presentes en la realización de este proyecto.

A la doctora Belem Clark de Lara por su orientación y sabia guía en la elaboración de este trabajo, por compartir su experiencia y conocimiento en la edición crítica de textos, así como por su generosidad y apoyo.

A la doctora Blanca Estela Treviño García, por comunicar su amor por el siglo XIX en sus maravillosas clases, por su apoyo y confianza; al doctor Vicente Quirarte Castañeda, por su trato amable, por ser un incansable impulsor de las letras mexicanas del siglo XIX y por llamar “clásico” a Castera. A las doctoras Ana Laura Zavala Díaz y América Viveros Anaya por su cuidadosa y enriquecedora lectura y por sus palabras de aliento.

Agradezco a Craig Schroer, a Michael Hyeronimus, de la Universidad de Austin, Texas, así como a la licenciada Elvia Morales Juárez, responsable de la Sala de Archivos y Colecciones Especiales de la Biblioteca de la Universidad de las Américas, en Cholula, Puebla, su generosa ayuda en la reproducción y obtención de las ediciones de la poesía de Pedro Castera que se encontraban en sus respectivos centros de trabajo.

Como siempre, agradezco a mi familia: a mis papás Lidia y Rodolfo; a mis hermanos Carlos, Araceli, Maricela (quien, además, me ayudó a ordenar la bibliografía), Paulo y Belén (quien me apoyó en la transcripción de algunos textos); a mis cuñados Ana y Germán, y a mis sobrinos Osvaldo y Mariana (por las veces que no pude jugar con ustedes), a todos ellos gracias por hacer suyos mis afanes.

A Rubén, por compartir siempre, como dijera Gutiérrez Nájera, los diferentes horizontes que se abren en la vida.

Advertencia editorial



EN 1986 LUIS MARIO SCHNEIDER, a quien debemos gran parte del rescate de la obra de Pedro Castera (1846-1906), afirmaba sin rodeos que: “Castera no es un buen poeta” y detectaba sus principales defectos en la prolongación de la anécdota amorosa, y en lo meloso y “machacón” de su lenguaje.¹ Tiempo después, en 2004, Antonio Saborit, investigador de relevancia en el rescate y la difusión de la obra del autor, comentaba que al contrario de la prosa, la poesía “hasta ahora nadie se ha atrevido a reeditar”.²

El único acercamiento a la poesía de Castera se encuentra en el trabajo de tesis de Donald Gray Shambling: *Pedro Castera: romántico-realista*, de 1957, en el que dedica un breve apartado para comentar y parafrasear algunos versos casterianos; podría decirse que ahí se dan los primeros pasos en el comentario ecdótico de la poesía de Castera al hacer notar algunos de los cambios que existen entre el poemario *Ensueños* (1875) y *Ensueños y Armonías* (1882).³

Si bien es cierto que los comentarios de estos críticos no resultan del todo alentadores para intentar el estudio de la producción poética de Castera, la apuesta por recuperarla tiene diferentes motivaciones. En primer lugar, la naturaleza ecléctica de la producción literaria del autor, en la que pueden encontrarse distintos temas y diversas posturas estéticas, me llevó a indagar en el contexto literario del último tercio del siglo XIX mexicano con el propósito de identificar el lugar que ocupó en su momento.

En segundo lugar, debo mencionar el hecho de que el éxito de *Carmen* (1882), novela sentimental que obtuvo buenos comentarios de los críticos y un gran recibimiento por parte de los lectores de su época, opacó durante mucho tiempo el resto de su producción, lo que propició

un acercamiento incompleto y muchas veces prejuicioso al autor.⁴ En este sentido, me parece que la edición y la difusión del resto de su obra permitirá un mejor y mayor conocimiento del escritor, lo que además contribuirá a enriquecer el corpus de la literatura mexicana. Difícilmente se podrá tener una historia literaria nacional, sin conocer, primero, las obras que la conforman.

La edición de la poesía de Pedro Castera planteó una serie de dificultades que están en estrecha relación con la forma en que la crítica literaria se ha acercado a la etapa en que se ubica su obra, ya que, sin duda, uno de los periodos más subestimados dentro del desarrollo de la poesía mexicana es el que corresponde al siglo XIX, con excepción, claro está, de sus dos últimas décadas, en que surge la poesía modernista. Buena parte de la producción poética anterior ha sido relegada del canon literario (establecido por los propios poetas, los críticos literarios, los investigadores), aunque no necesariamente fuera del imaginario colectivo, como ya bien lo ha hecho notar José Emilio Pacheco en sus diversas aproximaciones a la poesía de este siglo.⁵

Los estudios más amplios en torno a la poesía mexicana del siglo decimonono están dedicados a la poesía modernista; el periodo que antecede, el del romanticismo, si bien ha sido atendido en las historias de la literatura mexicana y en estudios particulares, ha pasado, al decir de Evodio Escalante, por considerarse “una de las etapas más discutidas, más endebles y más saturadas de defectos de toda la historia literaria mexicana”;⁶ esto ha repercutido en la escasez de trabajos monográficos y de ediciones confiables –y no sólo de difusión– que permitan acercamientos hermenéuticos que amplíen la visión que se ha tenido sobre la poesía de este periodo, ya que como señala Miguel Ángel Pérez Priego: “Tanto desde la historia literaria, como desde la hermenéutica del texto o desde la moderna semiótica, se ha venido proclamando el interés por la restauración y fijación del texto como paso previo a cualquier indagación ulterior”.⁷ De ahí la necesidad de acudir al trabajo filológico para no sólo rescatar y difundir autores y obras, sino para seguir configurando el panorama literario del siglo XIX mexicano.

La elaboración de ediciones de poesía mexicana del siglo XIX contempla sus propios problemas. En primer lugar, debe considerarse que en la mayoría de los casos, los primeros testimonios de un poema o

un poemario son de carácter hemerográfico, y que sólo en rarísimas ocasiones se puede contar con manuscritos, por lo que la atribución al autor de los cambios entre los distintos testimonios debe plantearse siempre como hipótesis, pues en el proceso de transmisión entran en juego cajistas, editores, los espacios y tiempos editoriales, etcétera.⁸

Otra dificultad se encuentra en la inconsistencia en el uso de los signos de puntuación en el siglo XIX, pues como bien hizo notar José Giráldez en 1884: “Los muchos y variados usos de los signos ortográficos, la diferente manera de expresión de una idea misma, hacen difícil, si no imposible, el dar una regla fija sobre su aplicación; por esto vemos que cada autor, y aun cada imprenta, sigue su sistema especial; ninguno está conforme con el criterio del otro, y no sólo la puntuación, sino los acentos, todo varía”.⁹ Todo ello complica el establecimiento del texto, por lo que el criterio general que se ha adoptado, al menos en prosa, es el de actualizar su uso, aunque no debe perderse de vista, como señala Concepción Company, la necesidad de atender el funcionamiento y valor de los signos de puntuación en cada época, pues este aspecto ha sido uno de los menos investigados de la crítica textual actual, en buena medida, debido a la necesidad de preparar ediciones asequibles y de difusión.¹⁰

Aunada a la problemática ortotipográfica, se encuentra la disposición estrófica, pues en el caso de la poesía (no sólo del siglo XIX) el tratamiento textual debe contemplar que se trata de un corpus fragmentario y casi siempre breve, a diferencia del narrativo que con mayor frecuencia viene delimitado de antemano,¹¹ por lo que el editor no sólo debe tomar en cuenta la teoría sobre las formas métricas, sino también los medios de publicación. De este modo, los cambios métricos y las divisiones estróficas entre distintas versiones pueden dar cuenta de dos fenómenos distintos: por un lado, la impronta del autor por modificar la concepción original del poema y, por otro lado, cuestiones prácticas del uso del espacio editorial.¹²

Finalmente, la organización de material poético implica otros procesos no menos complejos, pues en caso de que no exista una disposición previa hecha por el autor, el editor debe proponer una lectura para “convertir lo que era fragmento en unidad”,¹³ y en caso de haber disposiciones distintas debe tomar en cuenta la forma en que el cambio

de lugar de un poema, la inclusión y la exclusión de otros modifican el conjunto.

Una forma de atender estos problemas, como señala Antonia M. Ortiz para el caso de la lírica del Siglo de Oro,¹⁴ es acudir a ediciones críticas confiables y de indudable calidad que sirvan como modelos para el tratamiento específico de cada problema; en el ámbito de la edición de poesía mexicana del siglo XIX se está llevando a cabo un avance significativo en la conformación de estos apoyos a través de la elaboración de nuevas ediciones y antologías de poesía, si no críticas, sí con criterios que buscan atender los procesos de conformación de un ámbito cultural.¹⁵

En este sentido, la edición de la poesía de Pedro Castera busca ser una pieza más del mecanismo de relectura de la lírica mexicana del siglo XIX, y para ello he considerado indispensable abordar su obra vinculada al contexto literario, sobre todo, a las tendencias dominantes de la época, para establecer la relación existente entre éstas y el desarrollo de la escritura del autor.

Cada encuentro tiene su propio camino, y el rescate de la obra de cualquier escritor nos conduce por variados e inesperados senderos. En el caso de Pedro Castera, el intento de elaboración de una cronología del autor me llevó a realizar una búsqueda en diferentes publicaciones periódicas nacionales.¹⁶ Las primeras referencias a las publicaciones de Castera las tomé de los trabajos de Schneider, Saborit y Clementina Díaz y de Ovando,¹⁷ así como de la ficha de Pedro Castera en el *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias* de María del Carmen Ruiz Castañeda y Sergio Márquez Acevedo. De gran utilidad fueron los índices de diferentes revistas literarias mexicanas del siglo XIX,¹⁸ así como las bases electrónicas, catálogos y bibliotecas digitales del país, herramientas que facilitan el trabajo del investigador.¹⁹

Asimismo, revisé los acervos de la Biblioteca Nacional de México, el Fondo Reservado de la Hemeroteca Nacional de México, el Fondo Reservado del Instituto de Investigaciones Filológicas, la Biblioteca Daniel Cosío Villegas de El Colegio de México, la Biblioteca General del H. Congreso de la Unión de la Cámara de Diputados, la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada y el Fondo Reservado de la Biblioteca de la Universidad de las Américas, Puebla.

DE LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS AL LIBRO

Entre los años 1872 y 1890, Pedro Castera colaboró en diferentes publicaciones periódicas de la ciudad de México con textos de distinta naturaleza: comunicaciones espíritas, cuentos, relatos, novelas, artículos científicos y poemas. De esta época en que Castera “literateaba y hacía versos”,²⁰ se sabe que dio a conocer poemas breves y fragmentos de poemas más largos en diferentes publicaciones periódicas como *El Domingo* (1872), *El Teatro* (1872), *La Luz de México* (1873), *El Radical* (1874), *El Federalista* (1874-1877), *El Monitor Republicano* (1877), *El Siglo Diez y Nueve* (1877), *La República* (1881-1882), *La Juventud Literaria* (1888) y *El Universal* (1890). Los poemas están firmados por “Pedro Castera”, con el seudónimo *Gilliat*²¹ o con las iniciales *P.C.* o *C.*

Gran parte de los poemas que vieron la luz en estos periódicos fueron incorporados por el autor a los volúmenes de poesía. Así, algunos de los poemas que aparecieron en *El Radical*, entre marzo y abril de 1874, con los títulos “Ensueños” (I-XLII), “A...” y “Un recuerdo”, y los que se dieron a conocer en *El Federalista*, entre septiembre y diciembre de ese año, como “Delirios” (XLV), y “Murmurios” (XL), y otras composiciones que aparecieron en este mismo periódico entre abril y mayo de 1875, se incluyeron en su primer libro de poemas titulado *Ensueños*, publicado por la Imprenta Políglota de C. Ramiro y Ponce de León en 1875; el volumen reúne 97 poemas (I-XCVII) y cuenta con un prólogo de Francisco G. Cosmes.²²

En 1882, año en que Castera asumió la dirección de *La República* en sustitución de Ignacio Manuel Altamirano y en que editó gran parte de su obra, se dio a conocer su segundo libro de poemas titulado *Ensueños y Armonías*, publicado por la Imprenta de *La República*.²³ En este volumen, el autor reunió dos poemarios: *Ensueños*, en el que seleccionó 78 poemas (I-LXXVIII) de los 97 que conformaron *Ensueños* de 1875, y *Armonías*, conformado por un “Preludio” y 139 poemas (I-CXXXIX), entre los que incorporó catorce de los últimos diecisiete poemas de la primera edición de *Ensueños*.

De acuerdo con algunos avisos de periódicos de la época, se dice que Castera publicó en 1876 un volumen titulado *Armonías*, continuación de *Ensueños*; de hecho, en una nota en la sección de *Armonías* de la edición de 1882 se aclara que: “Los versos cuya segunda edición se da

ahora a la estampa con el título de *Armonías*, forman la continuación de *Ensueños*, hecha un año después. Por tal motivo omitimos un prólogo que sería innecesario”,²⁴ sin embargo, hasta el momento no he logrado encontrar dicho volumen. Bajo el supuesto de la existencia de la versión publicada en 1876, *Ensueños y Armonías* sería la segunda edición de los poemarios publicados respectivamente en 1875 y 1876. Lo que sí me ha sido posible localizar es la versión periodística de algunos poemas y fragmentos incluidos en *Armonías*; gran parte de ellos se publicaron como “Cantos de amor” (I-XLVIII), en *El Federalista* en marzo de 1877; cuatro versos se incluyeron en el poema “A Dios”, en *El Domingo* en noviembre de 1872; otros poemas se publicaron como “Gotas de rocío”, en *El Siglo Diez y Nueve* en abril de 1877; como “Ráfagas” y “Trovas”, en *El Monitor Republicano* entre marzo y abril de este mismo año; en el periódico *La República* se publicaron algunos poemas con el título “La vida de la llama” en mayo de 1881, y como “Aspiración”, “Estrofas” y “Poesía” entre febrero y julio de 1882. Los poemas que no se incluyeron en los volúmenes conocidos, y de los que en ciertos casos sólo se conoce una versión, es decir, que son testimonios únicos, quedaron dispersos en algunas de las publicaciones ya mencionadas.

Todo este material poético fue empleado por el autor de muy diversas formas; si bien es cierto que los poemas conforman una unidad en sí, Castera hizo uso de versos, estrofas, fragmentos o incluso poemas completos para integrar nuevas piezas u otros conjuntos poéticos con nombres genéricos como “Estrofas”, “Trovas”, “Poesía”, etcétera, sin que necesariamente existiera una relación temática o formal explícita entre cada uno de ellos y, en algunos casos, simplemente cambió de lugar algunos poemas, lo que, por evidente que parezca, implicó otra configuración poética.

ESTA EDICIÓN

La presente edición incluye el volumen *Ensueños y Armonías* publicado en 1882, y presento en el primer apéndice, ordenadas de forma cronológica, las reelaboraciones de algunos poemas y otras composiciones que se publicaron en diferentes periódicos y revistas. El segundo apéndice está conformado por diversos comentarios a la poesía de Pedro Castera,

lo que permitirá tener un acercamiento a la recepción de su obra y a la crítica literaria de la época.²⁵

La fijación de este material ha requerido una cuidadosa revisión de las versiones que se publicaron en periódico, ya que la principal dificultad consistió en la ubicación y reacomodo de los numerosos poemas que se añaden, se omiten o se intercalan en *Ensueños y Armonías*. En vista de que se trata de poemas breves, más que de un solo canto dividido en estrofas, he optado por numerar los versos de cada poema, siguiendo las convenciones editoriales para la edición de poesía (se señala el número de verso de cinco en cinco).

El aparato crítico de esta edición incluye la nota de localización o nota número uno en que se registran los datos de publicación de los poemas y versiones conocidas; las notas del autor, marcadas con un asterisco, tal y como aparecen en el original y señaladas aquí como (*N. del A.*); las notas de variantes se señalan con una clave formada por el año, el título del periódico y la fecha entre paréntesis; estas notas se conforman con las versiones que aparecieron en periódico y con la edición de *Ensueños* de 1875, por lo que es posible conocer los cambios de una edición a otra, tanto en el cuerpo de los poemas (construcción del verso, los cambios en la adjetivación y en los tiempos verbales), como en la estructuración del poemario (modificaciones en el orden y la numeración de los poemas, y las omisiones y adiciones de piezas completas). En los casos en que se haya modificado la estructura del verso de una edición a otra, indico la combinación métrica correspondiente.²⁶

Ofrezco también notas que informan sobre la estrecha relación que existe entre la poesía y la prosa del autor,²⁷ y de sus influencias, los calcos y las imitaciones, así como notas léxicas, que explican el uso y el significado de palabras en desuso o propias de la época.

Asimismo, debido a la inconsistencia durante el siglo XIX, en el uso de los criterios ortográficos y tipográficos, tanto del autor como de la imprenta encargada de dar a conocer la obra, se optó por actualizar la acentuación gráfica tanto en el uso de monosílabos, como en el empleo de algunos tiempos verbales, fundamentalmente en las terminaciones de imperfecto *-ía*; en el uso de acentos diacríticos y la acentuación de palabras graves; actualizar el empleo de los puntos suspensivos (de cuatro, cinco y seis, unifíco a tres); sustituir el uso de dos puntos por punto y coma cuando se trata de una pausa mayor a la que señala la

coma, y cuando no cumple la función de introducir una enumeración; el empleo de grafías g/j, s/z, v/b, y establezco el uso de minúsculas al inicio de los versos. En cuanto a los signos de interrogación y admiración que frecuentemente, por influjo del idioma francés, aparecen sólo al final, he optado por conservar su uso en aquellos casos en que es clara una gradación en el tono ascendente en el verso o en la estrofa, y los abro cuando la solución es evidente en el uso del español.

Entre corchetes señalo partes faltantes y corrijo erratas evidentes; realizo separaciones estróficas en los poemas que aparecen dispuestos en una sola estrofa larga, pero en la que se hace evidente una construcción estrófica particular. En los casos en que las estrofas aparecían separadas por una secuencia de tres o más asteriscos, mantengo la separación señalada con un solo asterisco.

Siguiendo la propuesta establecida por el Proyecto Edición Crítica de las *Obras* de José Tomás de Cuéllar en el Seminario de Edición Crítica de Textos del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, bajo la coordinación de Belem Clark de Lara, ofrezco a continuación el listado de voces actualizadas, con el propósito de mantener un registro del *usus scribendi* de la época:

Adios	Entónces
Aflixión	Espirar
Álguien	Estenuado
Ambicion	Estinguiera
Ántes	Espresando
Apénas	Espresas
Arco íris	Esplicar
Aspiracion	Esclamo
Celage/celages	Explendoroso
corazon	Fue
creacion	Huéllas
Daria	Imágen
Despues	Inesplicable
Dó [quier]	Lábios
Eden	Lúce
Egoismo	Ménos
Enagena	Mía

Oirte	Sóla
Ótra	Tambien
Panteon	Ténue
Pasion	Ven
Pólen	Venias
Religion	Vió
Sávia	Vision
Sér/séres	

Bajo los mismos criterios utilizados en los proyectos de *Obras* de José Tomás de Cuéllar y Manuel Gutiérrez Nájera, ofrezco como auxiliares técnicos:

- I. CLAVES BIBLIOGRÁFICAS, señaladas en versalitas en el aparato crítico, de las obras empleadas en la edición y el estudio de la poesía de Pedro Castera; dichas claves consignan:
 - a) La bibliografía de Pedro Castera publicada por la Universidad Nacional Autónoma de México.
 - b) La bibliografía de Pedro Castera publicada por otras editoriales, citada en las notas.
 - c) La bibliografía de consulta citada en las notas.
- II. HEMEROGRAFÍA DE CONSULTA CITADA EN LAS NOTAS:
 - a) Publicaciones periódicas.
 - b) Artículos.
- III. ÍNDICES, que de acuerdo con las características de la obra son:
 - a) De PERSONAS, en el que se consignan los nombres de autores citados y personajes de la época.
 - b) De OBRAS, en el que se registran las obras mencionadas en el estudio preliminar y en la edición.
 - c) De PRIMEROS VERSOS, para facilitar la localización de los poemas.

Sin más, se entrega aquí la poesía de Pedro Castera para que inicie un nuevo camino.

DULCE MARÍA ADAME GONZÁLEZ
Tlalpan, enero de 2012

NOTAS

¹ Cf. Luis Mario Schneider, “Pedro Castera: un delirante del XIX”, en Pedro Castera, *IMPRESIONES Y RECUERDOS* (MÉXICO, 1986), p. 23.

² Antonio Saborit, “Una vida subterránea”, en PEDRO CASTERA (MÉXICO, 2004), p. 10. La edición que preparó Saborit para la colección *Los Imprescindibles* de la Editorial Cal y Arena incluye los libros de cuentos *Impresiones y recuerdos*, *Las minas y los mineros*, la novela corta *Los maduros*, la novela *Carmen* y algunos textos que no se habían publicado en libro, como las comunicaciones espíritas de Castera y los cuentos “Los criaderos de diamantes” y “Fragmentos de un diario”; pese a ser la recopilación más completa, hasta el momento, de la obra casteriana, se concentra en la prosa y no incluye su producción poética.

³ Señala, por ejemplo, que: “La primera parte, *Ensueños*, tiene los mismos poemas con ligeros cambios que *Ensueños* [y *Armonías*]. Hay versos omitidos y palabras cambiadas, pero la idea básica es la misma. El poema XX de *Ensueños* tiene cuatro estrofas [...] En la edición de *Ensueños y Armonías*, tiene solamente tres estrofas; la tercera se omite” (Donald Gray Shambling, *PEDRO CASTERA: ROMÁNTICO-REALISTA*, MÉXICO, 1957, pp. 37-38).

⁴ En los últimos años esto ha ido cambiando, pues el resto de la obra de Castera ha sido abordada desde distintas perspectivas: José Ricardo Chaves y Mariana Flores Monroy han profundizado en la presencia de elementos ocultistas en los cuentos y novelas del autor; Laura Ibarra García estudió la novela *Querens* desde la teoría histórico-genética para señalar los rasgos románticos de la novela; Leonora Calzada Macías realizó una investigación en torno a la ideología en *Las minas y los mineros*; Friedhelm Schmidt y Christina Karageorgou-Bastea han abordado el tema del patriotismo y el nacionalismo en algunos cuentos mineros del autor. Recientemente Blanca Estela Treviño llevó a cabo una revisión general de la producción cuentística y novelística del autor en la que lo confirma como un autor moderno (*vid. BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA CITADA EN LAS NOTAS*).

⁵ No obstante, Pacheco se refiere a la lírica anterior al modernismo como un “cementerio poblado por los fantasmas de la cursilería y el ripio” (José Emilio Pacheco, “Introducción”, en *LA POESÍA MEXICANA DEL SIGLO XIX*, MÉXICO, 1965, p. 7). Ello no impide que sus trabajos busquen un sano punto medio en la valoración de la poesía del periodo.

⁶ Evodio Escalante, “Manuel Acuña y los abismos del pensamiento”, en *Signos Literarios*, núm. 8 (julio-diciembre, 2008), p. 10.

⁷ Miguel Ángel Pérez Priego, *LA EDICIÓN CRÍTICA DE TEXTOS* (MADRID, 1997), p. 9.

⁸ En este sentido, resulta iluminadora la opinión de Evodio Escalante sobre el caso Acuña, ya que si bien una de las críticas constantes a la producción del poeta es su desconocimiento de la métrica, el crítico ha demostrado que muchas de estas atribuciones derivan de errores en las ediciones de la poesía del autor, que se han mantenido y que han dado paso a descalificaciones. Escalante ejemplifica con el poema “El hombre” en el que el cuarto verso dice: “se pierde entre lo negro y desaparece”, verso de doce

sílabas que rompe con el esquema de endecasílabos y heptasílabos que sigue la composición, por lo que el crítico aclara que no se trata de ignorancia por parte de Acuña, sino de un error por adición. Donde dice “*desaparece*” debiera decir “*desparece*”, por métrica y por contexto poético (E. Escalante, *op. cit.*, p. 19). Un caso similar se encuentra en la temprana crítica de la poesía de Castera, en que se atribuye al autor desconocimiento de la concordancia gramatical a raíz de un evidente error de imprenta (*vid.* José Joaquín Terrazas, “Crítica literaria”, en APÉNDICE II).

⁹ José Giráldez, TRATADO DE LA TIPOGRAFÍA O ARTE DE LA IMPRENTA (MADRID, 1884), pp. 67-68.

¹⁰ Concepción Company, “La puntuación en textos novohispanos no literarios del siglo XVIII”, en CRÍTICA TEXTUAL (MÉXICO, 2009), p. 65.

¹¹ Begoña López Bueno, “Problemas específicos de la edición de textos poéticos”, en *Criticón*, núm. 83 (2001), p. 152.

¹² Así, por ejemplo, la división de versos de arte mayor en hemistiquios altera la distribución de la rima en el poema; la unión de estrofas, debido a los reducidos espacios en las publicaciones periódicas, deriva en una inconsistencia en la presentación del poema, por lo que algunos parecen estar formados por una larga sucesión de versos, sin que necesariamente reflejen una composición estrófica específica, como sería la silva. En este caso, algunos editores han optado por separar las estrofas a partir del paralelismo estrófico, por unidades semánticas o unidades rítmicas.

¹³ B. López Bueno, *op. cit.*, p. 151.

¹⁴ Antonia María Ortiz, “Algunos problemas métricos en la edición de textos poéticos del Siglo de Oro”, en Ignacio Arellano y Jesús Cañedo (editores), CRÍTICA TEXTUAL Y ANOTACIÓN FILOLÓGICA EN OBRAS DEL SIGLO DE ORO (MADRID, 1991), pp. 367-375; *loc. cit.*, p. 371.

¹⁵ La colección Al Siglo XIX. Ida y Regreso cuenta con varias publicaciones de poesía; tal es el caso de Balbino Dávalos, *Nieblas londinenses y otros poemas*, edición de Carlos Ramírez Vuelvas; Marcos Arroniz, *La lira rota*, edición de Marco Antonio Campos; los facsímiles de la poesía de Manuel Carpio y Fernando Calderón, con estudio de Tola de Habich, y la edición facsimilar de la obra poética de José Joaquín Pesado. La Universidad Veracruzana, en su colección Clásicos Mexicanos, ha incluido ediciones de los poemarios de Manuel José Othón, *Poemas rústicos*, a cargo de Joaquín Antonio Peñalosa; Salvador Díaz Mirón, *Lascas*, edición de Manuel Sol Tlachi; Ramón López Velarde, *Zozobra*, edición de Carlomagno Sol Tlachi. Con respecto a las antologías, Pável Granados en EL OCASO DEL PORFIRIATO (MÉXICO, 2011) propone una revisión histórica de la poesía de las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX. Si bien el foco de atención de la antología siguen siendo los autores modernistas, incluye poetas poco conocidos y otros que requieren una revalorización como Juan de Dios Peza. De igual forma, resultan fundamentales los trabajos reunidos en el volumen CRÍTICA TEXTUAL (MÉXICO, 2009), donde se abordan distintos aspectos de la edición de materiales de distintos géneros y periodos.

¹⁶ Revisé las publicaciones: *El Artista*, *El Combate*, *El Contemporáneo*, *El Correo del Lunes*, *El Diario del Hogar*, *El Domingo*, *El Eco de Ambos Mundos*, *El Federalista*, *El*

Jueves, La Juventud Literaria, La Ilustración Espírita, La Libertad, El Liceo Mexicano, El Lunes, La Luz de México, El Minero Mexicano, El Monitor Republicano, El Partido Liberal, La Patria, El Porvenir, La Primavera, El Radical y su Edición literaria, El Rasca-Tripas, La República, La Revista Mensual Mexicana, La Revista Universal, El Segundo Almanaque Mexicano de Artes y Letras, El Siglo Diez y Nueve, El Teatro, El Telégrafo, El Tiempo, Le Trait d' Union, El Universal y La Voz de México. La búsqueda abarcó de 1871 a 1906 y, aunque Castera no publicó poemas en todas las publicaciones mencionadas, la revisión me permitió encontrar textos hasta el momento desconocidos, así como información relevante para la biografía del autor.

¹⁷ Clementina Díaz y de Ovando, “Pedro Castera, novelista y minero”, en *Mexican Studies / Estudios Mexicanos*, California, Universidad de California Irvine, vol. 7, núm. 2 (Verano 1991), pp. 203-223.

¹⁸ Entre los índices consultados están: Celia Miranda Cárabes (estudio preliminar), *Índice de la Revista Nacional de Letras y Ciencias (1889-1890)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1980; Malcolm D. McLean, *Contenido literario de “El Siglo Diez y Nueve”* (Sobretiro del Boletín Bibliográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, núm. 313 del 15 de febrero de 1965), México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1965; Ana Elena Díaz Alejo, Aurora M. Ocampo Alfaro y Ernesto Prado Velázquez, *Índices de “El Domingo”, Revista Literaria Mexicana (1871-1873)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Centro de Estudios Literarios, 1959.

¹⁹ Entre otros, revisé la Hemeroteca Nacional Digital de México, el Catálogo Colectivo de Fondos Antiguos de México, la Biblioteca Digital de la Universidad de Nuevo León, el Centro Interactivo de Recursos de Información y Aprendizaje de la Universidad de las Américas, Puebla, y la base de datos de Worldcat.

²⁰ Pedro Castera, “Cosas que fueron”, en *IMPRESIONES Y RECUERDOS (MÉXICO, 1886)*, p. 67.

²¹ La búsqueda y la edición de la poesía de Pedro Castera ha permitido identificar este seudónimo del autor que no se encuentra consignado en el *DICCIONARIO DE SEUDÓNIMOS (UNAM, 2000)* de María del Carmen Ruiz Castañeda y Sergio Márquez Acevedo. La identificación fue posible gracias a que los poemas signados por *Gilliat* se incluyeron en *ENSUEÑOS Y ARMONÍAS (MÉXICO, 1882)*.

²² Inicié la búsqueda de esta obra en bibliotecas nacionales en 2008 sin poder encontrarla en México; a través de la base de datos de Worldcat, pude saber que el material estaba en la Biblioteca de la Universidad de Austin, Texas, así que en 2009 escribí para solicitar una copia. Debo a Craig Schroer, en ese entonces responsable de referencia y servicios electrónicos de la biblioteca, y a Michael Hyeronimus, encargado de la Benson's Rare Books Collection, la fotocopia de este volumen. Actualmente, el poemario ya puede consultarse en la Biblioteca Digital de la Universidad Autónoma de Nuevo León; de igual forma, en la última actualización del Catálogo de la Biblioteca de México se consigna un ejemplar del poemario dentro de la colección José Luis Martínez de dicha biblioteca.

²³ Inicié la búsqueda del material también en 2008. La base de datos de Worldcat arrojó que existe una copia del material en las universidades de Harvard y Carolina del Norte. Antes de escribir a dichas universidades, realicé una búsqueda en el Catálogo Colectivo de Fondos Antiguos, alojado en la página del Instituto de Investigaciones Bibliográficas. Gracias a esta herramienta, pude saber que un ejemplar de *Ensueños y Armonías* se encontraba en el Fondo Reservado, en la Sala de Archivos y Colecciones Especiales de la Biblioteca de la Universidad de las Américas, en Cholula, Puebla. La responsable del Fondo, la licenciada Elvia Morales Juárez, facilitó con mucho, el difícil encuentro del material. Desafortunadamente, el volumen se encontraba en mal estado de conservación, no tenía pastas y estaba colocado dentro de un folder, con etiquetas al frente y en el lomo. La última página del libro estaba desprendida, mutilada e intercalada entre las páginas 71-72, por lo que no es posible leer completo el fragmento CXXXIX del poemario. Tras el hallazgo, y por instancias de la licenciada Morales, el volumen se incluyó en el Centro Interactivo de Recursos de Información y Aprendizaje (CIRIA), por lo que ya se puede consultar en versión digital.

²⁴ Pedro Castera, *ENSUEÑOS Y ARMONÍAS* (MÉXICO, 1882), p. 67. *Vid.* *ARMONÍAS* en el presente volumen.

²⁵ Se incluyen textos de Francisco G. Cosmes, Ricardo Domínguez, José Martí, Juan de Dios Peza, Heberto Rodríguez, Manuel Gutiérrez Nájera, Manuel de Olaguíbel y José Joaquín Terrazas.

²⁶ Cabe aclarar que, dada la naturaleza de las variantes, opté por emplear un aparato mixto, en el que combiné el sistema positivo (incorporación de la totalidad de variantes, incluida la de la lección adoptada) cuando el cambio implicaba más de una palabra o sintagma (como en el caso de reelaboración de versos completos), con el aparato negativo (en el que se asienta sólo la variante que disiente de la lección seleccionada), cuando se trataba de una sola palabra o letra. Respecto a los distintos aparatos de variantes en la crítica textual, *vid.* Elisa Ruiz, “Crítica textual. Edición de textos”, en José María Díez Borque (coordinador), *MÉTODOS DE ESTUDIO DE LA OBRA LITERARIA* (MADRID, 1985), pp. 67-114.

²⁷ Para ello sigo la propuesta de Alejandro Higashi en “La edición crítica como hipótesis de trabajo”, en *FILOLOGÍA MEXICANA* (UNAM, 2001), pp. 533-549.

ESTUDIO PRELIMINAR



Pedro Castera: un hombre notable



Poco importa entonces que el personaje sea grande o pequeño, pobre o rico, inteligente o mediocre, probo o criminal, puesto que cada individuo sólo vale por aquello que lo hace singular.

FRANÇOIS DOSSE

ACI A 1890, PEDRO CASTERA hacía cuestionar a uno de sus personajes sobre la existencia de alguna notabilidad en el pequeño y lejano pueblo de Tlalpan; los contertulios, como sacados de las páginas quijotescas, respondieron de muy distinta manera; el cura destacó el templo, el juzgado y la botica; el juez, la vida tranquila, la honradez de los vecinos y el paisaje; finalmente, el boticario, acaso el más suspicaz, unió a la cualidad de notable, la de extrañeza, por lo que para él, lo más interesante era una “especie de hombre”:

Algunas noches, a esa hora en que las campanas dan el melancólico toque de ánimas [...] se ve salir de una de las casas de la población y recorrer sus calles, a un hombre, un ser extravagante, que nunca habla, que marcha siempre solo, con pasos lentos, que busca los lugares más solitarios y que revela, en unos ojos ya casi sin mirada, algo semejante a la imbecilidad o al idiotismo.

Si lo saludáis os contesta fríamente. Si le dirigís la palabra, manifiesta no comprenderos. Prosigue su camino con una indiferencia que insulta. Si seguís observándolo, lo veréis salir a los suburbios de la población y contemplar durante algunos minutos los horizontes. Existe algo en él de sonámbulo. Su aspecto repugna, su traje es pobre, su andar vacilante. Su ropa oscura se ve raída, el calzado y el sombrero indican el abandono; el conjunto, la miseria. El semblante está pálido, ajado, macilento, la barba desordenada y sucia, el pelo largo y los ojos vidriados y como muertos. Sus pupilas, como las del búho, carecen de brillo. La poca mirada que aún conserva es lúgubre.¹

Esa personalidad anunciada por el boticario parece ser un desdoblamiento del propio Castera en sus últimos años; tal es la imagen que dieron algunos miembros de la generación modernista, que a la sazón dominaba el medio literario, y que vieron en Castera a uno más de los talentos rezagados:

Hoy va Castera errante, con su corpachón de hombrazo hercúleo vestido al uso de su tiempo, con un gran sombrero plano y una capa española azul clara, sin saludar a nadie y sin que nadie lo salude a él; entra en La Estrella de Oro, la popular fonda de Silvestre Anaya que es el líder del mutualismo actual, se sienta a comer solo en una mesa; y como en esa fonda acostumbran los criados traer una gran fuente de puchero para que el comensal se sirva a su gusto, Castera se la come toda, incluso la verdura del puchero, y sigue comiendo los demás platillos sin que nadie le diga nada, hasta dar fin a la lista del día, y sin que nadie le cobre más de los cincuenta centavos que cuesta una comida en La Estrella de Oro.²

El mordaz Ciro B. Ceballos aludió al “romántico novelista” como hombre “en decadencia completa, probablemente al borde de la tumba”, enfermo, descuidado y pobre, pese haber sido minero; vagabundo que solía ocupar las bancas de la Alameda para dormir, fustigado por los muchachos, pero completamente indiferente a las chanzas.³ Y Luis Lara Pardo, en el recuento de los últimos momentos de *El Diario del Hogar*, refirió que “Pedro Castera, ex diputado, autor de una novela mediocre y de algunos versos, iba casi a diario a esperar que le pagasen a cuentagotas sus colaboraciones. Alto, corpulento, ventruado, hernioso; redonda la cara, mal afeitada; el bigote entrecano, caído, los ojos saltones, permanecía horas enteras sentado junto al mostrador, silencioso, las más de las veces, y otras evocando recuerdos de su vida minera guanajuatense”.⁴

La figura de Pedro Castera parece estar marcada por esa doble condición que señala el personaje del boticario; ya en una semblanza de 1882 se insistía en el *doublé fino* del autor, en sus numerosas fases, en su multiplicidad.⁵ Es así como también es visto por los estudiosos del siglo XX, que entre otras formas, le han llamado delirante, excéntrico y raro.⁶ Todas estas denominaciones parten en buena medida de algunos episodios biográficos que han dado paso a la especulación; los escasos datos que hasta el momento se tienen de él han contribuido a la creación de su propia leyenda.

Descendiente de una familia trágicamente célebre, rodeada por la sombra de la enfermedad mental, Pedro Donaciano Carlos Castera Cortés nació en la ciudad de México el 23 de octubre de 1846. Nieto del arquitecto Ignacio Castera, tuvo por padres a José María Castera (1803-1850), quien fuera secretario del Tribunal de Minas y tesorero de la Escuela Nacional de Minas, y asiduo colaborador de *El Siglo Diez y Nueve*, y a Soledad Cortés (1825-¿?), hija de notable familia. Asimismo, fue sobrino de Ignacio Castera (1805-1872), ingeniero en minas, reconocido espiritista y miembro de la Sociedad Espírita Central, y de Josefa Castera, madre de la célebre Ángela Peralta (1845-1883), el *Ruiseñor Mexicano*, quien a su vez, tuvo como esposo al medio hermano de Pedro, Eugenio Castera (1842-1877), quien también sufrió padecimientos mentales.⁷

Los primeros años de vida de Pedro Castera estuvieron marcados por la azarosa situación del país a mediados del siglo XIX. En 1850, en medio de los disturbios provocados por la intermitente presidencia de Santa Anna, murió su padre, víctima de la epidemia de cólera que azotó a la ciudad.⁸ Cursó los estudios elementales, también de forma irregular, primero con Felipe Sánchez Solís, entusiasta promotor del Instituto Literario de Toluca, y más tarde con el célebre Pedro Dalcour, también profesor de Justo Sierra y José Yves Limantour. En 1861 marchó a Michoacán y comenzó a trabajar en una fábrica de pólvora, al tiempo que iniciaba sus estudios en matemáticas en la Universidad de San Nicolás Hidalgo y, al poco tiempo, la carrera de ingeniero minero, bajo el auspicio de su tío Ignacio Castera.⁹

A raíz de la Intervención Francesa en México, Pedro Castera se alistó como soldado y participó en los fuertes de San Javier y Santa Inés en 1865; después, marchó a Querétaro y se puso bajo las órdenes de Manuel F. Loera; la caída del Imperio en 1867, le trajo la posibilidad de ser regidor de policía en Querétaro y diputado en la Cámara de representantes del estado, pero no ejerció ninguna de estas actividades, sino que regresó a los estudios de minería; en este periodo comenzó también su etapa como inventor con la creación de un sistema de beneficio de metales de plata.¹⁰

En estos años de juventud, “cuentan que amó mucho...” y aunque en sus obras se vislumbran distintas pasiones, algunos testimonios refieren un episodio amoroso y un nombre que le dieron suficientes

motivos para la creación literaria: Margarita del Collado, hija del bienvenido poeta español Casimiro del Collado. La especulación envuelve también este hecho, pues, al decir de Luis Mario Schneider, la relación entre Castera y Margarita no se extendió más allá de 1869;¹¹ ésta contraería matrimonio años más tarde con el militar Manuel de Alvear. Tras esta decepción, Castera dio inicio a sus andanzas mineras en distintos estados de la República: Guanajuato, Zacatecas, Durango, Michoacán, Guerrero y Pachuca.

Pedro Castera se instaló en la ciudad de México en los primeros años de la década de los setenta del siglo antepasado, periodo marcado por la muerte de Benito Juárez, el prócer de la Reforma Liberal y de la República, y el ascenso al poder, primero, de Sebastián Lerdo de Tejada y, después, de Porfirio Díaz; momento también en que México ya había iniciado su entrada a la modernidad con la adopción del positivismo como ideología oficial y con la puesta en marcha del programa Paz, Orden y Progreso, de Díaz.¹² Como parte de este proceso de modernización del país, habría que señalar también la adopción de doctrinas como el espiritismo, uno de los numerosos intentos por recuperar o restablecer un soporte que contrarrestara la “ausencia de Dios”, dentro del proceso de secularización que se vivía en el siglo XIX.¹³

El espiritismo se fundamenta “en la existencia, las manifestaciones y las enseñanzas de los espíritus”.¹⁴ La conformación de la doctrina en el siglo XIX se llevó a cabo a partir de dos hechos fundamentales, a saber: el caso de comunicación directa con los espíritus por parte de las hermanas Fox en Hydesville, Nueva York, en 1848, y la sistematización de la doctrina llevada a cabo por Allan Kardec hacia 1857 con la publicación de su obra *Le Livre des esprits*. Estos dos hechos marcan también las orientaciones que tuvo el espiritismo: por un lado, en sus inicios, una vertiente de carácter político representada por el espiritismo norteamericano y, por otro, una vertiente doctrinaria y trascendental, el espiritismo francés, que fue el que se adoptó, en mayor medida, como filón temático en la literatura.¹⁵

La doctrina llegó a México vía Estados Unidos, ya que durante la Intervención Francesa varios liberales se vieron obligados a trasladarse a dicho país. Uno de ellos fue Refugio I. González, traductor y difusor de las ideas de Kardec y promotor del espiritismo en México. El espiritismo fue rápidamente aceptado por algunos liberales porque

armonizaba la creencia en un Dios todopoderoso con la libertad individual; el conocimiento científico y moral para el progreso humano, y porque a través de la doctrina se podía establecer distancia con la Iglesia católica ortodoxa, pero sin dejar de lado el sustento espiritual, entre otras razones.¹⁶

Por todo ello se establecieron círculos espiritistas en diferentes partes del país, pero sería la fundación de la Sociedad Espírita Central en 1872 lo que daría orden y auge a la doctrina. Pedro Castera formó parte del primer grupo que apoyó el proyecto; para entonces, ya era médium del Círculo Espiritista La Luz y del Círculo Allan Kardec, del que fue fundador. Precisamente, la actividad mediúmnica fue la encargada de llevar a Castera a las publicaciones periódicas. Inició su labor periodística en *La Ilustración Espírita*, uno de los medios de difusión del espiritismo, donde publicó a partir de abril de 1872 ocho comunicaciones espiritistas, una “Sinopsis histórica de la humanidad” y el revelador texto “Profesión de fe”, en el que reafirma su fe en el espiritismo y a través del cual también puede apreciarse el eclecticismo que estará presente en su obra:

Creo en el espiritismo como religión porque su base es el cristianismo puro, el Evangelio predicado por el mártir del Gólgota, limpio de todas esas manchas que los papas y el fanatismo han arrojado sobre él. Como religión porque enseña los principios absolutos del bien, de la moral y de la caridad universal. Como ciencia porque encierra las reglas más preciosas y las demostraciones más lógicas, para probar al hombre la inmortalidad del alma y la existencia de la Divinidad. Como ciencia porque ella nos da los medios para entrar en comunicación con las almas del mundo visible, probando así que la palabra *muerte* debe borrarse de la página inmortal de la creación.¹⁷

Las experiencias espiritistas marcaron en gran medida la vida y la obra del autor; ya señalaba Altamirano que el rasgo de idealidad que caracterizaba la obra de Castera se debía a que pertenecía a “una escuela filosófica avanzada”;¹⁸ Por su parte, Vicente Riva Palacio, en voz del ingenioso *Cero*, aludía irónicamente a la profesión espiritista del escritor y minero mediante la antítesis que conformaban su fisonomía y su espiritualidad: “Ni un paso se hubiera detenido la marcha de la civilización ni el progreso del espíritu, si en una cena hubieran servido a Pitágoras unas chuletas de carnero cuya alma debía animar en

el año de mil ochocientos ochenta y dos y para honra de la literatura mexicana, la robusta y bien acondicionada personalidad de don Pedro Castera”.¹⁹ Pero fue el espiritismo, aprendido a través de la sabia guía del infortunado Santiago Sierra, el que había demostrado a Castera que su “espíritu era infinito... figúrate lector... ¡infinito yo, que antes no era más que gordo!”²⁰

La singular vida de Castera llegó a su fin el 25 de diciembre de 1906, tras padecer el mal de Bright o nefritis; unos meses atrás había intentado vender a Justo Sierra un cuadro de Miguel Cabrera, quizá lo poco de valor que le quedaba, para sobrellevar su precaria situación, pero, quién sabe si por viejas rencillas, don Justo no hizo más que desearle una pronta recuperación.²¹ Muy pocos periódicos dieron noticia de la muerte del escritor; la última señal de duelo fue la suspensión, tres días después de su fallecimiento, de la sesión de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística. Pedro Castera, espiritista, minero, inventor, poeta, cuentista y novelista dejaría la vida de la tierra para nacer a “la vida del alma, de la poesía y de la idea” de una forma igualmente singular.

NOCHES DE BÚSQUEDA: LA ORIGINALIDAD DE UNA FRASE Y LA NOVEDAD DE UNA IDEA

El recuento de los tiempos y los espacios en que Castera publicó su obra resulta fundamental para apreciar su desarrollo como escritor y su búsqueda estética. A partir de 1872, Pedro Castera colaboró en más de veinte publicaciones con diversos géneros: cuento, poesía, novela, artículos de divulgación científica y de actualidad política y traducciones. Hay que ubicar la mayor productividad del autor entre los años 1872 a 1882, con esporádicas publicaciones después de este año, tras su estancia en el hospital de dementes de San Hipólito de mediados de 1883 a mediados de 1884; sus últimas creaciones literarias aparecieron en 1890, en los albores de la generación decadentista.

Así, tras la publicación de sus comunicaciones espiritistas, Castera dio a la prensa entre 1872 y 1874 sus primeras narraciones espiritistas (en las que se sirvió de la literatura para difundir el espiritismo), poemas y artículos-ensayos de diversos temas, ya sea científicos, morales o políticos, en los periódicos *El Domingo*, periódico de Gustavo Gostkowsky,

El Teatro, La Luz de México, El Federalista y en *El Radical* de Vicente Riva Palacio.

En 1875, año del debate espiritista en el Liceo Hidalgo, Castera publicó sus dos primeros cuentos mineros: “En la montaña” y “En medio del abismo”; con este último dio a conocer la declaración de principios de la que se desprende, en buena medida, la concepción artística del autor:

...diversa forma, pero fondo idéntico; el sentimiento encierra la lucha, el canto oculta el sollozo en el poeta y en el minero, las dos almas sienten la misma enfermedad sublime, la nostalgia del infinito, la nostalgia del Cielo; unos quieren poseerlo, los otros aspiran a mirarlo; ambos sueñan y sufren, ambos son mis hermanos; por los dos siento, y el llegar a distinguirme entre ellos llena mi inspiración.²²

De este modo, a través de la escritura Castera logró conjuntar las dos actividades que guiaron su vida: la del escritor y la del minero. De este breve texto también debe rescatarse la imagen que el propio Castera ofrece de sí mismo: “Algunos poetas me honran llamándome su hermano; como desterrado en la tierra, yo soy hermano de todos los proscritos”, idea que veremos desarrollada tanto en sus poemas como en el resto de su obra.²³ En este mismo año dio a la imprenta su primer volumen de poesía, *Ensueños*, en el que recogió parte de los poemas que aparecieron en las publicaciones periódicas.

Castera empezó 1877 con la publicación, en *La Revista Mensual Mexicana*, de “El Tildío”, uno de sus cuentos mineros más conocidos; además publicó poemas, textos en prosa poética, dos artículos sobre la mujer, así como otros cinco cuentos mineros. Colaboró también en *El Monitor Republicano* y en *El Monitor Constitucional*; en 1878 tuvo una colaboración en *La Ilustración Espírita*.

En 1881 Castera comenzó a trabajar en *La República*, periódico a cargo de Ignacio Manuel Altamirano, en el que, al decir del propio escritor, “era una especie de ayudante de redacción, que recortaba los periódicos extranjeros, que copiaba o transformaba algunos párrafos de los otros periódicos, y que leía lo que el maestro Altamirano me aconsejaba que leyera”.²⁴ Aquí vieron la luz cerca de dieciocho artículos de divulgación científica y asuntos varios bajo los títulos “Revista científica” e “Impresiones y notas diversas”, y un solo poema “La vida de la llama”, además de ser responsable de los artículos sin firma. Al concluir este año,

Altamirano anunció su salida de la dirección de *La República*, y decidió poner en manos de Pedro Castera e Hilario S. Gabilondo la *Semana Literaria*, suplemento literario del periódico, y más tarde, también la sección política de la publicación; de este modo, Castera recibió el año de 1882 con el nombramiento de director de uno de los periódicos más importantes del periodo.²⁵

En su ejercicio como director dio cabida a los “Ceros” de Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza, y a la discusión entre el krausismo y el positivismo que a la sazón se llevaba a cabo en los círculos intelectuales de la ciudad, por lo que Castera se convirtió en blanco de los ataques de distintas publicaciones, suscitados tanto por las críticas de *Cero* como por el programa ideológico de la publicación, como se puede apreciar en los versos que se publicaron en la columna “Siluetas humorísticas” de *El Diario del hogar*:²⁶

*Es minero, y en busca del secreto
para hacer el ensaye más barato,
cogió la pluma y escribió en un plato,
leyó lo escrito y le salió soneto.*

*Entonces se volvió tan indiscreto,
y dio a las musas tan injusto trato,
que el padre Apolo tuvo su mal rato
al mirar esta falta de respeto.*

*Conociendo el buen Pedro su delito,
puso bien pronto a sus desmanes coto;
hoy es correcto, más, es erudito;
entre los escritores tiene voto,
y es editor de un diario bien escrito
con dos Ceros que meten alboroto.*²⁷

Como colaborador, Castera continuó con la publicación de artículos de actualidad política y de notas diversas en la sección política de *La República*, así como de artículos de divulgación científica, cuentos, poemas y otros textos de diversa naturaleza.

Una década de arduo trabajo literario se concentró en 1882, año en el que Castera dio a la imprenta la mayor parte de su obra. A la par de la sonada polémica entre los representantes de dos estéticas diferentes,

Vicente Riva Palacio por parte de los nacionalistas, y Manuel Gutiérrez Nájera, como modernista,²⁸ Castera publicó su novela *Carmen*, los cuentos de *Las minas y los mineros*, la novela corta *Los maduros*, la colección de relatos *Impresiones y recuerdos* y el poemario *Ensueños y Armonías*.

La aparición de gran parte de su obra en un mismo año, así como la escasa recuperación hemerográfica que se ha llevado a cabo, pese a los trabajos de Schneider y Saborit, han sido causa, en buena medida, de la dificultad de ubicar al autor en el desarrollo de la literatura mexicana del último cuarto del siglo XIX mexicano; hay que añadir a esta situación, la presencia de elementos de las diferentes manifestaciones estéticas del periodo, romanticismo, nacionalismo, realismo, naturalismo y modernismo, en la obra casteriana; finalmente, deben tomarse en cuenta las condiciones editoriales en que el autor publicó su obra, ya que resulta de particular interés que buena parte de su obra haya salido de las prensas de *La República* cuando Castera fungió como director, situación que no pasó de largo para sus detractores.²⁹

La recepción de sus obras fue desigual. La novela *Carmen* recibió algunas críticas negativas, pero fueron numerosos los comentarios favorables de personalidades como Ángel Pola, Ricardo Domínguez, Manuel de Olaguíbel y de escritores menos conocidos como Federico Mendoza y Vizcaíno y Francisco J. Carrasco,³⁰ además del prólogo de Vicente Riva Palacio, en el que la denomina novela sentimental, género de provecho para la “conservación de los nobles sentimientos”.³¹

Con *Las minas y los mineros* corre distinta suerte.³² De principio, el mayor impulso lo recibió de Ignacio Manuel Altamirano, quien en el prólogo que escribió para la obra, la inscribió dentro de sus propias concepciones nacionalistas. Además de éste, hay que mencionar también las remembranzas de Juan de Dios Peza, las alusiones de Ricardo Palma en su correspondencia,³³ y el comentario de Guillermo Prieto, para la edición de 1887, que ahonda en los efectos que logran las narraciones de Castera:

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

Estos invasores de la sombra, estos aventureros de los abismos, que tienen por sol la antorcha, la palabra como relámpago, la acción como rayo, este salvajismo de la roca y el peligro, que produce el amor, el odio y la abnegación sublime fuerza es que tengan una originalidad que ha sabido explotar Castera con sorprendente maestría.³⁴

En torno a *Impresiones y recuerdos* se tienen escasas noticias;³⁵ Adolfo Duclós Salinas señala:

La nueva obra que ahora da a la estampa, *Impresiones y recuerdos*, no desmiente en nada, a nuestro humilde juicio, el talento del autor, antes bien, algunos de sus cuentos son verdaderas joyas de arte y de sentimiento. En ellos encontrará el autor aunado a la poesía de la concepción, un interés vivísimo y siempre creciente, despertado con maestría, y en más de una ocasión habrá de admirar el brillo, la profundidad y belleza de algunos pensamientos que de buen grado hubiera suscrito Jul o Simon.³⁶

La colección se caracteriza por el tono autobiográfico de los relatos, muy cercano a las memorias, pero lo mismo incluye los primeros relatos espiritistas que textos en prosa poética, relacionados con la poesía del autor.³⁷

Pedro Castera se mantuvo en la dirección de *La República* durante siete meses; en julio de 1882 anunció su separación del periódico para poder atender el conflicto de propiedad de una hacienda en Michoacán; pese a ello, su nombre siguió apareciendo en la lista de redactores del periódico hasta julio de 1883.³⁸ La actividad periodística y literaria de Pedro Castera disminuyó considerablemente después de 1884; entre este año y 1889, Castera colaboró de forma esporádica en algunos otros periódicos como *El Liceo Mexicano*, *El Lunes* y *La Juventud Literaria*.

En 1889 se integró a la redacción de *El Universal*, donde escribió las columnas “Notas diversas” y “Mundo científico” hasta 1891. En 1890, y ya con la fama que *Carmen* le proporcionó, Castera publicó las novelas: *Dramas en un corazón* y *Querens*, dos interesantes muestras del eclecticismo predominante en el periodo.³⁹ Finalmente, una vuelta al tono nacionalista y realista de sus primeros años apareció en el artículo “La boca del abra” publicado en 1896 en el *Segundo Almanaque de Letras* de Manuel Caballero. Hasta este año llegan las noticias de la labor periodística y literaria de Pedro Castera; sin embargo, este amplio panorama sólo tomará mayor relevancia en la medida que se profundice

en las relaciones que el autor estableció con su medio literario, para lo cual dedicaré el siguiente apartado al estudio de la participación de Castera en asociaciones literarias.

¡SOCIO LITERATO!... PERO, ¿POR QUÉ CAUSA SERÍA?

Circunstancia fundamental en la conformación del escritor mexicano durante el siglo XIX fue la asociación, ya que se constituyó en el medio idóneo para que los escritores ejercieran con mayor libertad su oficio, ganaran prestigio profesional, difundieran sus trabajos y, a decir de Alicia Perales Ojeda, satisficieran cierto grado de vanidad.⁴⁰

Más allá de esta satisfacción de vanidades, no puede dejarse de lado el papel fundamental que cumplieron las asociaciones, ya que en ellas, como señala José Luis Martínez, “se gestaron y discutieron todos los problemas y tendencias que rigieron el curso de nuestra historia literaria”,⁴¹ además de ser uno de los escasos honores de los ciudadanos en tiempos de inestabilidad política y social.⁴²

Tanto las asociaciones como los miembros que las integraban perseguían distintos propósitos. Algunas de ellas se especializaban en ciertas áreas, como la literatura, la música, la política, la religión o la ciencia, y otras mantenían un carácter incluyente al conformarse como sociedades científicas, artísticas y literarias, pero puede decirse que la gran mayoría cumplía una función social al servir como espacio común para la difusión del conocimiento, para la docencia, para la recreación y la ayuda mutua; por su parte, los socios también tenían sus particularidades; los socios honorarios eran, en algunos casos, los que brindaban un significativo apoyo económico a la asociación, o bien, escritores y personalidades relevantes que daban prestigio a la agrupación; los socios numerarios, por lo general, debían cubrir una cuota y participar con trabajos propios en las reuniones de la asociación, y por último estaban los meros asistentes u oyentes, más interesados en la convivencia con los letrados que en la participación activa.

Como hombre de su tiempo, Castera formó parte de algunas de estas asociaciones; habría que mencionar, en primer lugar, los círculos espiritistas La Luz y Allan Kardec, en los que tuvo una participación activa como médium y como difusor de la doctrina; sus trabajos como

minero e inventor lo llevaron a formar parte de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística y de la Sociedad Mexicana de Minería, en las que presentó los resultados de la aplicación de sus inventos y las modificaciones que realizó a diferentes sistemas de beneficio de metales. También fundó en 1891 la Compañía Minera del Sur junto con el licenciado Agustín Arroyo de Anda y Filomeno Mata con el propósito de explotar minas en diferentes estados del país.⁴³ En el ámbito político, Castera fungió como diputado suplente de los estados de Puebla y Tlaxcala en diferentes ocasiones; fue miembro de la comisión para la discusión de la ley orgánica del artículo 27, la ley de amparo en 1882 y otras comisiones menores, y participó como diputado titular para el debate en torno al artículo 25 de la Constitución.⁴⁴ Sus labores políticas lo llevaron a intercambiar correspondencia con Matías Romero sobre la posible reanudación del crédito con Inglaterra.⁴⁵

Con respecto a las asociaciones propiamente literarias, Castera dejó un testimonio poco halagador, tanto de su funcionamiento, como de su propia participación en ellas; con la ironía que caracteriza los relatos de tono autobiográfico de sus *Impresiones y recuerdos*, apuntó:

Tomando al acaso un rollo de papeles amarillentos, me puse a examinarlos con atención. El primero que cayó en mis manos era un diploma de socio protector, extendido a mi nombre por una de tantas sociedades a quienes les faltan precisamente socios, y sobre todo, numerarios. Aquel pliego me había costado doce reales por el primer mes de suscripción, que por su causa pagué, pues al siguiente, poco faltó para que el cobrador bajase la escalera cabeza abajo. / El segundo papel era otro diploma de socio literato... ¿pero por qué causa sería?⁴⁶

¿La causa? Literatear, hacer versos y “por dos o tres tomos escritos”, según refiere en otro lugar. Así, en 1875, año de publicación de sus *En-sueños*, Castera ingresó a la Sociedad Mutualista de Escritores, fundada por Ignacio Manuel Altamirano con el fin de ofrecer ayuda y protección a los escritores que padecieran alguna enfermedad o que tuvieran problemas económicos, situación que, sin saber, Castera vivirá de cerca.⁴⁷ Por algunas notas periodísticas se sabe que fue admitido como miembro activo de la Sociedad Científica, Artística y Literaria El Porvenir, aunque al parecer no publicó colaboraciones en *El Estudio*, medio de difusión de esta sociedad.⁴⁸

En 1877, Pedro Castera, junto con Francisco P. Urgell, Manuel de Olaguíbel, Agustín F. Cuenca y Juan de Dios Peza, fundó el Círculo Literario Gustavo Adolfo Bécquer. A él se unieron Benjamín Bolaños, Manuel Caballero, Manuel Gutiérrez Nájera, Agustín V. Bonequi y Anselmo de la Portilla, hijo.⁴⁹ De acuerdo con Peza, Castera formó y dio nombre al Círculo Bécquer, mientras que Urgell lo consolidó; señala también que gracias a los esfuerzos de Olaguíbel y Cuenca salieron a la luz *Las Páginas Literarias*, medio de difusión del Círculo en el que se impulsó la creación poética a través de los juegos florales “tan provechosos y saludables para toda literatura naciente”.⁵⁰

En general, el Círculo Bécquer fue bien recibido en el medio intelectual, sin embargo, dos episodios habrían de ensombrecer su desarrollo. El primero fue la disputa que tuvieron los miembros del Círculo con Ireneo Paz, director del periódico *La Patria*, a causa de la suspensión del pago por la impresión de *Las Páginas Literarias*. Paz publicó una carta en la que señaló la impuntualidad e irresponsabilidad de los miembros del Círculo Bécquer; por su parte, el Círculo Bécquer respondió con otra carta en la que afirmaban que no existía tal incumplimiento, sino sólo un retraso en el pago, y que la razón de dejar la imprenta de Paz y llevar sus *Páginas Literarias* a otro impresor, en este caso Santiago Sierra, se debía a la mala calidad de los impresos de aquélla. Unos días más tarde, saldada la deuda, *La Patria* dio por concluida la disputa.⁵¹

Aunque nimio, el asunto tuvo repercusiones importantes, ya que esta disputa reforzó la oposición política entre el grupo de Ireneo Paz —el periódico *La Patria* y el Círculo Nacional Porfirista, que apoyaba a Trinidad García de la Cadena para la sucesión presidencial de Díaz—, y el grupo de los Sierra, Justo y Santiago, que apoyaba la candidatura de Manuel González a la presidencia. Los dimes y diretes entre Paz y Santiago Sierra llegaron a su fin el 28 de abril de 1880, en un duelo en el que murió este último, amigo y guía de Castera.⁵²

Otro aspecto que marcaría al Círculo Bécquer fue el comentario de Othon de Brackel-Welda, periodista alemán vecindado en México y director de *El Correo Germánico*, quien en una de las cartas públicas dirigidas a su amigo Manuel Gutiérrez Nájera comentaba:

Te veo, querido Manuel, inscrito en el Círculo Bécquer, en esta reunión de jóvenes y entusiastas vates que prometen a la patria mexicana un porvenir

de gloria literaria, una rica cosecha de hermosos laureles, cortados en las ásperas anfractuosidades del Parnaso, y que llevados por un generoso sentimiento de emulación, han puesto en su bandera el nombre de un inspirado poeta español que tenía por la sangre, por la educación y por las aspiraciones de su singular genio todas sus raíces en Alemania. Esos jóvenes son, por decirlo así, la expresión más genuina de este movimiento literario que quiere penetrar en el espíritu poético y pensador de mi patria alemana; sus esfuerzos llenan mi corazón de júbilo y de noble orgullo, pero imprimen en mi alma cierta aprehensión de que tal vez no sigan el estudio en línea ascendente, sino que seducidos por el brillo, acojan más bien la pedrería falsa, pasando inadvertidos ante los brillantes y las perlas de nuestra literatura nacional.⁵³

Opinión compartida por otros escritores, como Heberto Rodríguez, quien hizo una dura crítica a la imitación de la poesía alemana tanto en Castera como en otros escritores. Pedro Castera también formó parte del Liceo Mexicano Científico y Literario, fundado en 1885 por Ángel de Campo, Luis González Obregón, Adolfo Verduzco, Rafael Mangino y José Cárdenas. En el Liceo convivieron personalidades de distintas generaciones: Ignacio M. Altamirano, Fernando Calderón, Joaquín Casasús, Ezequiel A. Chávez, Balbino Dávalos, Casimiro del Collado, Rafael Delgado, Salvador Díaz Mirón, Gonzalo A. Esteva, Manuel Gutiérrez Nájera, Alberto Michel, Porfirio Parra, Irene Paz, Juan de Dios Peza, Francisco Pimentel, Ángel Pola, Vicente Riva Palacio, entre otros.⁵⁴

ESE HOMBRE TIENE ALGO DE RARO, DE MISTERIOSO, DE FATAL:
SAN HIPÓLITO

A mediados de 1883, el medio periodístico y literario de la ciudad despertó con la noticia de que Pedro Castera había sido internado en el hospital para dementes de San Hipólito, al parecer por instancias de su propia familia. Más allá de lo lamentable de la noticia, el hecho estuvo rodeado de suposiciones que entreveían una conspiración política en la inesperada reclusión del autor. De esta versión dio cuenta Salvador Quevedo y Zubieta, el autor de *México manicomio* (1927) y difusor de la psicología social en México, al hacer el recuento de las vicisitudes del gobierno de Manuel González, tras la penosa cuestión de la sustitución de la moneda de plata por la de níquel en los primeros años de la década

de 1880, y que derivó en revueltas, discursos incendiarios, encarcelamientos y, finalmente, en el abandono de tan desafortunada empresa. De acuerdo con Quevedo y Zubieta, la situación se había tornado tan crítica que, por ejemplo, en las panaderías se vendía el pan de manera muy particular: el pan en buen estado era vendido como “pan por plata”; el pan en mal estado se vendía como “pan por níquel”. Al parecer, Castera, como minero y amigo de González, tuvo una participación cercana en el proyecto del níquel,⁵⁵ pero tras su fracaso, el periodista:

... se volvía loco, y como si en su razón trastornada recogiese toda la locura de la empresa monedera, como si a ella acudiesen y en ella se concentrasen las mil turbaciones producidas por la inmensa masa de níquel, tan traída, llevada y discutida, como si eso fuera, aquel periodista gritaba día y noche en su celdilla del Hospital de Dementes de San Hipólito: “¡Quiero níquel!... ¡Tráiganme mucho, mucho níquel!...”.⁵⁶

Esta versión también es referida por Carlos González Peña en el prólogo a *Carmen*, donde señala una supuesta desavenencia de Castera con el presidente Manuel González. No obstante, Luis Mario Schneider da poco crédito a esta versión y supone que la reclusión del escritor en San Hipólito pudo haber sido consecuencia de un agotamiento mental provocado por un periodo de arduo trabajo periodístico, literario y político, aunado a las preocupaciones relacionadas con los bienes familiares.

Lo cierto es que la triste situación de Pedro Castera ocupó algunas páginas de los periódicos más importantes de la época. En los primeros días de noviembre, el marqués D’Equevilley, amigo del autor, publicó un texto en el que refirió el estado de salud del enfermo y lanzó una invitación a todo el medio periodístico y literario para acudir en su ayuda:

Con *El Correo* y *El Lunes* (con Luis G. Iza, Carrillo y Zubieta), nos dirigimos a la prensa de todas las opiniones, a los españoles del *Pabellón* y de *La Voz de España*, a los angloamericanos de las *Two Republics*, a los franceses de *La Colonie* y *Le Trait d’Union*, a todos los amantes de las bellas letras y a todos los corazones nobles para que se haga en México por Castera lo que se hizo por el pobre André Gil, ese gran artista muerto él también sobre la brecha del periodismo.⁵⁷

El llamado del marqués tuvo respuesta inmediata. El 2 de noviembre en *El Diario Oficial* se aclaró que Pedro Castera recibía de forma íntegra

las dietas que le correspondían como diputado del distrito 11.º del estado de Puebla y que en todo caso, habría que pedir a los tutores del enfermo noticia sobre las dietas.⁵⁸ Unos días más tarde, la situación de Castera seguía siendo motivo de manifestaciones de apoyo; Armando Peredo de Hoyos publicó un sentido poema dedicado al infortunado escritor:

A Pedro Castera⁵⁹

*Con tus ensueños
de mente inquieta,
con armonías
de lira tierna,
surgiste al mundo
de bellas letras,
como fulgura
la luz etérea
en las mañanas
de primavera.*

.....

*Pero tus flores
hoy están secas,
y se han trocado
por noche negra
las alboradas
de tu existencia:
hoy ya no cantas,
y ya no sueñas,
y ya ni lloras,
y ya ni piensas,
pues que la suerte
con saña fiera
te hundió en el caos
de la demencia ...*

La cuestión de la salud de Castera tomó mayor fuerza con la publicación de una carta de la señora Soledad Cortés de Castera, madre de Pedro, dirigida al editor de *El Monitor Republicano*, en la que, entre un agradecimiento y otro, no perdió la oportunidad de señalar las

irregularidades en el trato dado a su hijo, en el cambio de tutor y los escasos recursos con que contaba para cubrir las necesidades del enfermo; la carta es un testimonio invaluable que nos permite conocer partes fundamentales de la situación del autor durante su enfermedad:

Verdad es que desde agosto, septiembre, octubre y el presente mes, se le ministraron por el referido tutor interino [D.M. Bermejo], sus pensiones importantes de 36 pesos y dos pares de botines; ¿pero con tan corta suma se deben proveer las demás exigencias de su situación en cinco meses? ¿Por qué se le han escaseado todas las demás atenciones que merece, y por qué a su misma familia se le negara la tutela definitiva poniéndola fuera de la ley? ¿Quiénes mejor que sus hermanos pudieran atenderlo y cuidar sus menores necesidades, sin poner tan graves y molestas obligaciones a cargo de personas ocupadas en extremo? La verdad es que a mi hijo no se le ha considerado cuanto merece, sino por sus amigos que ciertamente no han podido no sólo remediar esas aberraciones, pero ni oponerse a las intrigas groseras puestas en juego hasta ante una de las respetables personalidades de la República, ignoro con qué objeto.⁶⁰

Las respuestas a las preguntas de la señora de Castera llegaron mucho después, tras fuertes presiones de algunos periódicos por saber la razón de que Castera no abandonara San Hipólito, en vista de los reportes de buena salud que habían circulado en la prensa, como el certificado médico firmado por el doctor Celso C. Nava que apareció en mayo de 1883, en el que avalaba el buen estado de salud del escritor:

El médico cirujano que suscribe certifica haber encontrado al señor Pedro Castera en estado satisfactorio de la enajenación mental que adolece, y cree que no hay inconveniente en que dicho señor pase a Tacubaya a completar su curación ejerciendo en él gran vigilancia, y en caso de tener alguna excitación pase otra vez al Hospital de San Hipólito. México, mayo 27 de 1884. Celso C. Nava.⁶¹

Las razones llegan a través del propio tutor de Pedro, el diputado Juan Vicente Villada, quien en una carta dirigida a los redactores de *La República* comenzó por señalar que la reclusión de Pedro en San Hipólito fue petición directa de sus familiares y que por ellos se llevó a cabo el juicio de interdicción que lo declaró incapacitado; asimismo, aclara que la renuncia de su primer tutor, D.M. Bermejo, se debió a “serios disgustos que tuvo con la familia”.

A la constante petición de la señora Cortés de trasladar al enfermo a su casa, Villada respondió con la organización de una junta de médicos, compuesta por los doctores Rafael Lucio, Juan Govantes, director del Hospital de San Hipólito, y Alberto Cervantes, médico nombrado por la madre del enfermo, para que constataran el estado de salud del escritor, lo que dio como resultado la expedición de un certificado médico que se publicó en la prensa:

Los profesores en Medicina y Cirugía que suscriben,

CERTIFICAN: que examinado el señor Pedro Castera con el objeto de resolver si era conveniente se le sacara del Hospital de San Hipólito, en vista del estado que guardan sus facultades intelectuales; resolvieron, atendiendo a la forma de su locura –*lipemania y delirio de persecución*– que debía seguir curándose en dicho hospital por ser el local más a propósito para ser atendido y donde mejor puede evitarse cualquier accidente proveniente de su delirio.

Y para los efectos del artículo 462 del Código Civil y a solicitud del tutor de dicho señor Castera, extendiendo el presente en el Hospital de San Hipólito a 14 de marzo de 1884. J. Govantes, Alberto Cervantes, Rafael Lucio.⁶²

Además de esta junta se llevó a cabo otra, solicitada por la madre del enfermo a las autoridades del distrito, pero con resultados similares. Villada añadió que uno de los impedimentos para dejar salir a Castera era el “aborrecimiento a la respetable autora de sus días”. Por último, el tutor de Castera aclaró que parte del dinero de la pensión se destinó a cubrir las deudas que éste había contraído con distintos acreedores y que sumaban la cantidad de siete mil pesos, según constancias de la Tesorería del Congreso. La carta finaliza descartando cualquier fin oculto en la reclusión del escritor en San Hipólito.

Unos días más tarde, el 6 de junio de 1884, el mismo director de San Hipólito publicó en la prensa el informe que sobre el caso Castera envió a la Secretaría de Gobernación, en el que dio cuenta de las pruebas realizadas al escritor para conocer su estado de salud; el doctor Govantes, además de señalar que el enfermo presentaba una condición de ansiedad, censuró los comentarios publicados en la prensa:

Algunos periódicos han asegurado que Castera se encuentra enteramente sano. Desgraciadamente no es cierto. Si así fuera, desde luego lo hubiera entregado a su familia, como acostumbro hacerlo con los asilados a quienes

presumo curados. Esto ha dependido de que varias personas, juzgando de una manera ligera, han creído por conversaciones con Castera, de diez minutos, que estaba bueno. Lo que demuestra una vez más que no basta un buen criterio para resolver sobre cuestiones que requieren conocimientos especiales.⁶³

El asunto llegó a instancias de la Secretaría de Gobernación, por lo que en el mismo mes de junio, Carlos Díez Gutiérrez negó el permiso para que Castera saliera del Hospital.⁶⁴ Al parecer la decisión logró acallar las voces que pedían una explicación, ya que no se volvió a tocar el tema en la prensa; sólo hasta septiembre de 1884 comenzaron a aparecer breves notas que daban cuenta del restablecimiento del escritor,⁶⁵ y en efecto, Castera salió de San Hipólito en 1884, pero a su regreso, la vida marcharía a otro ritmo.

ESCENAS DE LA VIDA MINERA

De acuerdo con el esbozo biográfico que hizo Luis Mario Schneider en su edición de la obra de Pedro Castera, éste “murió tan sólo dos meses después de haber cumplido sesenta años, aunque había desaparecido de la escena literaria antes de cumplir los cuarenta y cinco. De ese periodo que media entre 1891 y 1906 nada se sabe de su vida, aunque es de suponer que vivía en la pobreza, enfermo, transferido, es decir en el olvido”.⁶⁶

Schneider no se equivocó al decir que para 1901, la vida literaria de Pedro Castera ya había concluido, y sólo hasta ahora empezamos a cubrir algunos aspectos de la vida del autor que Schneider lamentó no conocer. Si bien es cierto que de 1872 a 1890 Castera se dedicó con ahínco a sus actividades literarias y periodísticas, no dejó de lado su profesión minera; por el contrario, llevó a cabo importantes acciones en este ramo, ya como inventor, ya como ensayador o bien, como negociador. Además de los inventos y las mejoras a distintos sistemas de beneficio que ya mencionamos, el ingeniero minero se dedicó a la negociación de vetas y minas en diferentes partes del país. En 1874 adquirió la mina Socavón de San Fernando en el mineral de Zacualpan en Sultepec, Estado de México; en 1875 invirtió capital para la compra de barras de la mina de Nuestra Señora del Socorro en el Real de Arriba del

mineral de Temascaltepec y, en asociación con Sabás García y Joaquín Sayago, de la mina La Buena Fe en Taxco.⁶⁷ Todavía se dio tiempo para publicar en 1899 un folleto sobre el beneficio de metales, resultado de su actividad como minero e inventor.⁶⁸

A partir de 1900, Castera se dedicó a la práctica de ensayos en diferentes estados del país y estuvo involucrado en numerosos litigios por la propiedad de minas y en negociaciones mineras no siempre afortunadas, debido, en parte, por sus malos manejos, pero también, al decir de algunos reportes, por las inexplicables disposiciones en contra suya tomadas por la Secretaría de Fomento.⁶⁹ Estos reveses de la fortuna dejaron al poeta-minero en la pobreza, dependiente de la caridad pública y de las nimias ganancias que le dejó la publicación de sus obras. No obstante, como el propio Castera dijo en alguna ocasión, los bienes materiales no son para siempre, en cambio, la gloria del escritor perdura más allá de la muerte.

NOTAS

¹ Pedro Castera, *Querens*, en LAS MINAS Y LOS MINEROS / QUERENS (UNAM, 1986), pp. 396-398.

² *Vid.* Rubén M. Campos, EL BAR. LA VIDA LITERARIA DE MÉXICO EN 1900 (UNAM, 1996), p. 57.

³ Dice Ceballos: “Su rostro de color blanco, con claros ojos, se encontraba inflado en un abotagamiento revelador de su mal; en sus pupilas lacrimantes resaltaba el tono rojizo de sus párpados hinchados; en sus carrillos flácidos, una barba blanca de dos semanas brillaba al sol, como si fuese de espinillas de argento. / El descuidado bigote, también blanco, se hallaba en sus términos mojado por la baba” (Ciro B. Ceballos, PANORAMA MEXICANO, UNAM, 2004, p. 238).

⁴ Luis Lara Pardo, “Viejas estampas de don Filomeno”, en *Los Jueves de Excelsior* (30 de junio de 1938), p. 3.

⁵ Sin firma, “Cromos de fondo negro. Pedro Castera”, en *El Correo del Lunes. Periódico Independiente*, t. 1, núm. 1 (6 de febrero de 1882), p. 1.

⁶ Luis Mario Schneider lo llamó “un delirante del XIX” (L.M. Schneider, “Prólogo”, en IMPRESIONES Y RECUERDOS, MÉXICO, 1986, pp. 7-26); años más tarde, Antonio Saborit lo incluyó dentro de la galería de excéntricos mexicanos (A. Saborit, “Prólogo” a PEDRO CASTERA, MÉXICO, 2004, p. 16), y Blanca Estela Treviño, en la revisión más reciente de la

obra del autor, considera que pudo haber formado parte del libro *Los raros* de Rubén Darío (B.E. Treviño García, "Pedro Castera", en *DOSCIENTOS AÑOS DE NARRATIVA MEXICANA*, MÉXICO, 2010, pp. 181-204).

⁷ De acuerdo con una nota que publicó Juan Vicente Villada en 1884 en torno a la situación económica y al estado de salud de Pedro Castera, una tía del escritor padecía la misma enfermedad mental (Juan Vicente Villada, "Pedro Castera", en *La República. Periódico Político y Literario*, año v, vol. X, núm. 10, 31 de mayo de 1884, p. 2). Ha sido posible establecer la genealogía de Pedro Castera gracias a los estudios genealógicos en México del historiador Javier Eusebio Sánchez Ruiz, cuyo proyecto se aloja en el Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México y en la página electrónica <<http://gw5.geneanet.org/>>

⁸ En *El Siglo Diez y Nueve* se publicó una esquela que informaba del deceso de José María Castera: "Con el más profundo pesar anunciamos el fallecimiento de este señor, secretario que fue de la Junta Administrativa de Minería. Su probidad, sus luces y otras excelentes cualidades lo hacían digno de todo aprecio. Nosotros que nos honramos con el título de amigos suyos, tributamos a su memoria este homenaje de estimación" (sin firma, "El señor don José María Castera", en *El Siglo Diez y Nueve*, 4.^a época, t. IV, núm. 862, 17 de julio de 1850, p. 792). De entre sus amigos de la redacción se encontraba Guillermo Prieto, quien describe brevemente a José María Castera como "hombre de alguna instrucción y buen sentido, escrupulosísimo en esto de conservar la pureza del lenguaje y de corregir manuscritos y pruebas" (Guillermo Prieto, *MEMORIAS DE MIS TIEMPOS*, MÉXICO, 1992, p. 321).

⁹ Sin firma, "Pedro Castera, minero", en *El Partido Liberal. Diario de Política, Literatura, Comercio*, t. VI, núm. 1001 (10 de julio de 1888), pp. 1-2.

¹⁰ De acuerdo con información difundida por el periódico *La Sombra de Arteaga*, en la reorganización de las autoridades de Querétaro tras la captura de Maximiliano, el ayuntamiento estuvo formado por "jóvenes liberales, pundonorosos e instruidos". Pedro Castera figuró como uno de los alcaldes de la ciudad de Querétaro que asistió a las juntas preparatorias para la instalación del Congreso Constitucional y Constituyente. Castera se presentó a la primera junta el 12 de noviembre y a la tercera el 16 de noviembre de 1867; en ésta se aprobó su elección como alcalde, pero tuvo que declinar al cargo por no tener la edad requerida (cf. Blanca Gutiérrez Grageda, *QUERÉTARO DEVASTADO*, MÉXICO, 2007, pp. 97-144). Con respecto a su etapa como inventor, actividad que desempeñó hasta el final de su vida, se sabe que desarrolló un sistema de beneficio en agosto de 1871 y que obtuvo la patente en 1878, además de patentar otros inventos y obtener privilegios exclusivos por el perfeccionamiento del sistema de fabricación y desinfección del aguardiente de maíz y otros granos, así como del beneficio de minerales de plata del sistema Khronke (ambos en 1889); por haber logrado perfeccionar el beneficio de minerales de plata por amalgamación, conocido como sistema de patio (1891) junto con Ricardo Gómez; por haber encontrado, con Eloy Noriega, un nuevo procedimiento para la densificación de los alcoholes (1892); por un nuevo procedimiento o sistema para beneficiar minerales platosos o argentíferos, llamado "Eureka", elaborado con Ricardo Gómez Ramos, y por el uso del sistema de arrastre de hierro y

acero al beneficio de minerales argentíferos, auríferos y auroargentíferos de su invención (1903) (cf. Juan Alberto Soberanis, Carrillo, CATÁLOGO DE PATENTES DE INVENCION EN MÉXICO, MÉXICO, 1989, p. 386).

¹¹ L.M. Schneider, *op. cit.*, p. 11. Schneider sugiere esta hipótesis a partir del contenido biográfico de los poemas en los que se hace referencia explícita a Margarita y al tiempo que Castera la conoció; toma como fecha de referencia el año de 1875, año de la publicación de *Ensueños*, sin embargo, como veremos más adelante, los poemas de este volumen se publicaron un año antes, en 1874, en diversos periódicos.

¹² *Id.* Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz, LA CONSTRUCCIÓN DEL MODERNISMO (UNAM, 2002), p. x.

¹³ La secularización del siglo decimonono implicó la instauración de nuevas formas religiosas, de otras manifestaciones de lo religioso, por lo que al mismo tiempo de presentarse una “mundanización” de la vida se dio una “sacralización” del mundo (cf. Rafael Gutiérrez Girardot, MODERNISMO, BARCELONA, 1983, pp. 78-79). Esto favoreció en buena medida el resurgimiento del pensamiento ocultista (aquí equivalente a esotérico) como uno de los intentos de recuperar o establecer un soporte frente a la avasalladora modernidad, al materialismo predominante, y a la ausencia o pérdida de Dios. En este sentido, como señala McIntosh: “*The occult revival began when the old order was crumbling. Revolution was in the air. It was a time of disillusion and uncertainty*” (Christopher McIntosh citado por José Ricardo Chaves, “Magia y ocultismo en el siglo XIX”, en *Acta Poética*, núm. 17, primavera 1996, p. 295). Dada la magnitud que alcanzó la presencia del pensamiento ocultista en el siglo XIX, Chaves considera que éste puede ser denominado el tercer gran momento histórico de la magia en Occidente (J.R. Chaves, *op. cit.*, p. 292).

¹⁴ Allan Kardec citado por Yvonne Castellán, EL ESPIRITISMO (BARCELONA, 1971), p. 12.

¹⁵ Cf. José Ricardo Chaves, ANDRÓGINOS, EROS Y OCULTISMO EN LA LITERATURA ROMÁNTICA (UNAM, 2005), pp. 146-147. Al igual que otras corrientes ocultistas, el espiritismo retoma elementos de diferentes filosofías, teorías y corrientes para conformar su propuesta doctrinaria. Así, están presentes ideas platónicas y cristianas, la teoría del fluido animal propuesto por Mesmer (mesmerismo) y la propuesta de Swedenborg respecto a los ángeles. El espiritismo sustenta la idea de Dios como inteligencia suprema y la existencia de los espíritus como emanaciones de ese ser supremo. De ahí, se deriva la concepción de un universo triádico: Dios creador, espíritu y materia, y como mediador, un cuarto elemento: el fluido. Bajo estos principios se configura su aspecto moral y científico. Hay que añadir como elemento característico la actividad mediúmnica como la vía más directa de comunicación con el mundo invisible, con el mundo de los espíritus.

¹⁶ Cf. José Mariano Leyva Pérez Gay, EL ESPIRITISMO EN MÉXICO (UNAM, 2001), p. 28, y la reelaboración de esta investigación, EL OCASO DE LOS ESPÍRITUS (MÉXICO, 2005).

¹⁷ Pedro Castera, “Profesión de fe”, en *La Ilustración Espírita. Periódico consagrado exclusivamente a la propaganda del espiritismo*, t. I, núm. 21 (15 de diciembre de 1872), p. 178.

¹⁸ Ignacio Manuel Altamirano, “Prólogo” a LAS MINAS Y LOS MINEROS / QUERENS (UNAM, 1986), p. 42.

¹⁹ Cero, “Cero” (14 de febrero de 1882), en Vicente Riva Palacio, LOS CEROS (MÉXICO, 1996), p. 417.

²⁰ Pedro Castera, “Ultratumba”, en IMPRESIONES Y RECUERDOS (MÉXICO, 1986), p. 71.

²¹ Justo Sierra, EPISTOLARIO Y PAPELES PRIVADOS (UNAM, 1949), p. 309.

²² Antonio Saborit rescató este texto y lo dio a conocer con el título “He aquí por lo que ahora escribo...”, en PEDRO CASTERA (MÉXICO, 2004), p. 242.

²³ *Ibid.*, p. 241.

²⁴ Pedro Castera, “Los careyes”, en *El Liceo Mexicano*, t. II, núm. 2, 1886, p. 11. Este texto fue rescatado por Fernando Tola de Habich e incluido en MUSEO LITERARIO DOS (MÉXICO, 1986), pp. 16-24. La edición incluye un retrato de Pedro Castera y un breve comentario sobre la génesis del cuento con el título “Pedro Castera cuenta un cuento que contó el Maestro Altamirano”. De acuerdo con la narración, la anécdota de Los careyes fue referida por Altamirano en una reunión de la redacción de *La República* y Castera lo transformó en cuento. Tola de Habich se pregunta a quién debería atribuirse dicho cuento: si a Altamirano o a Castera.

²⁵ Altamirano dejó *La República* el 31 de diciembre de 1881. A partir de enero de 1882, el nombre de Castera apareció como director del suplemento y a partir del 12 de enero, como director de *La República. Periódico Político y Literario*.

²⁶ Por ejemplo, el periódico *La Libertad* arremetió contra la obra de Castera, en particular con *Carmen*, que en esos momentos se publicaba en el folletín de *La República*; aquí mismo aparecieron algunos poemas en su defensa como el intitulado “No te piques”, firmado por Cerillo: *¡Oh Libertad estimada! / ¿Por qué tu nombre desmientes / y nos enseñas los dientes / como pantera acosada? // Al buen Pedro la pista / le sigues, y le arremetes, / entre dimes y diretes / porque no es positivista. // Dime ¿te hace mal de ojo / que le arrojas hiel y espuma / y lo rajas con tu pluma? / ¿Tan positivo es tu enojo? // ¿Qué la dulce Libertad / del hombre libre dispone / y hasta doctrinas le impone? / ¡Qué falta de caridad! // ¿Por qué te enojas querida? / deja que Pedro Castera / se suponga que es quimera / lo que a ti te da la vida. // Del positivismo el brillo / nos deslumbra por entero, / Justo es que le excuse “Cero” / y que le asuste a / “Cerillo”* (Cerillo, “A *La Libertad*. No te piques”, en *La República*, año III, t. III, núm. 69, 24 de marzo de 1882, p. 1). Clementina Díaz y de Ovando en su iluminador trabajo sobre *Los Cerros* de Riva Palacio arriesga la hipótesis de que Castera haya usado el seudónimo de *Cerillo* para continuar el debate con los redactores de *La Libertad*; aunque aún no contamos con suficientes elementos para confirmar que así haya sido, no se puede negar esta posibilidad (*vid.* C. Díaz y de Ovando, UN ENIGMA DE LOS CEROS, UNAM, 2004, p. 40).

²⁷ Rafael, “Siluetas humorísticas. Pedro Castera”, en *El Diario del Hogar*, t. 1, núm. 138 (14 de marzo de 1882), p. 4.

²⁸ En dicha polémica, Riva Palacio se refiere a Gutiérrez Nájera como “plagiario” y “afrancesado”; a su vez, Gutiérrez Nájera llama al General “soso” y “cansado” (*vid.* C. Díaz y de Ovando, *op. cit.*, p. 153).

²⁹ Clementina Díaz y de Ovando refiere esta situación tanto en su trabajo sobre *Los Ceros* de Vicente Riva Palacio, como en su artículo “Pedro Castera, novelista y minero”, en *Mexican Studies / Estudios Mexicanos*, California, Universidad de California Irvine, vol. 7, núm. 2, Verano 1991, pp. 213-214.

³⁰ *Vid.* HEMEROGRAFÍA.

³¹ Vicente Riva Palacio, “Prólogo” a CARMEN (MÉXICO, 2004), p. 22. Carmen tuvo dos ediciones más en vida del autor: *Carmen*, México, Eufemio Abadiano, 1887, y *Carmen*, México, Vda. de Ch. Bouret, 1896. Los primeros comentarios críticos a esta obra resaltaban el gran parecido con la novela *María* de Jorge Isaacs; no obstante, la crítica literaria reciente ha asentado las grandes diferencias que existen entre una y otra, y han abordado otros aspectos de la novela; remito a los trabajos de Adriana Sandoval, Ana Chouciño Fernández y Leticia Algaba, así como a Magda Díaz y Morales y Mariana Flores Monroy (*vid.* HEMEROGRAFÍA).

³² La primera edición se publicó con el título *Cuentos mineros. Un combate*, México, Imprenta de E.D. Orozco y Cía., 1881, e incluyó los cuentos “En la montaña”, “Una noche entre los lobos”, “En plena sombra”, “La guapa”, “El pegador”, “En medio del abismo”, “El Tildío”, “Los maduros”, “Un combate”, “¡Sin novedad!”. En 1882 la colección apareció con el título *Las minas y los mineros* en la Tipografía Literaria de Filomeno Mata con los mismos relatos. En 1887, en esta misma tipografía, salió a la luz la segunda edición (tercera de la serie minera) que incluyó el cuento “Flor de llama” y dejó fuera el cuento “Un combate” y la novela corta “Los maduros”, que había salido en forma independiente en 1882 (*vid.* BIBLIOGRAFÍA DE PEDRO CASTERA PUBLICADA POR OTRAS EDITORIALES, CITADA EN LAS NOTAS). Esta novela corta se incluye en las antologías de Schneider y Saborit; se publicó en la colección La Matraca y ahora es posible consultarla en versión digital en la página <<http://www.lanovelacorta.com>>, del proyecto La novela corta en México del Instituto de Investigaciones Filológicas, en edición preparada por Mariana Flores Monroy y con un estudio de la misma investigadora. Óscar Mata también le dedica un breve comentario en su estudio LA NOVELA CORTA MEXICANA EN EL SIGLO XIX (UNAM, 2003), pp. 77-80.

³³ En dos cartas dirigidas a Vicente Riva Palacio, Palma le pregunta sobre estos relatos. En la carta del 1.º de enero de 1885 comenta: “Entiendo que un señor Pedro Castera ha publicado tradiciones sobre las minas de México. Tengo curiosidad de conocer ese trabajo”, y en la del 3 de abril del mismo año Palma pregunta: “¿Hay en la literatura mexicana algo del género de mis *Tradiciones*? Sospecho que sí; pues no ha mucho, leí en un diario el anuncio de una obra de don Pedro Castera sobre tradiciones de Guanajuato y otros asientos minerales” (Ricardo Palma, EPISTOLARIO I, LIMA, 1949, pp. 113-115). Mayor atención ha recibido esta colección; además de las menciones en historias generales de la literatura, están los trabajos de Clementina Díaz y de Ovando, María Guadalupe García Barragán, Leonora Calzada Macías, Dulce María Adame González, Ernesto Reséndiz Oikion y los prólogos a la obra de Pedro Castera escritos por Luis Mario Schneider y Antonio Saborit (*vid.* BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA CITADA EN LAS NOTAS).

³⁴ Guillermo Prieto, “*Las minas y los mineros* por Pedro Castera”, en OBRAS XXVII. INSTRUCCIÓN PÚBLICA. CRÍTICA LITERARIA. ENSAYOS (MÉXICO, 1997), pp. 370-371.

³⁵ Esta primera edición incluyó los textos “Sin nombre”, “Un viaje celeste”, “El mundo invisible”, “Los ojos garzos”, “Un amor por el arte”, “Ángela”, “Nubes”, “Fragmentos de un diario”, “Cosas que fueron”, “¿Cómo se llamaba?”, “Sombras”, “Relámpagos de pasión”, “Ultratumba”, y “Una gota de rocío”, y fue publicada por la Imprenta de *El Socialista* de S. López en una edición de *El Correo de las Doce*. Los pocos comentarios que suscitó no fueron del todo favorecedores: “Todo le disgusta a este bilioso chico. Oigamos lo que dice en su última obra *Impresiones y recuerdos* [...] ¡Bárbaro!, con razón le aconseja que no lo quiera nunca, si para que no vea la luz de la mañana quiere nubes para los ojos de su amada, sin duda que para que no lo moleste el sol de medio día pide cataratas. / Perico, no comas tan fuerte y sobre todo ¡no escribas!” (sin firma, “Perico Castera”, en *El Rasca-Tripas. Semanario Musical y Literario*, t. III, núm. 1, 3 de diciembre de 1882, p. 4). El libro tuvo una segunda edición en 1887 en la que se excluyeron los textos “Una gota de rocío”, “Sombras”, “¿Cómo se llamaba?” y “Fragmentos de un diario” y se añadió el cuento “Sobre el mar”. En 1889 hay una tercera edición publicada por la Biblioteca de *El Universal*; en una de las notas que anuncia la colección se dice: “El conocido y estimado escritor don Pedro Castera ha comenzado a publicar una preciosa colección de doce cuentos, en los que, como en su celebrada *Carmen* y en sus inimitables *Cuentos mineros*, palpitan la poesía, la pasión y la verdad. / Mucho podríamos decir de esas *Impresiones y recuerdos* y del autor, pero el señor Castera no es un poeta de bombo, y por eso únicamente damos la noticia de esa nueva publicación, que no dudamos aprovecharán los amantes de nuestras glorias literarias” (sin firma, “Impresiones y recuerdos”, en *La Patria*, año XIII, núm. 3613, 3 de marzo de 1889, p. 3).

³⁶ Adolfo Duclós Salinas, “Prólogo” a IMPRESIONES Y RECUERDOS (MÉXICO, 1882), p. IV.

³⁷ Contrario al volumen de cuentos mineros, que tiene una unidad temática y formal más sólida, *Impresiones y recuerdos* es una colección miscelánea que reúne relatos de distintas épocas de creación del autor; así, incluye cuentos espiritistas escritos entre 1873 y 1874, textos en prosa poética que reproducen ideas y formas de los poemas publicados entre 1872 y 1877, y relatos que pueden ubicarse ya en la década de 1880, específicamente aquellos en los que la ironía se convierte en la figura principal. Si bien no he logrado hallar las versiones periodísticas de estos cuentos para poder fecharlos con exactitud, algunos elementos textuales pueden sostener este dicho, véase por ejemplo el cuento “Cosas que fueron” en que hay alusiones a la presidencia de Manuel González. Escasos son los estudios dedicados a esta colección; además de los comentarios de Schneider, Saborit y Gray Shambling, hasta el momento sólo se cuenta con los acercamientos de Mariana Flores Monroy, PEDRO CASTERA. TRES PROPUESTAS LITERARIAS (UNAM, 2008), pp. 63-75, y Dulce María Adame González, PEDRO CASTERA CUENTISTA (UNAM, 2008), pp. 56-106.

³⁸ Por algunas notas se sabe que el proceso inició en 1881, pero es partir del 1.º de marzo de 1882 que Castera publica una protesta en *La República*: “He sabido que un señor Contreras ha denunciado ante el Gobierno del Estado de Michoacán, como si fueran bienes mostrencos, el rancho de San Matías situado en jurisdicción de

Tajimaroa. / Yo, como heredero de los bienes del señor Castera, legítimo dueño de ese rancho, protesto en toda forma de derecho y cuantas veces sea necesario, en contra de la denuncia que ha hecho el señor Contreras, y a reserva de oponerme en toda forma al denunciado expresado hago pública esta Protesta (P. Castera, "Protesta", en *La República. Periódico Político y Literario*, año III, vol. III, núm. 49, 1.º de marzo de 1882, p. 4). En un texto publicado en *La República*, Castera explica las razones de su salida y reitera su apoyo al presidente Manuel González (Pedro Castera, "A los señores corresponsales y suscriptores de *La República*", en *La República*, año III, vol. III, núm. 174, 28 de julio de 1882, p. 1).

³⁹ "*Dramas en un corazón*. El elegante escritor que tan popular se ha hecho con su poética novela *Carmen*, y con sus pintorescos *Cuentos mineros* ha escrito y publicará próximamente una hermosa novela, superior a las obras citadas, a la que puso el interesante título de *Dramas en un corazón*. / Los amantes a las bellas letras no necesitan de que se les recomiende al autor ni la obra, y por eso sólo les anunciamos que pronto estará a la venta" (sin firma, "Dramas en un corazón", en *El Diario del Hogar*, año IX, núm. 152, 12 de marzo de 1890, p. 3). Escasos comentarios ha recibido esta novela; en 1907, el ateneísta Luis Castillo Ledón se refiere a ella como "novela psicológica a la manera de las de Bourget, por desgracia poco conocida" (*vid.* Luis Castillo Ledón, "La novela mexicana", en *Literatura Mexicana*, vol. XX, núm. 2, 2009, p. 150). Donald Gray Shambling comenta que las dos partes de la novela tienen tonos distintos; la primera, más romántico, mientras que la segunda, "la más interesante, precisa más el ambiente y estudia profundamente los personajes adquiriendo objetividad en la expresión. De más importancia son los aspectos de la profundidad psicológica y de los elementos terroríficos" (*vid.* Donald Gray Shambling, PEDRO CASTERA. ROMÁNTICO-REALISTA, UNAM, 1957, pp. 46-47). Óscar Mata comenta: "*Dramas en un corazón* es una novela compuesta por dos novelas cortas, pues cada una de las dos partes de la novela puede ser leída como una narración independiente. La primera de ellas, 'Boceto de un cuadro', es lo mejor que escribió Castera en la última parte de su vida, un texto de indudable vanguardismo para su época" (*vid.* Ó. Mata, *op. cit.*, p. 80). Algunos comentarios en torno a esta obra también se encuentran en el prólogo de Schneider y en Dulce María Adame, PEDRO CASTERA: CUENTISTA, UNAM, 2008, pp. 49-50. // *Querens* se publicó por primera vez en el folletín de *El Universal* en enero de 1890: "*Querens*. Desde el día 1.º de enero comenzará a publicarse en *El Universal* la preciosa novela *Querens* que el aplaudidísimo autor de *Carmen*, Pedro Castera, ha escrito expresamente para este periódico" (sin firma, "Querens", en *El Universal. Diario de la Mañana*, t. III, núm. 82, 24 de diciembre de 1889, p. 3). Después del comentario de Schneider, que atribuye a esta obra una cualidad original, en años recientes se han abordado otros aspectos de la novela; José Ricardo Chaves en "La ronda de los magnetizadores (Hoffmann, Poe, Gautier, Castera)" trata los aspectos esotéricos presentes en la novela desde la literatura comparada; Laura Ibarra García aborda los elementos románticos en "El romanticismo mexicano. La novela de Pedro Castera: *Querens*. Una explicación desde la teoría histórico-genética", y Mariana Flores Monroy ve en la novela la elaboración de una utopía doble que expone la incidencia de la ciencia y el arte en la conformación del

ser humano en PEDRO CASTERA. TRES PROPUESTAS LITERARIAS (MÉXICO, 2008); este trabajo resulta iluminador en su aproximación a los elementos modernistas de la novela (*vid. BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA CITADA EN LAS NOTAS*).

⁴⁰ Cf. Alicia Perales Ojeda, LAS ASOCIACIONES LITERARIAS MEXICANAS (UNAM, 2000), pp. 34-35.

⁴¹ José Luis Martínez, LA EXPRESIÓN NACIONAL (MÉXICO, 1984), p. 439.

⁴² Cf. Carlos Monsiváis, "Del saber compartido en la ciudad indiferente", en LA REPÚBLICA DE LAS LETRAS I (UNAM, 2005), p. 93.

⁴³ Sin firma, "Compañía Minera del Sur", en *El Diario del Hogar*, año x, núm. 209 (20 de mayo de 1891), p. 2.

⁴⁴ Sin firma, "Crónica Parlamentaria", en *El Siglo Diez y Nueve*, 9.^a época, año xli, t. 82, núm. 13302 (20 de septiembre de 1882), p. 1. Como diputado, Castera no estuvo exento de críticas y burlas, muestra de ello es la calavera publicada en *La Patria* en 1880: "Fue bueno como minero, / y al querer ser diputado, / en su mina ha naufragado / como vate vale cero" (sin firma, "Pedro Castera", en *La Patria*, 31 de octubre de 1880, p. 2).

⁴⁵ En el archivo de Matías Romero se consignan tres cartas de Pedro Castera; además de la deuda externa, el escritor trata el asunto de la negociación de la mina de Nuestra Señora del Socorro (cf. Guadalupe Monroy, MATÍAS ROMERO. ARCHIVO HISTÓRICO, MÉXICO, 1970).

⁴⁶ Pedro Castera, "Cosas que fueron", en IMPRESIONES Y RECUERDOS (MÉXICO, 1987), p. 67.

⁴⁷ La Sociedad Mutualista de Escritores se instaló el 30 de diciembre de 1874. En la junta de instalación estuvieron presentes Ignacio M. Altamirano como presidente y Jorge Hammeken Mejía como secretario; asistieron también Antonio García Cubas, Juan Vicente Villada, J. Francisco de Zamacona, Francisco G. Cosmes, Guillermo Prieto, Anselmo de la Portilla, Francisco Sosa, José María Vigil, Gustavo Gostkowsky, Alfredo Bablot, Agustín F. Cuenca, Hilarión Frías y Soto, entre otros. De esta asociación se dijo: "El generoso pensamiento del señor Altamirano ha fructificado. Bajo la bandera de la humanidad, de la fraternidad, de la filantropía se han unido los obreros del pensamiento para socorrerse mutuamente; las diferencias de partidos, de creencia, de intereses han desaparecido ante el llamamiento de la caridad. ¡Benditos sean los que han realizado tan noble pensamiento!" (sin firma, "La Sociedad Mutualista de Escritores", en *El Eco de Ambos Mundos*, año vi, núm. 613, 1.º de enero de 1875, p. 3).

⁴⁸ La Sociedad Científica, Artística y Literaria El Porvenir se fundó en 1873 y, de acuerdo con los datos que proporciona Alicia Perales Ojeda, continuó trabajando hasta 1880, aunque puede ser que haya existido uno o dos años más, ya que la inserción de Castera se dio en 1881: "Este apreciable amigo nuestro ha sido nombrado socio activo de la sociedad literaria El Porvenir. / Felicitamos al señor Castera por esta nueva distinción" (sin firma, "Pedro Castera", en *El Telégrafo*, año 1, núm. 21, 17 de marzo de 1881, p. 3).

⁴⁹ Sin firma, "Círculo Literario Bécquer", en *El Federalista*, año vii, núm. 1914, 1.º de abril de 1877, p. 3.

⁵⁰ Juan de Dios Peza, *POETAS Y ESCRITORES MODERNOS MEXICANOS* (MÉXICO, 1965), pp. 42-43. Pocos datos se tienen en torno al Círculo Bécquer y su medio de difusión. Alicia Perales Ojeda señala que la agrupación obtuvo la propiedad del sepulcro de Manuel Acuña y que organizó un certamen literario bajo el título “Dios, Patria y Amor”, en el que resultaron ganadoras Laureana Wright de Kleinhans y Dolores Salazar de Payán (*vid. A. Perales Ojeda, op. cit.*, pp. 162-163). Aunque tanto Peza como Perales señalan que la publicación de *Las Páginas Literarias* fue mensual, sólo se tiene noticia de la aparición de los dos primeros números en mayo y junio de 1877. Entre los trabajos que se publicaron están: “Fernán Caballero”; “El consejo de familia”; “La plegaria de una virgen”; “El ‘sueño’ de Lord Byron”; “Nieve de estío”; “Un beso”; “Pobres y ricos”; “Diez y ocho años”; “Escenas de vida minera”; “Los cumplimientos”; Traducciones y *Wein weib und gesang* (sin firma, “Páginas Literarias”, en *El Monitor Republicano*, año XXVII, núm. 114, 13 de mayo de 1877, p. 3, y sin firma, “Páginas Literarias”, en *El Monitor Republicano*, año XXVII, núm. 155, 30 de junio de 1877, p. 3).

⁵¹ Sin firma, “El Círculo Bécquer”, en *La Patria. Diario Científico, Político, Literario*, t. I, núm. 51 (18 de mayo de 1877), p. 2.

⁵² Napoleón Rodríguez señala que el cambio de imprenta tuvo mucho que ver con el ingreso de escritores como Juan de Dios Peza y Agustín F. Cuenca, quienes, a su vez, formaban parte del círculo de duelistas de Altamirano, amante de la esgrima. De acuerdo con este autor, en *La Libertad* se publicó una nota en la que se refieren a Paz como ingrato por haberle dado la espalda a Porfirio Díaz; Paz, ofendido, pidió a Manuel Caballero que investigara de quién eran las acusaciones; Caballero afirmó que provenían de Santiago Sierra, por lo que de inmediato Paz le dedica una nota injuriosa a la que Sierra responde; terció en la disputa Agustín F. Cuenca y retó a duelo a Paz; para calmar los ánimos, Altamirano intentó hablar con Paz, pero al no poder hacerlo, la disputa siguió, de modo que Sierra retó a duelo a Ireneo. El 28 de abril se encontraron ambos en Tlalnepantla; en la primera descarga ninguno resultó herido; los testigos de Paz estuvieron conformes, pero los de Sierra insistieron en llegar a las últimas consecuencias, por lo que se acordó una segunda descarga en la que Santiago resultó herido en el cráneo (*cf. Napoleón Rodríguez, IRENEO PAZ, MÉXICO, 2002, pp. 98-100*).

⁵³ Othon de Brackel-Welda, “Epístolas sobre literatura alemana antigua y moderna”, en *El Siglo Diez y Nueve*, 9.^a época, año XXXVI, t. 71, núm. 11646 (31 de mayo de 1877), p. 2. Las cartas de Othon fueron editadas por Marianne O. de Bopp (O. de Brackel-Welda, *EPÍSTOLAS A MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA*, UNAM, 1957).

⁵⁴ Miguel Ángel Castro, “El Liceo Mexicano”, en *Universidad de México*, vol. XLVII, núm. 500 (septiembre, 1992), p. 39, y A. Perales Ojeda, *op. cit.*, pp. 182-187.

⁵⁵ Es la versión que ofrece José Mariano Leyva en el relato que hace de la vida de Castera (*vid. EL OCASO DE LOS ESPÍRITUS, MÉXICO, 2005, pp. 179-197*).

⁵⁶ Salvador Quevedo y Zubieta, *MANUEL GONZÁLEZ Y SU GOBIERNO EN MÉXICO* (MÉXICO, 1956), p. 240.

⁵⁷ Marqués D’Equevilley, “Visita a Pedro Castera”, en *El Jueves*, año, II, núm. 60 (1.^o de noviembre de 1883), p. 2. Ya desde principios de octubre de ese año, la Cámara de Diputados había nombrado en comisión a los diputados Víctor Méndez y José Vicente

Villada para que visitaran a Pedro Castera (sin firma, "Congreso de la Unión", en *La República. Diario de la Tarde*, año IV, vol. III, núm. 117, 11 de octubre de 1883, p. 3).

⁵⁸ Sin firma, "Pedro Castera", en *La República. Diario de la Tarde*, año IV, vol. VIII, núm. 133 (2 de noviembre de 1883), p. 3.

⁵⁹ Armando Peredo Hoyos, "A Pedro Castera", fechado en Huatusco, noviembre de 1883, en *El Monitor Republicano*, 5.^a época, año XXXIII, núm. 276 (18 de noviembre de 1883), p. 2.

⁶⁰ Soledad Cortés, "Al señor editor de *El Monitor Republicano*", en *El Monitor Republicano*, 5.^a época, año XXXIII, núm. 284 (28 de noviembre de 1883), p. 2.

⁶¹ Sin firma, "Una visita a Pedro Castera", en *El Diario del Hogar*, año III, núm. 219 (28 de mayo de 1884), p. 4.

⁶² Juan Vicente Villada, "A los señores redactores de *La República*", en *La República. Periódico Político y Literario*, año V, vol. V, núm. 10 (31 de mayo de 1884), p. 2.

⁶³ Sin duda se refiere a los textos publicados por el marqués d'Equivilley y Agustín Cuenca. Además, el doctor Govantes señala: "Debido al tratamiento y régimen con que se ha seguido, se encuentra mejorado y creo que si se sigue atendiendo convenientemente, tal vez vuelva al pleno goce de sus facultades intelectuales; mas juzgo que por el momento se halla en un estado delicado y sería peligroso saliera por ahora del hospital de una manera definitiva. Creo que debe hacerse poco a poco, empezando por salidas de dos horas, una o dos veces por semana, para observar el efecto de las impresiones exteriores, para que se vaya acostumbrando a ellas y tan sólo cuando entre en una convalecencia franca, deberá sacársele del manicomio. A pesar de estas razones, y cualquiera que sea mi opinión, si el señor tutor de Castera manifiesta su conformidad en que se cure en su casa, o esa Secretaría así lo dispone, inmediatamente lo entregaré a su familia" (Juan Govantes, "Informe", en *El Monitor Republicano*, 5.^a época, año XXXIV, núm. 135, 5 de junio de 1884, p. 3; "Informe", en *La República. Periódico Político y Literario*, año V, vol. X, núm. 14, 6 de junio de 1884, p. 3).

⁶⁴ Decisión que también fue difundida en los periódicos a través de notas en que se elogió a Díez Gutiérrez "por haber denegado la solicitud que presentó la madre del señor Pedro Castera, para que éste saliese del Hospital de dementes, fundándose en razones atendibles, expuestas por los médicos del establecimiento. / Sin duda que merece esos elogios el señor Díez Gutiérrez: él denegó dicha solicitud en bien del autor de *Carmen*. Sabemos que también el señor gobernador del Distrito mandó que le reconocieran dos facultativos inteligentes, y éstos creen peligrosa la salida del señor Castera" (sin firma, "El señor secretario de Gobernación", en *La República. Periódico Político y Literario*, año V, vol. X, núm. 16, 9 de junio de 1884, p. 3); "El ministro de Gobernación negó a la familia del señor Castera el que éste saliera de San Hipólito a curarse a su casa, como se pretendía, por haberlo creído inconveniente los médicos que lo reconocieron" (sin firma, "Pedro Castera", en *La República. Periódico Político y Literario*, año V, vol. X, núm. 22, 16 de junio de 1884, p. 3).

⁶⁵ En septiembre de 1884, en una nota de *El Tiempo* se comentaba: "Se ha confirmado la noticia de que aquel respetable escritor se ha restablecido. El viernes hizo una visita a la redacción de *La Libertad*. El señor Castera piensa abandonar las tareas

literarias por espacio de algunos meses” (sin firma, “El señor Pedro Castera”, en *El Tiempo*, año II, núm. 348, 8 de octubre de 1884, p. 3. En *Le Trait d'Union*, uno de los periódicos más interesados en el caso Castera, se anunció: “*Nous apprenons avec plaisir que M. Castera est complètement rétablit de la maladie dont il était attaqué*” (sin firma, “Echos”, en *Le Trait d'Union*, año 31, vol. 68, núm. 6, 7 de octubre de 1884, p. 3). Para el 15 de octubre, *El Minero Mexicano* daba a conocer que Castera había entrado en litigio por la mina de la Buena Fe en Taxco (sin firma, “Mina de la Buena Fe en Taxco”, en *El Minero Mexicano*, t. XI, núm. 32, 15 de octubre de 1884, p. 339).

⁶⁶ Luis Mario Schneider, “Prólogo” a IMPRESIONES Y RECUERDOS (MÉXICO, 1986), p. 18.

⁶⁷ Cf. Anne Staples, BONANZAS Y BORRASCAS MINERAS (MÉXICO, 1994), p. 178.

⁶⁸ Pedro Castera, *Beneficio rápido y económico de minerales*, México [s.p.i.], 1899, 6 pp.

⁶⁹ Castera denunció como propiedades suyas varias minas en diferentes estados del país, pero debido a su estancia en San Hipólito no pudo presentar los documentos que lo avalaban como dueño, por lo que fueron asignadas a otros demandantes. En 1898 dirigió una carta al ministro José Yves Limantour para solicitar la resolución de un conflicto de propiedad surgido a raíz del proceso de interdicción que se le inició en 1883, año de su reclusión en San Hipólito. La mina de San Fernando se adjudicó a un nuevo dueño sin que se siguieran los procedimientos establecidos y, debido al proceso, Castera quedó libre de pagar multas. Sin embargo, se le impuso el pago de multas, por lo que solicitó al ministro de Fomento que se le eximiera de las sanciones o que se le cobrara lo justo (Pedro Castera, “Carta a José Yves Limantour”, fechada en México, 14 de enero de 1898, 4 pp.). En 1904, el periódico *El Tiempo* dio cuenta de este litigio y señaló que “sin motivo alguno la citada oficina mandó adjudicar esas mismas pertenencias a otras personas que las denunciaron con posterioridad, expendiéndoseles los títulos correspondientes” (sin firma, “Otro amparo contra Fomento”, *El Tiempo*, año XXII, núm. 7204, 20 de octubre de 1904, p. 2). Incluso mucho tiempo después de la muerte del escritor, todavía se hablaba de las inexplicables resoluciones de los litigios y del despojo del que fue objeto durante su enfermedad, sin que su tutor, Vicente Villada hubiera hecho algo, y se pedía que se restituyeran los bienes a los herederos de Castera (sin firma, “Los grandes despojadores”, en *El Diario del Hogar*, año XXXIII, núm. 11 278, t. 49, núm. 54, 12 de septiembre de 1914, p. 2).

La poesía de Pedro Castera



*Porque este hombre ha querido ser poeta,
como ha querido serlo todo.*

EN EL ARTÍCULO INTITULADO “LOS POETAS”,¹ Justo Sierra concibió la poesía como revelación y creación divinas, nacida con el canto de las aves, el trueno, el huracán, la lluvia, el mar, el cielo, las estrellas y el sol; como mito y cosmogonía, como el más bello sacerdocio; definió a los poetas como seres misteriosos, vates e intérpretes de los cielos: desde Orfeo y Horacio, pasando por Dante, Shakespeare, Garcilaso, Góngora, Quevedo, Cervantes, Camões, Calderón de la Barca, Ruiz de Alarcón, Molière y Voltaire, hasta llegar a Quintana, Goethe, Lamartine y Victor Hugo. Sierra concluye que el amor y las lágrimas, y con ello, la mujer, son los asuntos principales de toda poesía, “porque estas palabras resumen la historia de casi todos los grandes poetas”.² Y aquí podría decirse, y también la de aquellos que quisieron serlo, como es el caso de Castera.

Pedro Castera, como bien señala la frase de José Martí que da título a este apartado, quiso ser poeta, y dedicó a este propósito los primeros años de su labor literaria, época en que “poseído por la metromanía”, pasó más penas que alegrías, ya que, como él mismo relata, “tratando de ser poeta, era yo un tremendo moscón y cantaba sin cesar, es decir, zumbaba y zumbaba a más y mejor, sin comprender que a todas horas, lo único que yo estaba tocando... era el bombo”.³ Pese a que la distancia temporal y la ironía resten importancia a estos ejercicios poéticos, no debe tomarse a la ligera esta declaración, pues en su poesía está presente ese “otro” Castera, el autor sentimental de *Carmen*, el realista de *Las minas y los mineros* y el modernista de *Querens*.

La estrecha relación que existe entre la prosa y la poesía del autor, evidente en la presencia, la refundición y el traslado de ideas e imágenes entre una y otra, es decir, en la *contaminatio*, nos lleva a preguntarnos si las concepciones poéticas del autor fueron planteadas y

expresadas primero en prosa y más tarde vertidas al verso o si, por el contrario, la poesía sirvió de base para la prosa.

Pocos, sin embargo, son los elementos con que cuento para esclarecer estos planteamientos, pues si bien la cronología de la publicación de la poesía y la prosa podría ayudar a resolver la incógnita (lo que hablaría de una preeminencia del verso sobre la prosa), no hay garantía de que no haya ocurrido lo contrario: que la creación en prosa haya antecedido al verso, en vista del reconocimiento que tuvo Castera como prosista y la formulación casi prosística de algunos poemas, además de la influencia que pudo haber ejercido en su necesidad de versificar, la concepción de la poesía como la expresión concentrada y como la forma óptima para comunicar el sentimiento, frente a la idea de la prosa como el medio más apto para el discurrir del pensamiento.⁴

Hasta el momento, la investigación en distintas publicaciones periódicas nos permite ubicar los inicios poéticos de Pedro Castera en 1872, cuando dio a conocer una pequeña serie de poemas titulados “A Lupe E.” y “A...”, en *El Teatro*, y dos poemas de tema espiritista y existencial en *El Domingo*. Al año siguiente apareció una serie de textos en prosa bajo el título “Fragmentos de un diario” y “En una página blanca” en los que encontramos no sólo ideas, sino frases y oraciones completas que recuperará en poemas posteriores; a éstos hay que añadir los textos en prosa poética “La mujer ideal” y “Relámpagos de pasión” que presentan las mismas contaminaciones.⁵

Con algunos periodos de escasa producción, los últimos poemas de Pedro Castera se ubican en 1890, año en que dio a la luz los poemas “El poeta”, “El hombre”, “Nostalgia”, una imitación de la rima LVI de Bécquer “Hoy como ayer, mañana como hoy” y la reproducción de un poema de 1882 dedicado “A Miriam”, en *El Universal*.⁶ Un año atrás, Castera publicó unas “Frases en rima” (I-V) en *La Patria Ilustrada*, pero fechadas en 1886; en 1888 apareció un poema dedicado a Ignacio Manuel Altamirano en *La Juventud Literaria*, que bien puede marcar un límite de su afán versificador, pues la ironía que caracteriza este poema nos brinda una visión crítica hacia su propia creación poética, independientemente de que haya publicado poemas posteriormente.

Entre estas fechas, 1872-1890, Castera dio a conocer varias series de poemas o cantos: “Ensueños” (I-XLII) y “Delirios” (I-XLV) en 1874; “Murmurios” (I-XL) en 1875; “Estrofas” (I-V), “Cantos de amor” (Preludio,

I-XLVII), “Ráfagas (I-VIII), “Páginas del alma” (I-V), “Violetas” (I-VI), “Versos” (I-V), “Trovas” (I-IX) y “Versos” (I-IV), en 1877; los poemas “A los materialistas” en 1878, “La vida de la llama” en 1881, “Estrofas” en 1882, y los volúmenes de poesía *Ensueños* en 1875 y *Ensueños y Armonías* en 1882.

ENSUEÑOS

La historia del poemario *Ensueños* debe contarse en cuatro partes. La primera remite, por cuestiones cronológicas, a la prosa. Como ya mencioné, en 1873 Castera dio a conocer dos series de textos en prosa a manera de diario, hablo de “Fragmentos de un diario”, que contiene cuatro narraciones: “Una mirada”, “Una sonrisa”, “Una lágrima” y “Sombras”, aparecido en *El Domingo*, y “En una página blanca I-III”, en *El Federalista*.⁷

Las dos series desarrollan la misma anécdota: el autor del diario se enamora de una mujer que encuentra casualmente; la mirada y la sonrisa son los elementos detonadores del sentimiento amoroso y de la idealización; tras la imposibilidad del amor, el narrador expresa algunas concepciones vitales y poéticas, que volveremos a encontrar en los poemas y en el resto de la obra del autor.⁸

La segunda etapa corresponde a los 42 poemas que con el título *Ensueños* se publicaron en el periódico *El Radical*, durante marzo y abril de 1874; el 7 de abril se interrumpió la publicación de estos primeros ensueños, pero en cambio, aparecieron dos poemas más: “A” y “Un recuerdo”; de esta segunda etapa también forman parte los poemas que se dieron a conocer bajo el título *Delirios* en *El Federalista*, de septiembre a diciembre de ese mismo año. Estas versiones, que llamaremos periodísticas, son el germen del primer poemario de Pedro Castera.

La tercera etapa comienza un año después. En noviembre de 1875, *El Siglo Diez y Nueve* daba noticia de una nueva publicación: “*Ensueños...* preciosa colección, cuyo principal distintivo es el sentimiento que respira y el cual demuestra que el señor Castera se halla dotado de muy exquisitas y delicadas facultades para consagrarse al cultivo de la poesía”.⁹ El volumen, compuesto por 97 poemas, toma la forma de un largo canto que refiere la historia de un amor imposible y la conformación de un ideal a través del sentimiento amoroso en todas sus facetas: el gozo, el sufrimiento, y su causa, la mujer.

El título del poemario remite a una construcción histórica y genérica, en tanto que forma parte de una tradición: el sueño;¹⁰ una primera distinción entre los tipos de sueño parte del modo de escritura, es decir, sueños en prosa y sueños en verso (*dream-poetry*). En el sueño en verso de tema amoroso, también llamado *love-dream lyric*, a decir de Jules Palley: “el poeta sueña que posee a su amada (de otro modo inaccesible) en su lecho, en sus brazos. Él desea que el sueño continúe, pero frecuentemente despierta antes de que el acto de amor se consume, y lamenta este hecho”.¹¹

Por su parte, el ensueño, *daydream* o *rêverie*,¹² si bien es cierto que como motivo ya contaba con una larga tradición en la literatura universal,¹³ como subgénero literario tiene su punto de partida en la obra *Rêveries du promeneur solitaire* (1782) de Jean-Jacques Rousseau, en donde, a decir de Marcel Raymond “no es más que el derecho de ‘dejadez’ o de la improvisación”.¹⁴ Mediante esta forma literaria, como señala Carlos Ortega Bayón, Rousseau intentó “hechizar su presente con sucesos pretéritos, mediante el concurso de una actividad que fluctúa entre la voluntad y el abandono a los sentidos, entre la razón y el apasionamiento, entre la realidad y la fantasmagoría, y que es una mezcla bienhadada de imaginación y recuerdo, sin que no obstante pertenezca exclusivamente a alguno de estos dos ámbitos”.¹⁵ Tal como describe la configuración de esta obra, Rousseau atribuye a la ensoñación un carácter espontáneo, biográfico, subjetivo e inconexo:

Estas hojas no serán propiamente más que un informe diario de mis ensoñaciones. Trataré mucho de mí, porque un solitario que reflexiona se ocupa necesariamente mucho de sí mismo. Además, tendrán igualmente su sitio cuantas ideas extrañas me pasen por la cabeza mientras paseo. Diré lo que he pensado tal como se me ha ocurrido y con tan poca relación como la que por lo común tienen las ideas de la víspera con las del día siguiente. Siempre, empero, saldrá de ahí un nuevo conocimiento de mi natural y de mis humores a través de los sentimientos y de los pensamientos que, en el extraño estado en que me hallo, son pasto diario de mi espíritu.¹⁶

En este ejercicio de escritura, el paso entre la ensoñación y la meditación no siempre es claro.¹⁷ Así, como señala Bachelard, pese a su espontaneidad, el ensueño se sirve de la conciencia para descubrir imágenes, ideas, palabras y asociaciones, de ahí la necesidad de comunicarlo al

papel.¹⁸ La ensoñación poética es esencialmente fragmentaria, confusa, sin estructura y sin historia, pero logra comunicar el proceso de conformación del ideal del poeta, y en este sentido, como señala Paulette Gabaudan, el ensueño es una de las formas de prospección de lo imaginario, en la que el mundo circundante toma la forma que el poeta le otorga.¹⁹

El ensueño se mueve en distintos dominios; cualquier objeto, cualquier vista, cualquier paisaje, alguna presencia, algún sentimiento o abstracción, pueden detonar el mecanismo de la ensoñación, pero todos estos elementos sólo se añaden después de Rousseau, ya que, a decir de M. Raymond, existe una gran diferencia entre los objetos de las ensoñaciones roussonianas y las ensoñaciones “clásicas” de los siglos XVII y XVIII; en éstas, las meditaciones eran sugeridas por elementos del entorno, el paisaje o algún objeto, mientras que en Rousseau, si bien están los objetos, el paisaje o la presencia femenina, los ensueños parten de elementos abstractos como el amor, la pasión o la vida moral.²⁰

La poesía romántica mexicana del siglo XIX empleó con bastante frecuencia el sueño y el ensueño como motivos literarios y como títulos de composiciones poéticas, muchas de ellas dispersas todavía en diferentes publicaciones periódicas de la época, firmadas tanto por autores reconocidos, como por autores hasta ahora olvidados. “La profecía de Guatimoc” de Rodríguez Galván, considerado uno de los sueños más célebres de nuestra poesía junto con el de Sor Juana y los de Bernardo Ortiz de Montellano, es muestra del sueño romántico visionario que desvela la incompatibilidad de éste con la realidad histórica; es una representación del desengaño y del estado de orfandad que sufrieron los escritores y actores políticos de la primera mitad del siglo.

Otro de los poetas más conocidos del siglo XIX mexicano que empleó este motivo es Guillermo Prieto, quien en el poema “Ensueños” plantea la oposición entre la ilusión y la realidad:

*... ¿Qué me importa que burlen mi gozo
los que en sueño me miran contento,
si yo sigo el placer inefable,
su halago sintiendo?*

*¿Qué me importa si llaman delirio
que persiga una sombra adorada,
si me siembra el camino de flores,
si alivia mis ansias?*

*¿Qué me importa, siguiendo su vuelo,
ir de sangre la huella estampando,
si yo siento, al seguirla embebido,
que cesa mi llanto?*²¹

Juan de Dios Peza en los poemas “Anoche soñando que tú me querías” y “¿Sueñas? Despierta que se acerca el día” elabora el motivo del sueño erótico en que se posee a la amada y la oposición entre el estado onírico y la vigilia;²² Manuel Acuña escribe el poema “Un sueño” (1869), donde el yo lírico refiere a la amada un sueño en que el viento besa un lirio, en analogía con los amantes; Manuel Gutiérrez Nájera en “Pecar en sueños” (1879), aborda la búsqueda del amante ideal de una mujer casada con un anciano; Agustín F. Cuenca en su poema “Rêverie” desarrolla el sueño del poeta poblado de elementos mágicos, surgidos de la naturaleza.²³ Estos poemas, por citar sólo algunos, son de carácter intimista, próximos al *love-dream lyric* o al sueño erótico de la tradición hispánica; composiciones independientes que no forman parte de una unidad mayor, un canto o un poemario como es el caso de los *Ecos de amor* (1875) de José Monroy, los *Ensueños* (1875) de Pedro Castera, los *Ecos* (1883) de José Peón Contreras y los *Ensueños y realidades* (1885) de Agapito Silva, entre otros, en los que distintas composiciones poéticas, en su mayoría breves, se relacionan entre sí para configurar una historia.

La génesis del poemario casteriano se encuentra no sólo en las lecturas e influencias de otros poetas, sobre todo Bécquer y Heine, sino que está estrechamente relacionado con su propia concepción de fenómenos psíquicos como el sueño y el ensueño; para Castera la distinción entre uno y otro es casi imperceptible, pues son la representación del ideal en distintas formas, por lo que su expresión cabal es casi imposible:

El sueño, que es siempre impalpable, etéreo, espiritual, no puede por lo mismo condenarse en una expresión de forma, como son las ideas; en un

pensamiento que necesita de la materia para expresarse, de palabras de frases, de líneas, que por ardientes, purísimas y enérgicas que sean, por mejor aplicadas que estén y por mayor colorido que presenten, no viene a ser más que una imagen vaga y pálida de lo que sentimos, un confuso y enfermizo reflejo de lo que pensamos, un aborto raquítrico, miserable y por demás mezquino de lo que encierra, no nuestro cerebro, sino nuestra alma, nuestro espíritu y nuestro corazón.²⁴

Aún más, para el autor soñar equivale a “encerrarme dentro de mi corazón, a hundirme en el pasado y en sus recuerdos, sintiendo las desgarradoras espinas de la vida, escuchando los sollozos con que la hemos llenado, viendo despedazarse una a una todas las ilusiones, apurando lágrimas de amargura a la vez que palpando la mano odiosa de la realidad”.²⁵

Los *Ensueños* de Castera son instantes, “delirios”, “relámpagos de pasión” (para utilizar expresiones propias del autor),²⁶ que configuran una biografía sentimental conformada por tres momentos: el nacimiento del sentimiento amoroso con la inevitable idealización de la mujer; la desilusión provocada por la indiferencia de la amada y que conduce a la separación, y finalmente, la búsqueda de la expresión del ideal. Esta división ya la comenta Schneider; para él, tanto *Ensueños* como *Armonías* son “una única autobiografía emotiva entre el descubrimiento del amor, la exaltación del mismo y finalmente el desencanto y el derrotismo”. A diferencia de Schneider, la lectura que propongo no se limita a la expresión del sentimiento amoroso, sino a una búsqueda del ideal. Por otra parte, considero que, pese a no ser la mejor muestra de su producción literaria, la poesía ya contiene elementos de la poética del autor, y de ahí desprendo la importancia de su rescate y estudio.

El primer momento abarca los poemas I a XX. En ellos, se refiere un antes y un después de la presencia de la amada. El sufrimiento, el hastío, la oscuridad y la fugacidad de la vida, simbolizada en una flor deshojada, son constantes en la constitución de este yo lírico. Los poemas que se ubican en esta sección abordan diversos motivos: la contemplación de la amada, la idealización, la búsqueda en sueños, la redención por amor y la indiferencia de la mujer; el yo lírico desea a la mujer ideal, vista en sueños, en el mundo de las ideas y del espíritu:

XLIII

*¿Sabes lo que yo quiero?, no es tu vida
y tu existencia efímera y mortal,
la eternidad completa de tu alma...
¡Todo tu más allá!*

Este primer segmento termina con la despedida del amante rechazado, que verá en la distancia el sacrificio necesario para el fortalecimiento de su amor; aquí, como en todo el poemario, la visión cristiana del sacrificio, el calvario y la redención resultan fundamentales:

XX

*Voy a partir... llevando tu presencia
como un faro de luz en mi camino;
como un sol que ilumine mi existencia,
como un astro del Cielo en mi destino.*

*Me siento fuerte porque espero y creo,
y por tu amor me siento omnipotente;
no hay imposibles a mi audaz deseo,
nada hay que pueda doblegar mi frente.*

*¡Adiós ángel del alma!... entre fulgores
llevo el recuerdo de tus labios rojos;
tu sonrisa de luz, tus dulces flores...
Esas flores pupilas de tus ojos.*

El segundo momento —el regreso—, inicia en el poema XXI, en el que tras el destierro, el amante retorna con mayor fuerza:

XXI

*¡He vuelto ya!... Para admirar tu frente,
tan llena de candores y de luz,
vuelvo a sentir mi sangre más hirviente,
vuelvo a sentir fogosa juventud.*

*He vuelto ya... pero al volver triunfante,
be traído más noble el corazón,
vengo anhelando tu mirada amante,
vuelvo a buscar el cielo de tu amor.*

El regreso trae consigo un cambio de actitud en el amante, ya que, si bien existe el deseo espiritual por la amada, el yo lírico manifiesta una necesidad material, física, un deseo erótico hacia la mujer; las sensaciones de pasión del amante están asociadas al vigor de la naturaleza. Los poemas que conforman este momento desarrollan distintos aspectos de este deseo doble que se trasluce como una lucha entre lo espiritual y lo material.

Tras el poema LXXXI, el poeta deja de lado la queja amorosa para enfrascarse en una búsqueda espiritual que conlleva una inquietud artística: la imposibilidad de expresar el ideal a través de la palabra. La imposibilidad de lograr la expresión marca el fin de la ensoñación, que por naturaleza, según comenta Bachelard, es esperanzadora; aquí el yo lírico termina por cantar “el fracaso de la palabra”, frase con que Mariana Flores Monroy ha definido la utopía casteriana en la novela *Querens* y que ya se encuentra vislumbrada aquí.²⁷

Los *Ensueños* de Castera, pese a referir una historia, no conforman una secuencia; son repetitivos; constantemente van y vienen al mismo tema, por un proceso que podemos llamar, por analogía a lo que sucede en *Les Rêveries* de Rousseau, de *enroulement*.²⁸ La relación que se establece entre uno y otro poema deriva, en todo caso, de un estado anímico marcado por la pérdida del objeto de amor.

También es repetitivo en las formas; predominan en la composición del poemario los cuartetos en distintas variantes (alejandrinos, endecasílabos, decasílabos, cuartetos-lira, combinación de endecasílabos y heptasílabos) con preferencia por la rima alterna ABAB y la rima aguda AÉAÉ, es decir, los llamados metros zorrillescos muy frecuentados en la lírica mexicana del periodo. Siguen a esta combinación métrica, las estrofas de seis versos (sextetos alejandrinos, endecasílabos, la lira-sestina, la sextilla); el quinteto (endecasílabo y la lira); las formas plurimétricas, las estrofas de ocho, diez, doce, siete, nueve y tres versos y algunas silvas, en las que combina versos endecasílabos y heptasílabos.

Finalmente, la última versión de este poemario vio la luz en 1882, cuando Pedro Castera decidió recuperar los poemas escritos años atrás, en los inicios de su vida literaria, y reunirlos en un solo volumen bajo el título de *Ensueños y Armonías*. En esta nueva edición de *Ensueños*, el autor realizó cambios significativos, que sólo se han visto como “leves variantes”,²⁹ pero que, por medio de la edición crítica que presento, se pueden valorar en su total importancia; tal es el caso de la sección de *Ensueños* que se redujo y sólo incluyó 78 poemas de los 98 que conformaban la versión de 1875; por otra parte, Castera se dio a la tarea de incorporar correcciones de toda clase, por ejemplo, en el poema XLIV de *Ensueños*:

(Ensueños, 1875)

(Ensueños y Armonías, 1882)

Margarita, yo te amo y siento el cielo ¡Ob mujer! Yo te amo y siento el cielo

el autor elimina las alusiones biográficas, que fueron objeto de crítica, para dar un carácter impersonal al poema y marcar cierta distancia.³⁰ Otras modificaciones atañen a la composición formal de los poemas, pero éstas pueden ser resultado no sólo de la impronta del autor, sino de otras circunstancias, como el espacio en el periódico, la decisión de cajistas o la influencia de algunos autores y sus obras, pues hay división de cuartetos o quintetos de versos alejandrinos, en dos hemistiquios, por lo que quedan estrofas de ocho o diez versos heptasílabos sueltos, sin rima ni consonancia.³¹ En algunos de estos casos, la disposición tipográfica repercute en la intención del poema, pues los versos menores lo dotan de mayor agilidad.

(Ensueños, 1875)

(Ensueños y Armonías, 1882)

LXIV

LXIII

*... Las brisas ya suspiran, los pájaros ya cantan,
susurran las abejas al par del colibrí;
los árboles se cubren, su frente ya levantan,
y vuelve Primavera los campos a vestir.*

*... Las brisas ya suspiran,
los pájaros ya cantan,
susurran las abejas
al par del colibrí;
los árboles se cubren,
su frente ya levantan,
y vuelve Primavera
los campos a vestir.*

*El cielo brota iris, la tierra brota flores,
perfumes, cantos, auras, sonrisas de placer;
el pensamiento estrellas, el corazón amores,
y el alma conmovida se siente estremecer.*

*El cielo brota iris,
la tierra brota flores,
perfumes, cantos, auras,
sonrisas de placer;
el pensamiento estrellas,
el corazón amores,
y el alma conmovida
se siente estremecer.*

Por otra parte, se puede hablar de la intervención del autor con un mayor grado de seguridad en la supresión de estrofas y poemas completos.³² También, modifica algunos versos para conseguir la combinación métrica, por ejemplo, en la cuarta estrofa del poema I:

(Ensueños, 1875)

*Cómprale esa sonrisa con dolores,
tu sufrimiento ofrécelo en flores,
en cantos, nada más;
y al comprimirte de pasión estalla,
¡desgárrate cobarde... pero calla
y no llores jamás!*

(Ensueños y Armonías, 1882)

*Cómprale esa sonrisa con dolores,
tu sufrimiento ofréceselo en flores,
en cantos, nada más;
y al comprimirte de pasión estalla,
¡desgárrate cobarde... pero calla
y no llores jamás!*

Castera añadió una sílaba para lograr el endecasílabo, aunque, en general, el autor no fue cuidadoso en el uso de las combinaciones métricas; frecuentemente, se excedió en el número de sílabas y dio preferencia sin mayor variación a la combinación de rimas llanas y agudas. Otras variantes fueron de carácter estilístico: corrigió expresiones descuidadas, sustituyó palabras para dar matices en la expresión o para rectificar frases sin sentido, corrigió los pleonasmos, el uso del gerundio y la rima fácil, pero no siempre consiguió dar otra cara al verso.

Probablemente, la concepción final de este poemario haya sido el cambio más sustancial, ya que al eliminar algunas reiteraciones,³³ el autor concentró en este volumen el desarrollo de la experiencia amorosa que concluye con el ennoblecimiento del amante. Los últimos poemas del volumen, que abordan la búsqueda de expresión y el pesimismo que genera la imposibilidad de alcanzar el ideal a través de la palabra,

fueron trasladados a la parte final de *Armonías*, un poemario que está más cercano a la reflexión sobre la creación poética.

ARMONÍAS

En el año de 1876, Castera se dedicó a escribir una nueva serie de poemas, que con el nombre de “Cantos de amor” (“Preludio”, I-XLVII), publicó el siguiente año en *El Federalista*;³⁴ estos poemas, según se refiere en algunas notas periodísticas, se publicaron como *Armonías*, un poemario perdido del que sólo se tiene la segunda edición incluida en *Ensueños y Armonías* de 1882. La versión de 1882 quedó conformada por un “Preludio” y 139 poemas, entre los que se incluyeron catorce piezas que originalmente habían formado parte de *Ensueños*, y poemas y estrofas publicados de forma independiente en diferentes periódicos con los títulos “Trovas”, “Gotas de rocío”, “Ráfagas”, “Poesía”, “Estrofas”, “Aspiración”, “La vida de la llama” y “Dios”.

El título de este poemario, de manera semejante que el de *Ensueños*, remite al subgénero denominado armonías, que tiene un referente directo en Alphonse de Lamartine (1790-1867), uno de los escritores más caros a Castera, y en general, de los escritores del romanticismo mexicano. De acuerdo con Marius François Guyard, Lamartine, con el antecedente de sus *Méditations poétiques* (1820), especie de ejercicio espiritual, de contemplación y reflexión caracterizadas por la fluidez, la vaguedad y la imprecisión,³⁵ creó en sus *Harmonies poétiques et religieuses* (1830), un género que es a la vez salmo, oda, cántico e imitación.³⁶ Dice Lamartine de sus *Harmonies*:

He aquí cuatro libros de poesías escritas como fueron sentidas, sin relación, sin acción, sin transición aparente: la naturaleza está, pero no muestra; poesías reales y no fingidas que siente menos el poeta que el hombre mismo, revelación íntima e involuntaria de sus impresiones de cada día, páginas de su vida interior inspiradas tanto por la tristeza como por la alegría, por la soledad y por el mundo, por la desesperación o la esperanza, en sus horas de sequía o de entusiasmo, de oración o de aridez...³⁷

Bajo estas premisas, escritores españoles e hispanoamericanos dieron a luz obras propias con el título de “Armonías”; para el poeta español

Ventura Aguilera, que publicó el libro *Elegías y armonías* en 1865, las armonías son “serenas contemplaciones de la naturaleza y del espectáculo interior de mi alma”, un canto de desahogo ante la muerte de su hija.³⁸ Ricardo Palma publicó sus *Armonías. Libro de un desterrado* en 1869 que, al igual que sus primeros versos, tuvo gran influencia de las *Meditaciones* y las *Armonías* de Lamartine;³⁹ José Mármol, llamó a los poemas reunidos en sus *Armonías*, “suspiros del corazón”, “armonías del sentimiento”, inspiradas, en este caso, por la distancia de la patria.⁴⁰

En México, José Monroy, el autodenominado Bécquer mexicano,⁴¹ publicó en 1872 sus *Armonías de ultra-mundo*, un largo poema dividido en cuatro cantos, estructura semejante a los cuatro libros de las *Harmonies* de Lamartine, que refieren una especie de viaje espiritual.⁴² Años más tarde, José López Portillo y Rojas dio a la luz sus *Armonías fugitivas*, colección de poemas que reunió desde las primeras hasta las últimas composiciones del autor; el poema que lleva el mismo título del poemario resume la idea de las armonías:

*Torno a sentir vagorosos,
los éxtasis del pasado;
¡oh, dulce recuerdo amado
de mis días venturosos!*

*Esas notas argentinas,
esas blandas vibraciones,
¿no son de las ilusiones
las armonías divinas? ...*⁴³

Hasta ahora no se tiene noticia de que Pedro Castera haya hecho algún comentario de sus *Armonías*, pero lo que podemos deducir por otros textos es que, para el autor, las armonías son la manifestación de la naturaleza; los sentimientos, el dolor, el placer y el ideal expresados a través de la palabra o la música, en otras palabras, la poesía:

La poesía no tiene más lira que el corazón humano. El mundo de las imágenes, de los sentimientos, de los tintes o de las notas hacen vibrar sus fibras; la belleza la constituye la armonía; un conjunto armónico de líneas, de sonidos, de colorido, impresiona siempre; despierta el gusto idealista,

el sentimiento estético y el alma modula un cántico interior que más tarde expresa en ritmos más o menos sentidos o en ideas más o menos brillantes [...] La poesía necesita lágrimas, amor, delirios, tristezas, voluptuosidades y pasiones; el sufrimiento, para dar color a las ideas; el amor para comunicarles eco, brillo, y sobre todo, vida; los delirios para hacerlas partícipes de la inmaterialidad y la transparencia del sueño; las tristezas para volverlas melodiosas; las voluptuosidades, para impresionar los sentidos, y las pasiones para despertar al corazón removiendo sus fibras, comunicándole nuestro sentimiento y toda la savia íntima y ardiente de nuestra alma.⁴⁴

En *Armonías*, el poeta canta el fin de una relación; es una larga despedida que pasa por distintos momentos: el recuerdo de los instantes felices, las tristezas, el desdén de la amada y la búsqueda incesante del olvido para, finalmente, llegar a un estado de indagación espiritual y poética que se concreta en la parte final del poemario. Si bien en *Armonías* vuelve a estar presente la relación del amor frustrado, se añaden algunos elementos que le darán un matiz diferente.

El libro inicia con un “Preludio” en el que el yo lírico refiere la historia de su dicha y su desgracia a través de una analogía entre su experiencia y sus sentimientos con la naturaleza. Tras la frustración en la tierra, el yo lírico se refugia en la esperanza que ofrece el más allá:

*La vida es un misterio,
su velo es la materia
el mundo de las almas
descifra sus arcanos,
busquemos y hallaremos;
tenemos en las manos
la fe para llevarnos
al mundo del amor.*

*Vagando en los espacios
dos almas estarían
y entonces intentarán,
probar su amor inmenso,
pasó la tempestad,
rompióse el velo denso,
espérase el momento
del premio de las dos.*

El poema I es un canto dentro de *Armonías*; consta de once estrofas que condensan todos los motivos del poemario: una existencia entregada al vicio, la orgía y el hastío se transforma al conocer el amor; pese a la presencia de obstáculos materiales que impiden la unión con la amada, el yo lírico mantiene la fe en el amor y en la unión ideal.

A partir del segundo poema se anuncia una separación inevitable que finalmente se concreta en el poema CXV, en el que el yo lírico narra el momento de la despedida:

CXV

*Silbó el tren. Se alejaba... Yo sentía
que algo dentro del pecho se rompía
y faltábame el aire al respirar.
Anduve algunos pasos vacilante
y después me detuve, a cada instante,
creyendo que mi aliento iba a faltar.*

*Brotó el sudor helado de mi frente
que se irguió entre la sombra, únicamente
una estrella veíase cintilar,
la sangre mis pupilas opacaba
y yo mirando al cielo blasfemaba,
que a veces hay blasfemia en el mirar.*

*Después... ¡No sé! Como Satán sombrío
desafiando a los rayos del vacío
marchaba con incierto caminar,
con la turba yo iba tropezando
y al mirarme que andaba vacilando:
¡Es ebrio! Murmuraban al pasar...*

La despedida se cierra con un poema que concentra la experiencia vital del amor. Tras ello, el poemario da un giro; en un poema que va en *crescendo*, la armonía CXIX, el yo lírico se concentra en la búsqueda de expresión e inicia con la descripción del proceso creativo que comienza con la percepción física de la emoción:

CXIX

*La idea nacer en mi cerebro siento,
la sangre aglomerarse al corazón,
dilatarse mi alma... el pensamiento
estallar bajo el cráneo de pasión!*

*Busca voz para hablar, para expresarse
y el ardiente latido transcribir;
busca idioma distinto para crearse
un nombre, una corona, un porvenir.*

*

*¡Qué triste es el lenguaje
que en un acento rítmico
estriba su valor!
¡Qué pobres las ideas
que tienen que medirse,
sujetas a extensión!*

*

*El sentimiento humano
no tiene ningún límite;
carece de medida,
de regla, de compás,
son las ideas los ecos
del corazón que vive
sufriendo encadenado
su eterno palpitar.*

En los últimos 22 poemas, donde se incluyeron 14 composiciones de la parte final de *Ensueños* (1875), se abordan otros motivos: la búsqueda de expresión, la soledad del poeta, el hastío vital, la duda entre la razón y el sentimiento, el espiritismo, la ausencia del padre, el eterno refugio en la madre, la locura como destino y el fin de la esperanza.

En este poemario, Pedro Castera no introdujo grandes cambios en cuanto a las combinaciones métricas; continuó con el empleo predominante de la combinación de versos endecasílabos y heptasílabos, ya sea como silvas o como liras, así como del sexteto y el quinteto.

OTROS POEMAS

Los poemas que Castera no incluyó en ninguno de los poemarios, y que rescato en la presente edición, pertenecieron a diferentes etapas; en ellos manejó los mismos tópicos: la mujer ideal, el amor imposible, el mundo espiritual, el recuerdo, pero encontramos algunas composiciones cuyo principal interés es la ciencia, el hombre y el progreso material; en la mayoría de los casos recurrió a las mismas combinaciones métricas, principalmente, la silva.

Algunos poemas se distinguen por abordar en extenso algunos temas importantes en la obra casteriana. En “A Dios”, poema largo compuesto por seis cuartetos alejandrinos con rima AÉAÉ, y tres quintetos alejandrinos, con rima ABAAB, el poeta hace una alabanza al Dios cristiano, creador del universo, omnipotente y omnipresente, ante quien el hombre es apenas un átomo.

En esta composición observo tres momentos; en el primero, que abarca los tres primeros cuartetos, se hace una alabanza a Dios y se describe su presencia a través de los planetas, las estrellas, el cielo, las nubes; en el último cuarteto de esta parte, el poeta pide permiso para emitir su canto; en la segunda parte, los tres siguientes cuartetos, inicia el viaje del alma por las esferas celestes; la grandeza de la creación divina impresiona al alma, por lo que dirige una disculpa a Dios por intentar cantar sus maravillas; finalmente, en el tercer momento canta la imposibilidad de adorar a Dios a través de la expresión poética:

*Escollo es la palabra, la rima es un tormento,
rompiente el cráneo angosto que la creación nos dio;
con todo lo que flota de sol en el talento,
lo que hierve de ideas allá en el firmamento,
no puedo hallar la frase que te revele: Dios.*

El hombre, en su pequeñez, no puede ir más allá de los límites de la creación, por lo que se plantea una resignación ante lo que será la búsqueda infinita del ideal, que persistirá aun después de la muerte. Si puede hablarse de la presencia de Lamartine en la poesía de Pedro Castera, este poema es el mejor ejemplo, ya que sigue de cerca la “Invocación” del primer libro de las *Harmonies poétiques et religieuses*.⁴⁵

En “Fuegos fatuos” el poeta desarrolla la visión en un panteón; configura la atmósfera nocturna con la presencia de elementos visuales y sonoros, y hay un desplazamiento espacial que va de la tierra al Cielo:

*Por los senderos del camposanto
los fuegos fatuos se ven brillar,
y las campanas lanzan gemidos,
lúgubres ecos, son funeral.*

*La luna, triste, va sollozando
por los espacios al caminar;
las tumbas blancas como las nubes,
toman un tinte crepuscular.*

También logra describir con acierto a las almas que abandonan las tumbas como “leves sudarios”, “formados de humo”, con “dulces formas”; tras la creación de la atmósfera, el yo lírico se coloca en la escena; contempla la danza de los espíritus, con cuya presencia se manifiesta lo divino, en esta ocasión la virgen María, a la que se profesa un amor místico. En el cuarteto final, el poema recupera los elementos con que inició, para dar una estructura circular que refuerza la unidad de la composición:

*Me fui alejando; con triste acento
a la campana se oye quejar;
por los senderos del camposanto
los fuegos fatuos se ven brillar.*

El tema que se desarrolla en este poema, Castera lo reelaboró en prosa en el relato “El mundo invisible” que incluyó en sus *Impresiones y recuerdos*, y en el que la entrada al panteón en un Día de Muertos sirve como punto de partida para exponer ideas espiritistas; tanto en el poema como en el relato está presente la lectura de otro de los autores caros a Castera, Edward Young, uno de los poetas de los cementerios, y sus *Night Thoughts*.

Lugar aparte ocupa el poema “A los materialistas”, una larga silva en que predomina el diálogo y las interrogaciones, en que el poeta expone, como en su profesión de fe, las dos caras del progreso humano: el

material y espiritual, y explica la creación en términos, sí de ciencia, pero también por la acción de una fuerza superior; el poema da muchas luces sobre el conocimiento enciclopédico del autor, al traer una gran cantidad de nombres de científicos y pensadores que contribuyeron al progreso de la humanidad.

De gran interés resulta el poema dedicado a Ignacio Manuel Altamirano escrito y publicado en 1888, larga silva de rima consonante, en que Castera ofrece una visión retrospectiva de su labor como poeta. En la composición ironiza muchos de los tópicos románticos a los que el autor acudió en sus inicios; el afán versificador se explica en términos de enfermedad y la búsqueda del ideal se contrapone a la situación real del poeta: la pobreza y el hambre, y no deja de mencionar sus afanes mineros como empresas fracasadas. Si queremos buscar la modernidad del autor en alguno de sus poemas, éste es el mejor ejemplo, ya que concentra toda su vena irónica para situarse en un lugar privilegiado que le permite hacer una crítica de sí mismo y de su contexto; como versificador Castera se convence de su fracaso, pero se refugiará en la prosa, que desarrolla con gran fortuna, en la ciencia y en la minería.

Los últimos poemas de Castera de los que tenemos noticia abarcan distintos temas; en "El poeta" ofrece su concepción del poeta, pero llena de lugares e imágenes comunes que aportan poco, pues muchas de ellas ya habían sido empleadas por el autor en otras composiciones; en "El hombre", la voz lírica se encuentra muy cercana a otras voces presentes en la obra casteriana, pues el ser proscrito lucha incansablemente por surgir de las profundidades; plantea la contradicción humana al despreciar la vida, pero temer a la muerte, cuando ésta llega; la ilusión choca con la realidad y hay cierto pesimismo. Finalmente, en "Nostalgia. A México", un poema por demás extraño, dado que sale de los asuntos frecuentados por el autor en su poesía, se canta a la patria, concebida como mujer y a la que configura con epítetos disímiles y que más bien, Castera empleó para hablar de sus amadas; sin embargo, llama la atención una de las descripciones en que el léxico nos remite inmediatamente a López Velarde:

*¡Fulgor de mis mañanas diamantinas,
celajes de mis tardes purpurinas,
flores de aquellas selvas*

*en que el verdor deslumbra a la esmeralda
y que sobre el zafir traza con gualda
incendios de exquisita esplendidez!*

DE LA MUJER AL INFINITO INCREADO. MOTIVOS DE LA POESÍA DE CASTERA

La poesía de Pedro Castera estuvo vinculada a su experiencia vital, a su biografía, a sus búsquedas amorosas que derivaron en búsquedas espirituales; en sus versos es posible encontrar algo de ese romanticismo que algunos estudiosos han llamado convencional y anacrónico, el de la década de 1870, el de Manuel Acuña, Santiago y Justo Sierra, Juan de Dios Peza, Agustín F. Cuenca y Francisco Sosa, por mencionar algunos. Sus temas están permeados con los motivos y tópicos de este romanticismo: la equiparación de la mujer con las flores, la mujer ángel, el amor imposible, el ennoblecimiento del amante, el sueño, la duda, el hastío, la oposición entre la razón y el sentimiento, el poeta proscrito, la naturaleza como manifestación de lo divino, el anhelo de infinito, la omnipresencia de Dios y el espiritismo.

La voz del genio, del vate, del sacerdote, del profeta no está presente en los versos de Pedro Castera. En sus poemas se encuentra, sobre todo, la voz del hombre-amante conmocionado por las contrariedades de la existencia: el amor, la lucha entre el plano material y espiritual, la ciencia y la religión, la razón y el sentimiento; no busca develar a los otros las verdades trascendentales, sino revelarse a sí mismo, comunicar su experiencia vital, su búsqueda del ideal, del infinito. Su poesía se caracteriza por la recursividad, por la ida y vuelta a los mismos temas o, como diría el propio autor, a un gran tema: la mujer:

XLVII

*Yo no canto a las flores ni a los cielos,
ni al dulce murmurar de la corriente;
ni al rugido sonoro del torrente,
ni a la voz formidable de la mar.*

*Yo no canto a las nubes, a las aves,
ni a los genios que brillan en la historia;*

*ni al arte, ni a la fama, ni a la gloria,
y no elevo a natura mi cantar.*

*A una sola mujer... a mi ángel blanco...
que a pesar de su espléndida belleza,
es modelo en virtudes y en pureza
y modelo en modestia y en pudor.*

*A una sola mujer que es... perla hermosa...
arrancada del fondo de los mares;
flor divina que inspira mis cantares,
diamante favorito del Criador.*

Mujer ideal que está indefectiblemente ligada a su concepción del amor, de Dios y la creación artística, temas que desarrolló a lo largo de toda su obra, pero con otros matices, en parte proporcionados por la convivencia de diferentes estilos literarios y por el cambio que sufrió la situación del escritor. Aquí he englobado estas inquietudes en tres temas: la mujer, el amor y la búsqueda de expresión.

La mujer: culto e ideal

El proceso de secularización que caracterizó al siglo XIX, entendido en sentido amplio, es decir, periodo que se extiende desde el último cuarto del siglo XVIII hasta la primera década del XX, dio como resultado el surgimiento de nuevas formas de religiosidad (los ocultismos, por ejemplo), así como de cultos personales (el arte, la poesía, la mujer),⁴⁶ que permitieron al hombre sobrellevar la experiencia de la pérdida de Dios, o en palabras de Marx, la pérdida de la aureola,⁴⁷ y las profundas transformaciones sociales que se produjeron, entre ellas, el cambio de posición de los artistas y la ampliación del ámbito de acción de la mujer.

Durante el siglo XIX se llevó a cabo un proceso de “feminización del mundo” que puede explicarse en dos sentidos; por un lado, se instituye el culto a la mujer angelical, protectora de los valores y la familia, portadora del sentimiento y la intuición, pasiva y en armonía con el sistema político predominante, visión que prevalecerá en la literatura hasta mediados de siglo; pero, por otro lado, se presentó una “mundanización

de la mujer”, es decir, su creciente participación en el ámbito público (educación, trabajo, arte) derivó en el reforzamiento de esquemas ya establecidos, como el predominio del intelecto en el hombre frente al imperio de lo irracional en la mujer, así como en la creación de una visión dual de ésta: la mujer frágil y la mujer fatal, configuración que dominará las representaciones literarias de la mujer en el fin de siglo.⁴⁸

El culto a la mujer, tema de la herejía romántica en términos de Paul Bénichou, magnificó la imagen femenina y le atribuyó el poder de redención.⁴⁹ El desarrollo de este culto no escapó de la pluma de los escritores mexicanos del periodo, quienes a su modo también llevaron a cabo un proceso de poetización de la mujer.⁵⁰ En la poesía de Pedro Castera encontramos la presencia de una mujer que no es asequible, ya que está envuelta en una serie de contradicciones y dualidades que imposibilitan aprehenderla. El yo lírico se pregunta constantemente acerca de la esencia de la mujer; en esta disyuntiva, recurre a todos los niveles cósmicos, la tierra, el cielo, el aire, el fuego, a los elementos religiosos y a las cualidades del arte para intentar aproximarse a ella y definirla. La duda, sin embargo, permanece y se hace más compleja a partir de otra dualidad: el espíritu y la materia. Por un lado, está presente la idea de la mujer angelical, pero por otro, la materialidad de la mujer, su forma física y su temperamento, caracterizado por la volubilidad, impiden asir una imagen:

XVI

*¿Quién eres tú?... Lo sabe mi alma acaso,
pero lo ignoro yo;
serás aroma y luz, color y nota,
serás rayo de sol,
serás ángel o diosa, nube u onda,
dolor, también placer...
armonía o perfume del Eterno...
¡Todo, menos mujer!⁵¹*

Castera intentó explicar la existencia de distintos tipos de mujeres y de su incomprendibilidad mediante la formulación de una explicación filogenética del origen de la mujer:

La atmósfera estaba transparente y una gota de luz se desprendió de la altura [...] Aquella gota de oro era una hermosa lágrima de amor, de una de esas vírgenes soñadas por el arte [...] temblando de emoción la esmeralda líquida la recibió en su seno, y con ternura, con cantos de ola con caricias de sirena, la transformó en una bellísima perla que vivió oculta en las profundidades del mar.

El tiempo transformó la perla en rocío [...] fue acariciada por una nube de armiño que con blando movimiento la alejó de la mar [...] Los lirios del valle de Sarón recogieron aquel rocío, cáliz de pureza encerrando perfume de virgen. El lirio que guardaba el alma de aquella perla murió y ésta tomó nueva vida en distinta flor.

De vida en vida y de flor en flor, quitó a cada una lo que tenía de más bello, de más puro, de más embriagante [...] esperó dormida en la corola de la flor [...] Un colibrí de esmaltadas alas aspiró aquel perfume y aquella vida; la flor se transformó en ave [...] Había sido lágrima, perla y rocío; después flor y perfume; luego ave y canto; aquel conjunto formaba un alma sentimental, radiante etérea [...] La virgen que había derramado aquella preciosa lágrima hizo una súplica. Dios sonreía, y en el Edén, bajo la espléndida luz de aquella sonrisa, hubo una nueva transformación. Entonces ella apareció deslumbradora de hermosura.⁵²

El autor reunió en esta explicación una visión teológica, transformacionista y poética del origen de la mujer que derivó de la concepción de la existencia de una *Scala naturalis* o gran cadena del ser, en que el hombre era visto “como el término medio en una gran serie de existencias que iban desde la naturaleza inorgánica, pasando a través de las plantas y los animales superiores y llegaban más allá del hombre, hasta el dominio celestial de los ángeles y hasta Dios el creador”.⁵³

Esta sucesiva transformación no se detiene; si bien la mujer “real” contiene cualidades que por sí mismas la enaltecen, Castera, al igual que la gran mayoría de los poetas del periodo, atribuye a la imaginación del hombre la creación de “la mujer ideal”:

La expresión más pura de la forma dotada de una blancura inmaculada; una frente de virgen en que destella la idea; unos ojos en cuyo fondo se ve titilar un astro lejano; una boca encerrando todos los perfumes; un seno conteniendo todas las inocencias; la sonrisa llena de promesas; las manos con caricias y la mirada impregnada de luz. He ahí a la mujer. Rodeadla de una atmósfera de deleite, cubridla con el pudor, suponed que está tan lejos como una estrella, desvaneced los contornos, depurad las líneas, suavizad

su belleza, concentrad en ella todo el amor, toda la vida, toda el alma y tendréis *la mujer ideal*.⁵⁴

Como ideal y como alma, la mujer existe en el mundo superior, el de los espíritus y las ideas, y desciende al mundo de lo real; el reconocimiento de la amada en la tierra se lleva a cabo en el diálogo entre el amante y su alma:⁵⁵

IX

—¿Te acuerdas?... ¡Ella es!—dice mi alma
al ver sus ojos que despiden luz.
—¿De dónde la conoces?—la pregunto.
—¡Del cielo azul!

La configuración de la mujer ideal en la poesía de Castera se lleva a cabo a partir de tres relaciones: la mujer en relación con la naturaleza, de la que toma sus cualidades; la mujer en relación con lo divino, lo que la convierte en objeto de culto, y la mujer en relación con el arte, que la lleva a ser modelo de belleza y por supuesto, inspiración de la creación poética.

De la explicación que ofrece el autor sobre el origen de la mujer podemos retomar la primera caracterización: la amada adquiere cualidades de los distintos elementos de la naturaleza por lo que la armonía universal se concentra en ella. Esta relación mujer-naturaleza se evidencia en el empleo del tópico de la mujer como flor y en el uso del lenguaje de las flores.⁵⁶ En la imagen de la mujer como flor el poeta traslada las cualidades de las flores a la mujer, de ahí que sea descrita en términos de aroma y color; aún más, el simbolismo floral es vehículo del contenido erótico latente en los versos al establecer dos clases de analogía: mujer-flor / hombre-ave:⁵⁷

LIV

*La mañana está fresca, pura, hermosa,
serena como tarde del estío;
y en el cáliz virgíneo de la rosa,
reproduciendo al sol tiembla el rocío.*

*Un colibrí se acerca... se estremece
la rosa, por amor, a su presencia;
un beso nada más... ella perece,
él se aleja robándole su esencia.*

*

*Feliz muerte pensé... yo así quisiera
en tu labio expirar...
una caricia sola, aunque yo muera,
un beso... de tus ojos... ¡nada más!*

La muerte de la flor al ser despojada de su esencia se repite en el poema "Versos III" en un diálogo de flores, que el hombre intenta comprender; cada una representa cualidades distintas: la rosa, belleza y soberbia; la violeta, belleza discreta; la personificación de las flores en este poema también puede leerse como una forma de caracterización de los diferentes tipos de amantes:⁵⁸

III

*He leído en la historia de las flores,
que una oculta sus púdicos amores
de los rayos del sol;
me parece se llama la violeta,
y la rosa... la rosa que es coqueta,
envidia su pudor.*

.

*¿Por qué te ocultas, niña, entre la sombra?
Así... nadie te nombra,
y nadie tu valor conocerá.
¿Y qué importa, señora?, mi albedrío,
tiene el amante mío,
y así de mí jamás vacilará.*

*Haces mal, ocultando tu hermosura,
la modestia es locura;
es inútil y tonto ese pudor.
¡Dejadme amar así!, misterio santo
debe cubrir mi llanto;
quiero ocultar mis lágrimas de amor.*

*¿No escuchas a la brisa en la mañana
decirme eres lozana
y en tu corola depositas miel?
¿No escuchas a los pájaros cantores
y a esas otras flores
envidiar mi dulzura y altivez?*

*No, señora, no escucho, por la tarde
el corazón me arde
pensando que la noche va a llegar,
y con ella la sombra, yo me oculto,
así mi amor sepulto...
y nadie lo ha llegado a sospechar.*

Así, puede decirse que en buena parte de los poemas, la naturaleza está en función de la caracterización de la amada o del yo lírico.⁵⁹

La segunda forma de configuración de la amada recurre a la imagen de la mujer angelical, en la que se reúnen todas las bondades materiales y espirituales de la creación; la caracterización de esta amada se construye a partir de una serie de metáforas relacionadas con lo divino y con la religión, por lo que la mujer es denominada “cáliz”, “hostia”, “nota del canto bíblico”, “irradiación seráfica”, “hermana de los ángeles”, “plegaria mística”, etcétera, cualidades que logran acercar al amante a la experiencia del sentimiento religioso, por lo que la mujer es el medio de redención y el camino a la divinidad, es la guía espiritual del amante.⁶⁰

LIX

*Antes, en el santuario, cuando entraba,
tan sólo era por ti;
no sabía rezar y no rezaba,
como en nada creía, no esperaba,
sin fe, sin voluntad, sin porvenir.*

*Después era distinto, por mirarte,
no podía rezar,
aprendí para hacerlo; al contemplarte,*

*el alma se absorbía en adorarte
y al sentir... me olvidaba de pensar.*

*Ahora es diferente: nuestras vidas,
separadas están en posición...
pero nuestras plegarias confundidas,
suben de las dos almas, reunidas,
por un lazo divino... ¡la oración!*

La caracterización de la mujer parte de una concepción lumínica; la amada es descrita en términos de luz, claridad y luminosidad en oposición a la oscuridad que rodea al amante, y su ámbito es el espacio sacralizado: el templo y la iglesia, lugares que refuerzan el carácter divino de la presencia femenina:

XIII

*Está el templo cubierto de crespones
cual fúnebre ataúd;
los cirios despidiendo en los blandones
amarillenta luz.*

*Entra por las ventanas tristemente
siniestra claridad,
contra las sombras lucha débilmente
y pierde su brillar.*

*La iglesia estaba sola, silenciosa,
no se oía un rumor,
chispeaba la cera quejumbrosa,
el fuego es su dolor...*

*De pronto vi brillar allá en las naves
sus ojos que me ven...,
y el templo se ilumina, y cantan aves;
¡se convierte en edén!*

No obstante que en los poemas de Pedro Castera prevalece la imagen de la mujer angelical, está presente también su contraparte; una especie de *belle femme sans merci*, de la mujer objeto de amor, fría,

insensible que se burla del sufrimiento de su amante, pero que al mismo tiempo lo fomenta:

XXIII

*... Tú gozas y yo sufro, tú ríes cuando lloro,
el lujo y la lisonja te cercan por doquier,
y a mí... sólo desprecios y burlas porque imploro
morir para olvidarte... arcángel o mujer.*

*Tú pasas desdeñosa, altiva y sonriente,
yo inclino la cabeza cansado de sufrir,
y sigues tu camino tranquila, indiferente,
no miras que has cubierto de luto un porvenir...*

*¡Desdéname!, yo siento que mi alma se comprime
que tu desprecio sólo me rompe el corazón;
prosigue tu camino, mientras que llora y gime
un loco, un insensato, que te ama con pasión.*

*Y yo no te suplico... conservo mi alma altiva,
podrás romperla siempre, pero doblarla... ¡no!,
tendré un delirio eterno mientras que sufra y viva,
pero humillarme... ¡nunca!, lo sabes tú cual yo...*

A ella se dirigen los poemas en que la voz lírica contrapone a la necesidad de venganza, la nobleza del amante; por estos poemas podemos decir que ya hay un cambio en la concepción de la mujer y que empieza a tomar forma en Castera la dualidad *femme fragile / femme fatale*, que privó en el modernismo.⁶¹

La última caracterización de la mujer se da en términos del arte; el poeta concibe a la amada como creación divina, de ahí que se concentren en ella, una vez más, los rasgos característicos de todas las bellas artes: escultura, pintura, música y poesía; Dios es el Fidias que cincela cada uno de sus rasgos:

XC

*Ella es inspiración cobrando forma
escultórica y pura*

*con toda la inocencia de la aurora
con el perfil aéreo de una Musa.*

*Ella es tono, es calor, es armonía,
es ritmo y es belleza
más blanca que la luz y más divina
en el sublime cielo de la idea.*

*Ella es amor y sólo con moverse
pöemas mil produce
se ven cantos brotar de aquella frente
la plegaria en su boca es un perfume.*

*Es todo el ideal, es rico vaso
de forma irreprochable
por el Fidias del Cielo cincelado
en estético ensueño de su arte.*

La poesía encarna en la mujer; de ella se desprenden armonías y mensajes poéticos que el amante y el poeta deben ser capaces de interpretar; el poeta, cual Pigmalión, da forma con la idea, el sentimiento y las palabras al objeto de su amor:

XLI

*Es más que dicha como te amo, amarte,
soñando siempre tu mirar de amor,
viviendo con la gloria de adorarte,
escuchando el sollozo de tu voz;
con tu ideal por culto... templo el arte...
¡y en porvenir a Dios!*

Así las tres formas de configuración del ideal femenino, mujer-naturaleza, mujer-Dios y mujer-arte, son algunas de las formas en que se representó el culto romántico de la mujer en la poesía de Pedro Castera, en el que ya, sin embargo, se atisban rasgos modernistas.

El amor: entre la tierra y el Cielo

La idea del amor que prevaleció durante el siglo XIX es el denominado amor romántico, que deriva, según Ortega y Gasset, de las “modas del amor”: el amor cortés del siglo XIII, el amor gentil del XIV, el amor [neo]platónico del XV, de la estima del siglo XVII y de la galantería del siglo XVIII.⁶² Asimismo, se conformó a partir de la puesta en juego de las nociones de “sujeto”, “libertad”, “todo”, “armonía”, “representación” y “construcción” de la filosofía idealista alemana, en tanto que el sujeto es consciente del mundo que lo circunda y el lugar que ocupa en él, no únicamente como habitante, sino como agente constructor de ese mundo. De esta conciencia surgen las tesis fundamentales del romanticismo alemán, a saber, la identificación del uno (el hombre) con el todo (universo) y la existencia de un principio analógico que, concebido como sentimiento estético, deriva en la idea de la existencia de armonía entre el sujeto y la naturaleza.⁶³

De este modo, los románticos conciben el amor en términos de búsqueda de lo absoluto, de lograr, en palabras de H.G. Schenk, “la completa satisfacción de los sentidos, la elevada emoción del amor espiritual, un fructífero cambio de ideas, unido a un nexo de camaradería y amistad [...] aún le exigían una cualidad más: un sentimiento de plenitud amorosa”.⁶⁴ El amor adquiere el estatus de ley universal, de manifestación de lo divino, cuya máxima expresión es la creación del universo y de todos los seres vivos, entre ellos, la mujer, de ahí que:

El amor, aun dirigiéndose a cosas y criaturas finitas, ve en ellas las expresiones y los símbolos del Infinito, es decir, del Absoluto, de Dios. Por la unidad de finito e infinito, la aspiración al infinito puede apagarse en el mundo finito, en el amor a una mujer, por ejemplo. Amor, poesía, unidad de lo finito con lo infinito y el sentimiento de esta unidad, se convirtieron en sinónimos para los románticos.⁶⁵

De acuerdo con Irving Singer, el amor romántico implica “que el amor sexual entre hombres y mujeres es, en sí mismo, un ideal en pro del cual vale la pena esforzarse; que el amor ennoblece tanto al amante como a la amada; que es un logro espiritual que no puede reducirse sólo al sexo; que corresponde al cortejo (aunque no siempre a la cortesía)

y que es la pasión la que crea una unidad especial",⁶⁶ por lo que el hombre, mediante la pasión y el amor, podía descubrir aquello que la razón no le revelaba.⁶⁷

Si bien la crítica literaria ha considerado que el romanticismo mexicano y su concepción del amor no alcanzó el grado de integración y de búsqueda de unidad que caracteriza al romanticismo europeo,⁶⁸ también participó de una sensibilidad y generó una visión particular de dicho fenómeno. El tema del amor en la poesía de Pedro Castera se desenvuelve en medio de su constante lucha entre la materia y el espíritu, entre la búsqueda del amor en la tierra –el amor pasional–, y la búsqueda del amor que trasciende la existencia –el amor espiritual–. El tema transita por varios motivos: la pasión amorosa como impulso vital, el amor imposible, el amor en el sueño, el amor espiritista, el amor como manifestación de lo divino, el amor ideal, la oposición entre sentimiento y razón, en otras palabras, el amor romántico permeado de la concepción del *eros* platónico y la doctrina espiritista, de un amor por niveles que busca la unidad con Dios.

Para el autor, el amor se manifiesta y se vive de distinta manera de acuerdo con la edad del hombre, pero siempre conlleva un crecimiento espiritual para el que decide ascender la escala amorosa:

En la infancia de los seres el amor se manifiesta con suspirar, en la adolescencia con una queja, en la juventud con un canto, después con un himno o con un rugido, y más tarde con una plegaria íntima, profunda, tierna porque hemos llegado a comprender que el amor es una ley que da movimiento a los átomos, perfume a las flores, vida a las almas y luz a los inmensos astros que flotan en el cielo.⁶⁹

El nacimiento y el descubrimiento del amor es reminiscencia, ya que éste preexiste al hombre como ley universal, como manifestación de lo divino, por lo que se ama a Dios a través del amor a la naturaleza y a la mujer.⁷⁰ Como ya se señaló en apartados anteriores, en la poesía de Castera se configura el desarrollo de la pasión amorosa en distintos momentos; en principio, la voz lírica refiere la existencia de un ser alejargado por el hastío existencial, por la incapacidad de experimentar el amor verdadero y de vivir sólo a través de experiencias vanas y fútiles; este estado se elabora en analogía al hombre de la caverna platónico que vive en la oscuridad y que sólo al salir de ella es iluminado por la

luz de las ideas; de igual forma, en las composiciones casterianas, el amante y el no creyente son iluminados por la presencia de la amada y de Dios, a partir de lo cual, el amor se transforma en religión y el poeta en supremo adorador.

El sentimiento amoroso es detonado en un instante por una mirada furtiva, una sonrisa espontánea, un aroma o algún sonido, la voz o el canto de la amada; el amor es referido tanto en su fisiología como en su naturaleza psíquica, en toda su gama de sensaciones y sentimientos: alegría, gozo, deleite, erotismo, sufrimiento, dolor, tristeza, melancolía:⁷¹

VII

*Va pasando serena, va tranquila,
y su mirada límpida cintila
cuando la fija en mí.*

*Después se va alejando lentamente;
la diadema de luz orla su frente;
es la hija del zafir.*

*Me quedo silencioso, conmovido,
porque ella me miró... y enardecido
palpita el corazón;*

*de mi interior un himno se levanta;
desde el átomo al sol, todo lo canta,
se llama... la pasión.*

*

*Indiferente pasa, no acaricia
su mirada a mi alma con delicia,
sus ojos no me ven.*

*Entonces el dolor siento en el alma,
toda mi fe se pierde, buye mi calma;
¡su mirada es mi Edén!*

*Ella se va... yo inclino la cabeza;
apuro el cáliz, y mortal tristeza
derrama en mi vivir.*

*Entonces ¡ay!, el más atroz infierno
el dolor más agudo y más eterno
no iguala mi sufrir.*

La pasión amorosa pasa por distintas fases y es descrita en muy diversas formas: llama, fuego, rayo, trueno, relámpago, calor; si bien existe un anhelo de posesión espiritual, no se deja de lado la presencia de un fuerte erotismo expresado a través de la equiparación del vigor del amante con el de la naturaleza, el cambio de estado de su pasión está en armonía con las estaciones del año:⁷²

LXIV

*¡Ebrio de vida estoy!, de fuerza lleno,
de inmensa voluntad y de vigor,
el cielo de mi alma está sereno,
no lo empaña una nube, se halla pleno
con el astro esplendente de mi amor.*

*¿En dónde te hallas, niña? El labio ardiente
quiere unirse a tu boca virginal;
quiere besar tu inmaculada frente,
la huella de tu pie resplandeciente,
la atmósfera que dejas al pasar.*

El amante anhela la unión física con la amada, pero ésta sólo se realiza en el sueño; en una serie de *love-dream lyrics* o sueños eróticos,⁷³ el yo lírico recrea un mundo de amor ideal en que no sólo obtiene la recompensa material —el beso—, sino también la correspondencia amorosa; en el interior de estas composiciones hay variantes: en algunos poemas persiste el deleite del recuerdo (“Hay noches que he sentido / sobre mi frente un beso, / y un beso tan fogoso / que me ha hecho despertar; / y he conservado siempre / dentro de mi alma impreso / ese recuerdo santo / que me hace palpitar”), mientras que en otros, el fin del sueño y la vuelta al mundo real incrementa el sufrimiento del amante:

XLII

*¡Ay! Cuando duermo sueño que tus ojos
me siguen por doquier,
palpita el corazón entusiasmado,
se dilata mi pecho enamorado,
me siento renacer;
y al despertar recuerdo tus enojos
y vuelvo a padecer.*

La imposibilidad del amor debido a la indiferencia de la amada, a las diferencias sociales⁷⁴ y a la separación física deriva en un proceso de idealización: el amante intenta ir más allá de la relación material para lograr la unión espiritual; el motivo es abordado en los poemas que hemos denominado de amor espiritista,⁷⁵ en los que, en primer lugar, está presente la idea de la participación de la voluntad divina en la experiencia amorosa:

XXII

*Algunas veces me pregunto ansioso:
¿Por qué la vería yo?
Y nadie me contesta, pero siento
que así lo quiso Dios.*

Dado que el amor es un designio divino, la unión de los amantes se concretará de una u otra forma, si no en la tierra, sí en el mundo espiritual.⁷⁶

V

*¡Me has de amar... me has de amar!... lo quiere el Cielo,
¡Lo quiere también Dios!
Al porvenir... lo oculta denso velo
y no sabes tú hoy
lo que está decretado en las alturas,
para nosotros dos.*

*¡Me has de amar... me has de amar!, yo lo presiento,
me lo dice... el Amor...
¡y no puede engañarme el firmamento...
y no puede engañarme el corazón!*

El anhelo de fusión con el ser amado llega a ser expresado en términos de unión mística;⁷⁷ esta fusión espiritual también lleva a una empatía en que el amante busca experimentar el sentimiento de la amada y desea que ésta, a su vez, pueda sentir lo que el amante vive:

LXV

*Yo quisiera cambiar un solo instante,
las almas de los dos;
porque vieses mi vida delirante
y mis noches eternas de dolor.*

*Yo quisiera cambiar tu pensamiento
un segundo no más
porque al sentir tu alma lo que siento
nunca pudieras olvidarme ya.
Yo quisiera cambiar de corazones...
de corazones, ¡no!
¡Ay!, sufrieras amargas decepciones
queriendo... idolatrando como yo!*

Tras esta búsqueda, y sin abandonar del todo el amor a la mujer, dado que éste es el camino hacia Dios, se da el paso a la siguiente instancia del amor: la fusión con lo divino; el poeta canta al amor que se manifiesta en todos los aspectos de la vida material, la naturaleza, el universo:

LXXX

*Las nieves se enrojecen por la tarde,
con los besos del sol;
y si el cocuyo brilla es porque arde,
en la mirada del insecto... ¡Amor!*

*¿Qué fuerza misteriosa en lo infinito,
con átomos formó,*

*las gigantes montañas de granito?
La misma fuerza omnipotente... ¡Amor!*

*¿Qué sostiene y qué liga en lo invisible
los astros? La atracción.
¿Y esa fuerza suprema... indefinible...
qué cosa es? ¡Un soplo de ese Amor!*

*El acero al imán... la aguja al polo...
y toda la creación;
al mismo impulso obedeciendo sólo...
demuestran lo infinito del Amor.*

A partir de este momento el amor alcanza un grado de alegoría al ser personificado y adquirir voz propia. Poco a poco, el solo acto de amar va tomando mayor relevancia; el amante se ennoblece y logra desprenderse de lo material y llegar al más alto grado de amor: amor en ausencia, en lo espiritual y en la búsqueda de lo divino; no obstante, el último grado de amor no está exento de contrariedades y dificultades; pese a la voluntad del poeta de expresar la grandeza de Dios y su creación, el lenguaje humano es insuficiente para poder lograrlo; la expresión será siempre parca en comparación con el lenguaje de Dios, de ahí que se plantee el fracaso de la expresión poética.

La expresión poética: búsqueda y fracaso

Contrario a lo que pudiera pensarse, en la poesía de Pedro Castera es posible encontrar algunas ideas en torno a la expresión poética, que si bien no dejan de estar influenciadas por las concepciones poéticas del periodo y de algunos autores, forman parte de su proceso de formación como escritor. Con más o menos cambios estas ideas serán el eje conductor de toda su producción literaria, tanto en verso como en prosa, ya bajo los presupuestos románticos o realistas, ya con la influencia modernista.

Pedro Castera concibe la poesía en términos de sentimiento; como acto creativo está en estrecha relación con el amor y con Dios (“Amar es

crear”), ya que del amor de éste surgió la creación, por lo que el universo y la naturaleza son poesía viva:

*¿Qué es poesía?, me pregunto, porque siento
que al comprenderla se alza el corazón;
¡la poesía es la flor del sentimiento
y la palabra mágica de Dios!*

El ritmo, los colores, los aromas que emanan de la naturaleza se transforman en cantos, en poesía dirigida al Creador, a ella acude el poeta para tomar los recursos que alimenten su creación.⁷⁸ El poeta, entonces, se nutre de elementos externos que interioriza y que se transforman en inspiración; de ella surge el sentimiento que buscará expresarse a través del lenguaje, es decir, mediante la intervención del pensamiento:

XIX

*Siento un fuego quemar toda mi frente,
y el pensamiento transformarse en flores;
siento brotar la inspiración ardiente,
latir el corazón.*

.

*Todo ese sentimiento dulce, inmenso,
brotar en mil raudales, desbordarse,
subir al éter como puro incienso,
subir a lo inmortal!*

*Después quiero explicar lo que he sentido,
¡imposible expresarlo!, no hay palabras,
para explicar el goce que he tenido
besando al ideal...*

Como hombre de su tiempo, Castera no escapa al conflicto entre el sentimiento y la razón; continuamente se plantea la duda de la superioridad de uno u otro en el proceso de creación poética, y si bien no niega la importancia del pensamiento (“Es grandioso, mi Dios, el pensamiento / es inmenso y profundo como un mar”), termina por otorgar

mayor relevancia al sentimiento que se comunica de una forma más libre, a través de los sentidos, la naturaleza y la música, a diferencia del pensamiento que está sujeto al lenguaje.⁷⁹ La poesía, entonces, es el sentimiento depurado que se logra comunicar al papel.

Para alimentar el sentimiento que da origen a su poesía, el poeta requiere de la vida y de la experiencia, por ello encuentra en los goces y los sufrimientos del amor, en la belleza de la amada, en la presencia divina los motivos de sus poemas. Sin embargo, la voz lírica de los poemas se enfrenta a un obstáculo: ¿cómo expresar lo absoluto a través de elementos finitos?, preocupación fundamental en la poética romántica que Castera plantea como una búsqueda que culmina en fracaso, tanto de la poesía, como de su propia capacidad creadora, de modo que la búsqueda del ideal a través de la creación poética deriva en desilusión.

El sentimiento como cualidad de la poesía lo extiende como rasgo característico del poeta y del creador en general. Antes de atribuirle las nobles cualidades de genio, vate y sacerdote, el poeta debe ser capaz de vivir, sentir y, sobre todo, de soñar: “Ser soñador es ser poeta, y ser poeta es saber sentir [...] a pesar de esto, si no está al alcance de todos, no es por la falta de voluntad, sino únicamente por la falta de corazón”.⁸⁰ Castera llama “artista de corazón” al hombre que experimenta el amor y la pasión en su más alto grado, ya sea en la vida o en el arte; que está en busca de la idea, que experimenta “la sed de infinito”, de inmensidad, que busca trascendencia y anhela los supremos bienes, de aquí que lo distinga del hombre común:

Ser soñador, ser poeta, ser idealista equivale en nuestro siglo y en nuestra sociedad a ser visionario, a ser tonto, a ser demente; y sin embargo, ser poeta es saber amar, y se compadece al que ama: es muy natural que sea así, porque en esta época se admira más el brillo del oro que la luz despedida por las pupilas de una mujer; se prefiere mejor su sonido, que deleitarse escuchando las notas misteriosas y veladas de su deliciosa voz, y se leen con más gusto las condiciones de un contrato de agio, que las poesías más sentidas y tiernas; pero a pesar de todo eso el genio se sobrepone y brilla.⁸¹

La distinción entre el poeta y el hombre común no surge de su condición social, sino de su estado emocional e intelectual, de su fuerza de voluntad, por lo que Castera no constriñe el atributo de poeta sólo al

escritor y al artista, sino que lo amplía y hace merecedor de este nombre a los grandes genios, a los inventores, a los descubridores y a los revolucionarios, incluso al hombre más humilde y esforzado, como el minero, y a:⁸²

... esos jóvenes cuyos semblantes están pálidos por el estudio, vestidos con un traje humilde, raído y pobre, pero cuyos ojos brillan con la fiebre de la idea, y cuyas frentes arrogantes y audaces están coronadas por la aureola de la inspiración. Sufren pero siguen adelante transformando sus dolores en nuevas energías, y ellos son los dueños del porvenir, que marchan agitando con la mano convulsa la tea del pensamiento, para enseñarnos una palabra escrita con estrellas en el fondo del abismo... Esta palabra es inmortalidad.⁸³

Caracterización que será una constante a lo largo de su obra y que está estrechamente ligada a su visión del minero y del científico, las otras profesiones del autor, que busca conjuntar con su actividad como escritor; de ahí que tiempo después insista en señalar que “yo siempre he procurado ser científico y artista”.⁸⁴ Junto a esta identificación, no deja de llamar la atención la insistente presencia de la locura en la obra de Castera y que no falta en su poesía; por su condición de inspirado el poeta es rechazado y marginado de la sociedad, es un loco o un proscrito. La imagen del poeta como loco aparece en los poemas en dos formas; en una de ellas, el amante cae en la locura a causa del amor y el constante rechazo de la mujer amada, pero en la otra, la locura hace referencia a una actitud vital, a una condición específica que lo relega de la sociedad:⁸⁵

CXXXII

*¡Loco! ¡Loco!... escucho que murmura
la turba maldiciente...
¡Imbéciles! ¿Acaso la locura
produce en el demente
una sed infinita de hermosura?*

El poeta se vuelca hacia el interior y hace de su sufrimiento el motivo de su poesía, como señala Hauser, el romántico “se convirtió en un objeto infinitamente importante e infinitamente interesante para sí mismo.

Sustituyó la experiencia del mundo por la autoexperiencia, y por fin sintió que la actividad espiritual, la corriente de pensamientos y sentimientos y el paso de un estado anímico a otro eran más reales que la realidad exterior”.⁸⁶ Si bien esta concepción del poeta es la que prevalece en la poesía de Pedro Castera, en uno de los poemas de *Armonías*, de claro contenido autobiográfico, le da voz al hombre de acción que se contrapone al poeta ensimismado:

LVIII

*Vigoroso he luchado en las montañas,
tratando de arrancarles sus entrañas,
sediento por la fiebre y la ambición;
he dejado mi sangre entre las breñas
y mis huellas conservan esas peñas,
porque las ha quebrado el corazón...*

Sin embargo, y ya como procedimiento común en su poesía, Castera reduce la fuerza de este yo lírico para llevarlo a la imagen del hombre frágil, vencido por sus propios sentimientos:

*¡Ya ves que soy un hombre! y la energía
no me falta jamás amada mía
y sí me sobra siempre abnegación;
¿por qué entonces –explícame– de miedo,
tiemblo cuando te acercas y no puedo...
más que humilde mirarte con pasión?*

Así, el rasgo viril con que inicia esta voz lírica se pierde y sólo queda la imagen que resumen los versos de Darío: “Nada más triste que un titán que llora / hombre-montaña encadenado a un lirio”.⁸⁷

“TODOS HAN DICHO Y REPETIDO FRASES E IDEAS SEMEJANTES”.

PRESENCIAS EN LA POESÍA DE CASTERA

El acercamiento a la imitación como problema de los estudios literarios siempre ha implicado cierto riesgo: ¿Hasta qué punto se puede hablar

de imitación e influencia en la obra de un autor? ¿La influencia va en detrimento de la obra original? Harold Bloom propone un acercamiento a la poesía dejando de lado la idea del poeta como un “ego autónomo”, pese a la fuerza que éste posea, de modo que podamos entender, que “todo poeta es un ser atrapado en una relación dialéctica (transferencia, repetición, error, comunicación) con otro u otros poetas”, y en este mismo sentido señala que “las influencias poéticas no tienen por qué hacer que los poetas se vuelvan menos originales, ya que frecuentemente los vuelven más originales, aun cuando no necesariamente mejores”.⁸⁸

Desde la aparición del primer libro de poemas de Pedro Castera, la crítica ha insistido, ya como cualidad ya como defecto, en las dos presencias fundamentales en la poesía del poeta-minero: Heinrich Heine y Gustavo Adolfo Bécquer, lo que en última instancia no resulta ajeno al contexto poético de la década de los setenta del siglo antepasado en que se dio una verdadera efervescencia del fenómeno Heine-Bécquer en Hispanoamérica.⁸⁹ Además de estas presencias, encontramos otros nombres importantes en su producción como Alphonse de Lamartine por parte de la poesía francesa, Edward Young y George Byron por parte de los ingleses, e Ignacio Manuel Altamirano, Manuel Acuña y Santiago Sierra, entre los mexicanos.

El problema de la imitación frente a la originalidad fue un punto central en la poética romántica, tanto en Europa como en Hispanoamérica, sin embargo, en esta última si bien se reconoció la importancia de la imitación de los grandes modelos europeos en la conformación de una literatura, una filosofía y una cultura propias, se señaló y rechazó el abuso de la imitación en que incurrieron los escritores latinoamericanos en tanto que iba en detrimento de la emancipación política y cultural. De aquí se deriva la llamada paradoja romántica hispanoamericana (y mexicana, por supuesto): la conformación de una literatura nacional (literaturas nacionales) siguiendo modelos europeos.⁹⁰ Esta “imitación servil” fue duramente combatida por los escritores y pensadores de cada país y como se verá más adelante, ésta fue una de las principales cuestiones que se plantearon en los comentarios que recibieron los poemas de Castera. Pero más allá de la originalidad, es posible acercarse a las influencias e imitaciones de un autor tratando de encontrar lo que cada uno de estos procedimientos significó, tanto en el desarrollo del escritor, como de la literatura de su tiempo.⁹¹

Presencia alemana

De acuerdo con Marianne O. de Bopp, pese a la dificultad de juzgar su extensión, es indudable la influencia del romanticismo alemán en el romanticismo mexicano, si bien el movimiento se introdujo a México vía España, Francia e Inglaterra.⁹² En diversas publicaciones periódicas mexicanas de la época se insertaron traducciones e imitaciones de numerosos escritores alemanes, como Juan Pablo Richter, Hölderlin, Goethe, Schlegel, E.T.A. Hoffmann, Justinus Kerner, Körner, Uhland, Rückert, y H. Heine, por mencionar algunos.⁹³ Precisamente, este último fue uno de los poetas predilectos de los escritores mexicanos y desde 1830, año en que llegan sus obras a México, ganó una enorme cantidad de admiradores y traductores, siendo, sobre todo, su poesía lírica la que tuvo mayor atención.⁹⁴

No se sabe con certeza si Pedro Castera leyó a Heine directamente del alemán, pese a que pudo haber conocido la lengua por su relación con el Colegio de Minería en donde se impartieron clases de lengua alemana. Lo que sí es probable, es la lectura de Heine en las traducciones francesas y españolas que circularon en México durante la época, tanto en periódicos como en libros,⁹⁵ lo que lleva a preguntarse sobre qué Heine leyó Pedro Castera, ya que como advierte Carmen Gómez García, la recepción de Heine entre los poetas españoles que tradujeron sus obras dio como resultado la invención de un modelo que era conveniente imitar, y no precisamente al Heine “real”, irónico, que buscó ir más allá de las ataduras sentimentales y que estuvo en lucha con la autoridad, tanto política como poética.⁹⁶

Partiendo de la traducción española de José María Fernández y González, Castera imita el *Lied* XLIX, de Heine:

HEINE

CASTERA

XLIX

LXVII

*¡Yo te amé y te idolatro todavía
y pedazos se haría
el mundo entero, y con igual calor
salir de sus ruinas vería
la llama de mi amor!*

*Yo te amo, mujer... te adoro ciego,
y antes que se extinguiera el dulce fuego
de mi sublime amor,
verías temblar y hundirse el firmamento,
extinguirse la vida, el pensamiento,*

*apagarse hasta el sol,
romperse los cristales de los cielos,
caer a las estrellas... densos velos
cubrir a la creación!*

En esta imitación, Castera recurre a la amplificación del motivo para ofrecer una composición original; contrario al modelo que sigue, donde prevalece la concentración del sentimiento, Castera opta por la gradación y la hipérbole, que retardan el efecto del poema.

La presencia de Heine en la poesía de Castera también puede encontrarse en la concepción general de sus poemarios, ya que a semejanza del *Libro de canciones* (*Buch der Lieder*), que incluye *Cuitas juveniles*, *sueños*, *canciones y baladas*, y sobre todo, del *Intermezzo lírico* (*Lyrisches Intermezzo*), *Ensueños y Armonías* son cantos fragmentarios que refieren una malograda historia de amor. Ya Gérard de Nerval caracterizaba el *Intermezzo* como “una serie de pequeñas piezas aisladas y señaladas por números, que, sin tener una relación aparente entre ellas, vuelven a la misma idea. El autor ha quitado el collar, pero no le falta ninguna perla”.⁹⁷

Además, como se ha hecho notar en la obra de otros seguidores de Heine, los *Ensueños y Armonías* de Pedro Castera tienen el mismo esquema narrativo: “la felicidad primero, la pérdida de la amada después, luego la vuelta obsesiva del recuerdo que el poeta trata de enterrar simbólicamente en el último *lied*”, aunque con sus particularidades, como ya lo hemos expuesto.⁹⁸

Pese a que en la poesía de Castera están presentes los motivos que José Cubría⁹⁹ señala como característicos de la poesía heiniana, tales como el sentimiento de finitud de las emociones humanas, la soledad del poeta frente a la sociedad, el amor como fuego que consume, las contraposiciones oscuridad/claridad, vida/muerte, noche/día, amada/amante y el sueño, no está presente la ironía que caracteriza al poeta alemán, ni la desolación que queda tras la separación definitiva. Por ejemplo, en el poema IV de *Ensueños*, en que Castera imita el *Lied* 60, notamos que el sueño de amor en Castera da lugar a la esperanza, a un sueño feliz, mientras que en Heine, el sueño y la realidad se transmutan; la tristeza del sueño se prolonga en la realidad:

HEINE

60

*En sueños he llorado...
 ¡Soñé que en el sepulcro te veía!...
 Después he despertado,
 Y continué llorando todavía.*

*En sueños he llorado...
 Soñé que me dejabas, alma mía...
 Después he despertado,
 Y aún mi lloro amarguísimo corría.*

*En sueños he llorado,
 ¡Soñé que aún me adorabas, y eras mía!...
 Después he despertado
 Y lloré más... y aun lloro todavía.*

CASTERA

IV

*Soñaba que había muerto y que en la tumba
 tus ojos no veía.
 ¿Estoy en el Infierno?... preguntaba,
 y nadie respondía.
 Pero brilló radiosa tu mirada,
 me deslumbró cual sol.
 ¿Acaso es éste el Cielo?... preguntaba,
 prometido por Dios.*

Por último, con respecto a las traducciones de Heine, y sobre todo del *lied* alemán, cabe señalar el proceso de conversión de un texto que en su origen acude a formas características de la poesía popular como es el octosílabo, y que en sus versiones al español adoptó generalmente una forma característica de la poesía culta, como es el endecasílabo, lo que implicó una configuración poética y un uso diferentes.

Otra presencia alemana importante en la poesía de Castera es Ludwig Uhland (1787-1862), poeta que, en opinión de Marianne O. de Bopp, se introdujo tardíamente a México (a partir de 1869), pero que tuvo un

gran recibimiento por parte de los poetas mexicanos; sus poemas se tradujeron y publicaron en *El Siglo Díez y Nueve* y *El Monitor Republicano*, por autores como Rafael de Zayas Enríquez.¹⁰⁰ La presencia de Uhland en la poesía de Castera sigue otro procedimiento; en este caso introduce sus propias traducciones hechas directamente de la versión francesa en prosa, por lo que no sólo traduce, sino que también versifica:

UHLAND

Mort Bienheureuse

*J' étais mort d'enivrement
d'amour; j'étais enseveli dans
ses bras –je fus ranimé par ses
baisers; je vis le ciel dans ses yeux.*

CASTERA

IX

(Traducción de Uhland)

*Había yo muerto de embriaguez sublime,
había yo muerto de embriaguez de amor,
estaba yo enterrado entre sus brazos,
me reanimaron sus ardientes besos,
y en sus ojos vi al sol.*

Castera añade la idea de la sublimidad y transforma la visión del cielo en la del sol, imagen común en sus poemas. El autor emplea este mismo procedimiento en las traducciones de los poemas: “Destine” y “La Dormeuse” de Uhland, pero probablemente a causa de la presión de las críticas que señalaban la imitación, decidió omitirlas de la segunda edición de *Ensueños*.

Castera, además, publicó algunas traducciones de Uhland que incorporó a sus poemarios. En *Armonías* incluyó la traducción de un poema de Uhland que apareció con el título de “Rimas” en *El Federalista* en 1877.

Presencia española

En México, la presencia de Bécquer se ubica a finales de la década de 1870 con la fundación de la Sociedad Nezahualcóyotl en donde escritores como Manuel M. Flores, Manuel Acuña, Agustín F. Cuenca, José Monroy y Francisco G. Cosmes, entre otros, leyeron con entusiasmo a Victor Hugo, Campoamor, Núñez de Arce y Bécquer.¹⁰¹ A estos nombres hay que añadir los de José Peón Contreras, Francisco P. Urgell, Manuel de Olaguíbel, Manuel Gutiérrez Nájera, Justo Sierra, Adalberto

A. Esteva.¹⁰² Para algunos estudiosos, como Emilio Carilla, la influencia de Bécquer fue fundamental para tres grupos: los premodernistas, los no decididamente modernistas, donde incluye a Castera, y por supuesto, para los plenamente modernistas como José Martí, Gutiérrez Nájera, José Asunción Silva y Rubén Darío.¹⁰³

Pedro Castera alude a Gustavo Adolfo Bécquer en distintos grados; la forma más evidente es la cita directa de la Rima XIII, en la que Bécquer, por su parte, imita a Byron:¹⁰⁴

BYRON

I Saw Thee Weep

*I saw thee weep — the big bright tear
Came o'er that eye of blue;
And then methought it did appear
A violet dropping dew:
I saw thee smile — the sapphire's blaze
Beside thee ceased to shine;
It could not match the living rays
That filled that glance of thine.
As clouds from yonder sun receive
A deep and mellow dye,
Which scarce the shade of coming eve
Can banish from the sky,
Those smiles unto the moodiest mind
Their own pure joy impart;
Their sunshine leaves a glow behind
That lightens o'er the heart.*

BÉCQUER

XIII

Imitación de Byron

*Tu pupila es azul, y cuando ríes
su claridad semeja
el trémulo fulgor de la mañana
en las ondas inquietas.*

*Tu pupila es azul, y cuando lloras,
las transparentes lágrimas en ella
se me figuran gotas de rocío
sobre una violeta.*

*Tu pupila es azul y si en su fondo
como un punto de luz radia una idea
me parece en el cielo de la tarde
una perdida estrella.*

CASTERA

XXIX

Imitación de Byron

*Tu pupila es azul, y cuando lloras,
las transparentes lágrimas en ella
se me figuran gotas de rocío
sobre una violeta.*

*Tu pupila es azul, y cuando brilla,
los cielos me parecen reflejar,
tiene más elocuencia si me mira
que la que tiene el mar.*

*Tu pupila es azul y lo que siento,
si los párpados bajas con pudor,
yo no podré explicarlo ni
comprendo por qué tiemblo de amor.*

En la publicación de estas imitaciones, la composición original se colocó al inicio e inmediatamente después la versión del poeta, que por lo general retoma la estructura general del original y añade sus propias concepciones poéticas. En el ejemplo anterior, los ojos de la amada son los detonantes de una serie de imágenes en cascada, que si en Bécquer exaltan la relación de la belleza de la amada con la naturaleza, en Castera se concentran en la proyección del sentimiento del yo lírico sobre la imagen de la mujer.

En general, la fraseología y las estructuras becquerianas recorren los poemas de Castera;¹⁰⁵ por ejemplo, los paralelismos en que se oponen

la amada y el yo lírico de las rimas XV, “Cendal flotante de leve bruma”, y XLI se emplean en poemas donde se busca enfatizar la antítesis entre la inconstancia de la amada y la constancia del amante; entre su luminosidad y la oscuridad que rodea al poeta:

BÉCQUER

CASTERA

XLI

LVI

*Tú eras el buracán y yo la alta
torre que desafía su poder:
¡tenías que estrellarte o que abatirme!
¡No pudo ser!*

*Eres esquiva como la bruma,
como las nubes, como la espuma,
y yo más firme soy que la suerte,
más que el escollo, más que la muerte!*¹⁰⁶

*Tú eras el océano y yo la inhiesta
roca que firme aguarda su vaivén:
¡tenías que romperte o que arrancarme!
¡No pudo ser!...*

La Rima XXVII “Despierta, tiemblo al mirarte” está presente en los ensueños XLVIII y L en donde se recrea la actitud contemplativa del amante ante el sueño de la amada:

BÉCQUER

CASTERA

XXVII

L

*Despierta, tiemblo al mirarte;
dormida, me atrevo a verte;
por eso, alma de mi alma,
yo velo mientras tú duermes.*

*¡Corazón! late quedo, suavemente,
late más quedo aún, más dulcemente,
no vayas a turbar
sus luminosos y virgíneos sueños,
sus días de gloria y de placer risueños...
no la bagas despertar.*

.

*¡Duerme!
Sobre el corazón la mano
me he puesto porque no suene
su latido y de la noche
turbe la calma solemne.*

*Déjala aún así... vive tranquila,
vela su límpida pupila,
no conoce el dolor;
ni sus espinas hollarán su planta,
porque ella es pura, y como pura, santa,
¡es virgen del amor!*

La presencia espiritual del amante en el mundo de la amada presente en la Rima XVI de Bécquer: “Si al mecer las azules campanillas / de tu balcón / crees que suspirando pasa el viento / murmurador, / sabe que oculto entre las verdes hojas / suspiro yo...”, Castera la reelabora de modo que la voz lírica emplea los elementos de la naturaleza para comunicar su pasión:

LIV

*Yo te mando el perfume,
la vida de las flores,
la risa de los niños,
también la luz del sol;
los trinos de las aves
que cantan sus amores,
la brisa, los suspiros,
los ecos de su voz.*

*La irradiación del cielo,
las límpidas estrellas,
las melodías divinas
que escucho sollozar;
las músicas lejanas,
sus lánguidas querellas
y el canto majestuoso
que llega de la mar.*

*Te mando palpitante,
de amor desfallecida
del Universo entero,
la espléndida Creación...
en ella yo te escribo,
te mando allí mi vida,
mi ser, mi pobre alma,
mi ardiente corazón.*

Más allá de la imitación de formas, Bécquer está presente en muchas de las concepciones poéticas de Castera. La célebre Rima I de Bécquer “Yo sé un himno gigante y extraño”, la retoma Castera para dar idea de su propia búsqueda poética al afirmar en el primer verso, como lo hace el sevillano, que:

XLII

*Yo sé una frase noble, santa y pura,
dulce y sentida, suave y ardorosa,
que condensa en sí misma la hermosura,
lo delicado y tierno de la rosa.*

*Como ésta, tiene espinas, colorido
y frescura, también lo mismo aroma;
vive en el corazón, y aún no ha nacido
cuando el perfume a nuestro labio asoma.*

*Sencilla y elocuente es toda un canto
que Virgilio jamás hubiera hecho;
un poema tal vez eterno y santo,
que el corazón comenta dentro el pecho.*

*Todos la cantan con acento triste,
la luciérnaga, ¡oh, Dios!, también la estrella,
el átomo y el sol, y cuanto existe,
[y basta] la inmensidad habla de ella...*

La búsqueda de esas palabras que a un tiempo sean “suspiros y risas, colores y notas” también la emprende Castera al señalar en otro poema:

XCIX

*Dónde hallar la palabra de colores,
el lenguaje de notas,
frases no pronunciadas por los hombres,
arrullos de palomas,
de aves inocentes dulces trinos,
de mi pensar la esencia
y del ardiente corazón los ritmos...
para entonces besarte con la idea!*

Castera plantea la relación mujer-poesía-Dios, que si bien encontró en la poesía de Bécquer un modelo a seguir, puede decirse que se trata de una de las preocupaciones principales del autor; la expresión de esta relación tiene mucho de la búsqueda romántica de lo absoluto, tal como se puede apreciar también en uno de sus textos en prosa poética:

La aspiración del alma es eterna, incesante, inmensa, suprema; nada le basta, ni la calma, ni la satisface; lo queremos todo, y lo exigimos todo también: ¡la mujer, el cielo, el universo, el amor y más allá... ¡Dios!

El ideal... el supremo ideal de las almas, el ser increado que vive en las profundas inmensidades del infinito, el misterio de la eterna luz y de la vida, es lo que nosotros necesitamos para rendirle adoración.¹⁰⁷

Además de Bécquer, Castera incorpora e imita a otros poetas españoles: Eusebio Blasco, Ramón de Campoamor, Gaspar Núñez de Arce y José Selgas, aunque la forma en que estos poetas están presentes en la poesía casteriana varía notablemente con respecto al autor de las *Rimas*.

En el nivel más básico de intertextualidad se encuentra Eusebio Blasco, ya que cita e imita su poema “Adoración” en *Ensueños*:

XVIII*

*¡Dios está en todas partes! –dice el cura–,
luego está en unos labios que amo yo,
¡Dejad que un beso mi bautismo sea!
¡Dejadme amar a Dios!*

*¡Dios mira con la luz!, canta el poeta,
luego está en unos ojos que amo yo.
¡Dejad que sus pupilas sean mis cielos!
¡Dejadme ver a Dios!*

[*Imitación de Blasco. *N. del A.*]

Castera conserva la idea de la omnipresencia de Dios, pero matiza la fusión del amor divino y el amor erótico presente en el poema de Campoamor, cambiando los elementos que entran en juego: cura/poeta; labios/ojos.

De Campoamor, Castera retoma la idea del poema “Los dos miedos”, en que el poeta español desarrolla la anécdota de la primera noche de dos amantes y el temor que cada uno de ellos siente:

I

*Al comenzar la noche de aquel día,
ella lejos de mí...*

*¿Por qué te acercas tanto? Me decía,
tengo miedo de ti.*

II

*Y luego que la noche hubo pasado,
ella cerca de mí...
¿Por qué te alejas tanto de mi lado?
Tengo miedo de ti...*

Castera incorpora el motivo del temor que produce la cercanía del ser amado, para dar forma a un sueño en que el amante logra besar y abrazar a la amada; el erotismo inunda el poema, sin embargo, como es frecuente, el autor se arrepiente del atrevimiento e introduce una estrofa final que rompe con la escena para volver al lado espiritual de su deseo:

VII

*Apenas duermo y sueño que tímida me miras,
te siento entre mis brazos ardiente palpitar;
después... beso tu frente, tú lánguida suspiras
y trémula y convulsa no puedes ya ni hablar.*

*Tus párpados se cierran, tu seno palpitante
exhala un suave aroma y un fuego abrasador;
yo siento que me muero... te beso delirante
y entonces te me alejas temblando de pudor.*

*En medio de esos sueños tu imagen que me encanta,
no se halla nunca sola... se encuentra entre los dos:
la sombra de mi padre, la luz del cielo santa
y la mirada inmensa que nos dirige Dios.*

Aquí, la tríada amada-padre-Dios, además de remitir al aspecto biográfico de la muerte del padre, nos lleva a otra tríada consagrada en la poesía romántica mexicana, la de Manuel Acuña.¹⁰⁸

No varía mucho la forma en que Castera incorpora en sus poemas a Núñez de Arce, de quien retoma el conocido poema “¡Treinta años!”, para plantear la entrada a la madurez. La imitación sólo corresponde a la primera estrofa, ya que el tono de una y otra composición es muy

diferente; Castera conserva, sí no la ilusión, una grata sensación del amor que llega en la edad madura, mientras que Núñez de Arce da por muerta toda esperanza:

NÚÑEZ DE ARCE

*¡Treinta años! ¿Quién me diría
que tuviese al cabo de ellos,
si no blancos mis cabellos,
el alma apagada y fría?
Un día tras otro día
mi existencia han consumido,
y hoy asombrado, aturdido,
mi memoria se derrama
por el ancho panorama
de los años que he vivido...¹⁰⁹*

CASTERA

LXXIV

*¡Treinta años nada más... y ya encanece
el cabello en mi sien!
¡Apenas soy un hombre... y ya aparece
la escarba del dolor y de la hiel!

Pronto, con blanca nieve coronada,
mi frente ha de quedar;
¡bendito ese calor de tu mirada...
que mi cráneo ha llegado a calcinar!*

A diferencia del poeta español, en el que hasta el final del poema prevalece la duda existencial y la desesperanza ante lo que han sido esos treinta años, en Castera quedan visos de esperanza gracias a la presencia del amor.

Castera no pudo salvarse de formar parte de la “juventud florística y herborizada” –en palabras de Altamirano– que tuvo en José Selgas su modelo a seguir. El autor de *La primavera* y *El estío*, poemarios en que incluye numerosas composiciones dedicadas a las flores, está presente en uno de los poemas de Castera, en que se toma como punto de partida el código florístico y la literatura que surgió en torno a él, para desarrollar un diálogo entre una rosa y una violeta en que se contraponen las cualidades de una y otra:

*¿Por qué te ocultas, niña, entre la sombra?
Así... nadie te nombra,
y nadie tu valor conocerá.
¿Y qué importa, señora?, mi albedrío,
tiene el amante mío,
y así de mí jamás vacilará.*

*Haces mal, ocultando tu hermosura,
la modestia es locura;
es inútil y tonto ese pudor.*

*¡Dejadme amar así!, misterio santo
debe cubrir mi llanto;
quiero ocultar mis lágrimas de amor.*

*¿No escuchas a la brisa en la mañana
decirme eres lozana
y en tu corola depositas miel?
¿No escuchas a los pájaros cantores
y a esas otras flores
envidiar mi dulzura y altivez?*

*No, señora, no escucho, por la tarde
el corazón me arde
pensando que la noche va a llegar,
y con ella la sombra, yo me oculto,
así mi amor sepulto...
y nadie lo ha llegado a sospechar.*

Oposición que evidencia el punto de vista del yo lírico ante la vanidad y la modestia y que, por otra parte, motiva una posible identificación del yo lírico masculino con la violeta, si atendemos a que en otro poema se dice:

*¡Dejadme así... dejadme que la quiera,
dejadme que yo sufra o que yo muera.
ella es mi religión!
Ella es el ángel blanco de mi vida,
la madre de mi ser... madre querida...
A la que todo debe el corazón.*

Los poetas mexicanos

Los escritores mexicanos con quienes Castera compartió afanes están presentes de distintas formas en su poesía. Se puede hablar de una presencia mínima de Ignacio Manuel Altamirano, con los toques de paisaje nacional y erotismo vedado que encontramos en el poema "Los naranjos" de Altamirano, pero sin que sea una presencia definitiva. Manuel Acuña, en cambio, proporciona a Castera la forma, el ritmo y las ideas del célebre "Nocturno a Rosario" en el poema XIX de *Ensueños*:

*Escúchame... yo te amo, yo siento que te adoro
y al verte me palpita con ansia el corazón;
no sé cómo es que vivo con tanto como lloro;
no sé si tú comprendes lo que es esta pasión.*

Finalmente, una presencia que aún queda por estudiar es la de Santiago Sierra, amigo y guía del autor, a quien siguió en su formación como espiritista y del que se pueden encontrar ecos de sus composiciones en algunos poemas de Castera, sobre todo, de aquellas que aluden al ensueño.¹¹⁰

Tras la revisión de la presencia de autores y obras en la poesía de Castera cabe señalar la función que cumplen en la conformación del escritor, en su práctica poética y la del periodo en que se ubica, ya que si bien la imitación fue duramente criticada, debe tenerse en cuenta que estos ejercicios de traducción e imitación, como formas de apropiación del otro, permitió a los autores, en este caso Castera, hacerse conscientes de su tradición poética, al tiempo que pudieron relacionar sus propias concepciones con las del modelo imitado; así, la “simple” elección de sus influencias dice mucho de la idea de modernidad literaria del autor, pues como señala Marisa Siguán, en este periodo “la universalidad de la literatura se ha convertido en historia de la literatura nacional, por lo que la imitación y la traducción implican un proceso de incorporación de ciertos autores en el propio canon”.¹¹¹

“PUES YO JUZGABA ESAS CRÍTICAS COMO HIJAS DE LA ENVIDIA”.
RECEPCIÓN DE LA POESÍA DE CASTERA¹¹²

Contrario a lo que pudiera pensarse, en su momento la poesía de Pedro Castera tuvo una amplia recepción dentro de los cenáculos literarios de la ciudad de México; si bien el recibimiento fue desigual y no tuvo la buena acogida que tuvo su prosa, sus composiciones fueron comentadas por escritores, como José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera y Juan de Dios Peza, quienes apoyaron e impulsaron la lectura de los poemas del autor; por Heberto Rodríguez y José Joaquín Terrazas, quienes mostraron una oposición al tipo de poesía escrita por Castera, y por críticos que, como Manuel de Olaguibel, reconocieron las cualidades artísticas del

autor y mantuvieron una posición conciliadora sin dejar de señalar los defectos de sus versos.

Así, la crítica de la poesía de Castera se centró en aspectos fundamentales como la originalidad frente a la imitación; la exacerbación del sentimiento, y el aspecto formal de las composiciones.

Ensueños

Los comentarios al primer poemario de Pedro Castera aparecieron en el mismo año de su publicación en *La Revista Universal* en voz de José Martí y Juan de Dios Peza; más que un juicio crítico, fueron una invitación a la lectura y siguieron, en buena medida, el tipo de crítica de la época, que, como señala José Luis Martínez, “atiende más a las fuerzas espirituales que animan una obra que a sus valores formales”.¹¹³ En esta línea también se encuentran los comentarios que hacen Francisco G. Cosmes y Ricardo Domínguez a los poemas de Castera.

Si bien Francisco G. Cosmes escribió el prólogo al poemario,¹¹⁴ el poeta cubano José Martí, que en esos momentos se encontraba en México y colaboraba activamente en la vida cultural y política del país, fue el primero en hablar del poemario.¹¹⁵ Al parecer fue una solicitud directa de Pedro Castera a la que Martí no dudó en responder: “Castera quiere saber lo que yo pienso de sus páginas que leo; yo he de decir de ellas que las respeto, las estimo y las aplaudo. ¡Qué pequeño llega el corazón a los labios que han de decir todo lo que en él se agita, ama, llora o duerme! Esto se piensa al leer estas páginas, formas diversas de un pensamiento dominante, tenaz, potente y único”.¹¹⁶

Tres son los aspectos que se pueden extraer del comentario de Martí. El primero es la idea del sentimiento como fuerza generadora de poesía. El sentimiento y la emoción fueron aspectos fundamentales en la concepción de la creación poética del escritor cubano, de ahí que aplaudiera el sentimiento que inspiró los poemas de Castera; sin embargo, se desliza en su crítica una distinción fundamental en la poética martiana, a saber, la existencia de una *emoción prepoética*, inesperada y suprema, que ya contiene una naturaleza poética, y una *emoción creadora*, que con la ayuda del pensamiento es capaz de transformarse en poesía.¹¹⁷ “El alma ha de quemar, para que la mano pinte bien. Del corazón no

ha de sacarse fuego, y poner donde él un libro. El pensamiento dirige, escoge y aconseja, pero el arte viene, soberbio y asolador, de las regiones indómitas donde se siente. Grande es asir la luz, pero de modo que encienda las del alma".¹¹⁸ Esta distinción sirvió a Martí para señalar los aciertos y las faltas de los poemas casterianos:

... vese en ellas cuán poco ha pensado el autor en vencer los obstáculos rudos de la forma. Y es que casi todas las composiciones de este libro han respondido a un dolor grave, a una alegría súbita, a una esperanza fugaz o desvanecida, a un pensamiento repentino; ha brotado perfecta la primera idea del sentimiento; el pensamiento ha querido ampliarla y explicarla, y el ejercicio escaso no ha podido vencer siempre las trabas del lenguaje.

Para Martí, Castera era poeta por la emoción, pese a que la forma de sus composiciones era defectuosa. El segundo aspecto que trató es la originalidad de la poesía de Castera. Según Martí, el autor encontró en los poetas alemanes los modelos idóneos para encauzar las concepciones poéticas que ya existían en su interior, por lo que más que imitación, había influencia; para Martí el conocimiento de otras literaturas y la asimilación de ideas no resultaba algo negativo siempre que prevaleciera la esencia del poeta.¹¹⁹

Por último, Martí se cuestionaba: ¿Es poeta Castera?, a lo que respondió que se era poeta en tanto que existiera una "universal y común fuerza de poesía":

La poesía no es más que la forma agradable de la belleza, y el sentimiento de lo bello vive en el mismo sentimiento, belleza suma. Castera fue poeta para cantar su amor, y como su amor es noble y tierno, amor respetuoso, delicado amor, esto dicen los versos de Castera, y es poesía por esto. Él ama y comprende todo lo bello; él se siente en sí, como alto espíritu, encarcelado y oprimido; hay en él las inconformidades incesantes que nacen del contacto con la vida, y dan la necesidad de una vida mejor. Tiene el cielo en el alma y concibe el cielo; podrá no ser poeta cuando deje de amar; pero la contemplación de belleza lo ha ennoblecido demasiado para que deje ya de serlo; podrá no haberlo sido en los tiempos de error en que aún no amaba, pero ello es que lo es y original y no común, en estos tiempos en que ama.

En esta última afirmación Martí exponía ideas esenciales de la estética modernista; aún más, señalaba que Castera “ama lo azul, porque lo azul da idea de pureza y porque es el color de los ojos de su amada; ama la claridad tenue, porque esta vaga atmósfera de luz le da idea poética del exquisito espíritu por quien siente amor tan alto, que sólo tiene semejante en su varonil resignación y en su respeto”, apreciación de color que a decir de Ivan A. Schulman, es la primera mención del azul con un valor enteramente simbólico en la obra de Martí y de los modernistas.¹²⁰ Aunque el azul en Castera no alcanza el nivel de simbolización que adquirirá en los escritores modernistas, por lo que el comentario de Martí, más que hablar de los versos de Castera, expone sus propias concepciones poéticas, pero no deja de llamar la atención que hayan suscitado estas reflexiones en el poeta cubano.

El comentario que dedicó Juan de Dios Peza a los *Ensueños* apareció en noviembre de 1875. En él, al igual que Martí, celebró el sentimiento que dio origen a los versos y comentó, en estrecha relación con la recepción que tuvieron sus propios versos, que: “Todas las páginas están llenas de esos renglones sordos que gustan por su sonido a las mujeres, y que disgustan por todo a los críticos”.¹²¹ Más allá del señalamiento de la poco favorable acogida de sus versos, punto en que coincidieron ambos poetas, hay que rescatar lo que señala Peza en torno a la idealización y la búsqueda de lo infinito que recorre todo el poemario casteriano; si en esta ocasión el Cantor del Hogar eludió comentar aspectos formales, en una referencia posterior, reconoció que el estudio de la forma le sería de provecho a Castera.¹²²

Por su parte, Cosmes en el prólogo a la obra, además de comentar el contenido biográfico del poemario, trajo a colación la cuestión de la originalidad, quizá uno de los aspectos que más se trataron en torno a la poesía de Castera; sobre esto señaló que si bien retoma formas de Heine y Bécquer, el fondo era propio del poeta mexicano. Cosmes no fue más allá de reiterar en tres ocasiones la lectura de los poemas. En este mismo tono, está el comentario que incluyó Ricardo Domínguez en su libro *Los poetas mexicanos. Semblanzas breves* en que hizo un recuento de poetas poco menos que olvidados o completamente desconocidos; así, al referirse a Castera exclamó: “escritor trascendente y poeta original y digno, ¿cómo se ha de perder su nombre?”.¹²³ Sin embargo, no sabemos

si un error de memoria o de transcripción lo llevó a citar como *Ensueños y Delirios* el poemario que Castera publicó como *Ensueños y Armonías*.

Después de dos años de haber aparecido *Ensueños*, se suscitó un interesante debate entre Manuel Gutiérrez Nájera y Heberto Rodríguez, en las páginas de *El Federalista*, periódico en el que ambos colaboraron. El debate inició el 13 de marzo de 1877 con la publicación de una carta abierta dirigida a Manuel Gutiérrez Nájera y firmada por Heberto Rodríguez.¹²⁴ Con ironía, el autor atribuía su falta de idealismo a la lectura de las “negras páginas del realismo” y se colocaba dentro del grupo de poetas que gustaban de la poesía varonil y filosófica, para explicar el desagrado que le provocaron los *Ensueños* de Pedro Castera.

La crítica de Rodríguez tocó distintos aspectos, tanto de forma como de contenido; a lo largo de las tres cartas que publicó expuso argumentos en torno a la libertad creadora, la originalidad frente a la imitación, y la distinción entre la poesía filosófica y la poesía sentimental, que lo llevan a establecer diferencias entre la poesía alemana y la poesía en lengua española. En esta primera carta, lo primero que el crítico lamentaba era la proliferación, en *Ensueños*, de estrofas numeradas que no tenían coordinación entre sí;¹²⁵ en cuanto a ideas, argumentaba que el poemario no era más que una elegía de un dolor convencional y una correspondencia epistolar de un amante escrita con versos prestados. Y aquí entra uno de los puntos más importantes de la crítica de Rodríguez, pues en las siguientes epístolas hablará no de la imitación, sino del evidente plagio en que incurrió Castera al tomar expresiones de Heine, Uhland y Bécquer.

La respuesta a esta primera carta apareció el 17 de marzo. Tras la extensa revisión que hizo Gutiérrez Nájera de las características de la poesía alemana, en particular del *lied* y de otras formas poéticas breves, que como las cantigas, los cantares y los *lais*, tienen un fondo popular, aconsejaba a Rodríguez, no sin cierto tono de advertencia, profundizar en el estudio de los poetas alemanes, rectificar sus opiniones sobre Castera y hacer a un lado la crítica, y dejaba para una carta posterior el comentario de los *Ensueños*.¹²⁶

Heberto Rodríguez, a quien le pareció innecesaria la exposición de poesía alemana dada por Gutiérrez Nájera, se defendió de las críticas que suscitó su juicio sobre la obra de Pedro Castera e hizo el mismo apunte que hará Puga y Acal en torno a la crítica de alabanza que se

practicaba en aquel momento, para aclarar que: “Ni el simpático autor de *Ensueños* está ya colocado en el altísimo solio del genio, para que nos esté vedado censurar sus composiciones, instruyéndole e instruyéndonos, ni es tampoco el fuego sagrado de los dioses para que no podamos soplar sobre su llama”.¹²⁷ Así, dedicó esta carta a establecer las diferencias entre la poesía alemana, esencialmente filosófica, y la poesía española y americana, pasional y tierna.¹²⁸ Asienta que el carácter de la poesía alemana la hacía útil e instructiva a diferencia de la mexicana, en que ciertos vates rimadores, que encontraban “todo su numen en las hojas de una flor o la suave brisa del otoño”, sólo contribuían al extravío de la naciente literatura.

En la carta del 27 de marzo,¹²⁹ Gutiérrez Nájera se dedicó a la defensa de Castera con gran entusiasmo. No sólo refutó las ideas de Rodríguez, sino que cuestionó su pertenencia a la escuela filosófica que había mencionado, ya que parte de su obra seguía el tono sentimental objeto de su crítica. El punto importante en su argumentación fue, sin embargo, la cuestión del plagio y la imitación. En contra de la opinión de Rodríguez, el Duque Job reconoció la presencia de los poetas alemanes en la obra casteriana, pero como influencia y no como plagio; aun así, concedió el beneficio de la duda a la afirmación de Rodríguez a causa de sus escasos conocimientos sobre la literatura alemana, argumento que no es más que uno de los recursos empleados para dar mayor solidez a su respuesta, ya que Gutiérrez Nájera siempre estuvo al tanto de la literatura alemana. Además, Gutiérrez Nájera también fue miembro del Círculo Bécquer, que como ya se señaló, jugó un papel importante en la difusión de las letras alemanas en México en el último tercio del siglo XIX.

Con todo, Gutiérrez Nájera no encontró el plagio; por el contrario, señaló que si estaban presentes Heine, Uhland, Rückert, Schiller y Goethe en las composiciones de Castera era en sus aspectos más evidentes y no en su esencia poética; en cambio a quien sí reconoció como presencia constante en la poesía casteriana fue a Gustavo Adolfo Bécquer, a quien Castera, según el autor, no sólo siguió, sino que además intentó aclimatar a la lírica mexicana al adoptar el género de sus *Rimas*, junto con las formas de Heine. La carta terminaba aclarando que los géneros literarios eran patrimonio de todos los escritores y que el sentimiento que motivaba la creación podía ser expresado en una forma ya conocida, en este caso el *lied* alemán.

El tono empleado por el Duque Job en esta respuesta no agradó a Rodríguez y en su última carta del 28 de marzo,¹³⁰ se dedicó con más ahínco a la crítica de los versos motivo de la polémica. Atribuyó la vehemente defensa de Gutiérrez Nájera a la mala influencia de la lectura de los *Ensueños*, que “le ha cortado a usted las alas de la inspiración y tronchado por completo las del raciocinio”. Una vez más, volvió a la cuestión del plagio; citó versos de Bécquer y los comparó con versos de Castera; reprochó a éste el excesivo empleo de “hipérboles de mal gusto, símiles imposibles y metáforas hinchadas y ampulosas”; lo comparó también con Juan de Dios Peza, quien le parecía más digno en su expresión. Finalmente, dirigió una recomendación a Castera para que abandonara la imitación.¹³¹

Hasta aquí llegó la polémica; no hubo respuesta del Duque Job, probablemente, porque al final de su carta, Rodríguez se despidió con cordialidad, de manera que pareció dar por terminada la disputa. Ahora bien, más allá del tono personalista que por momentos tuvo el debate, no deja de suscitar algunas preguntas. Si Gutiérrez Nájera encontró defectos graves en las composiciones de Castera, ¿cómo es que lo defendió con tanto empeño? ¿Por qué el poeta modernista, cuidadoso de la forma, de la belleza en la expresión, se muestra tan generoso en su crítica? A primera vista, parece incomprensible esta posición, pese a que la amistad pudiera ser una de las razones;¹³² sin embargo, considero que, al igual que el comentario de Martí, Gutiérrez Nájera, al defender a Castera, expone aspectos cruciales de su concepción literaria.

Para aclarar este punto, hay que ir un año atrás, 1876, en el que el joven Gutiérrez Nájera emprendió otra polémica con Francisco Sosa a raíz de la publicación del libro *Páginas sueltas* de Agapito Silva publicado en 1875.¹³³ La discusión se dio casi en los mismos términos que con Rodríguez. En su artículo, Sosa reprobaba el “idealismo sin objeto” y la expresión de sentimientos personales de los versos de Silva y en general, de los jóvenes poetas de la época, que no conducían a un bien positivo ni tenían un propósito útil. La participación de Gutiérrez Nájera dio como resultado además de los cinco artículos en respuesta a Sosa con el título “*Páginas sueltas* de Agapito Silva”, el texto “El arte y el materialismo”, considerado como el primer manifiesto modernista, en respuesta a la intervención de P.T., en la cuestión.¹³⁴

En este artículo, Gutiérrez Nájera hizo una apasionada defensa de la libertad y el idealismo en el arte en oposición al materialismo y positivismo predominantes, al señalar que la libertad permite al poeta expresar sus sentimientos de la forma que mejor considere, ya sea en un canto patriótico, religioso o bien, en forma de poesía sentimental; el objeto de estas creaciones, como del arte en general, es la belleza y ésta sólo reside en el espíritu.¹³⁵ De ahí que, si el amor es una de las manifestaciones del espíritu, lo bello se encuentra en las composiciones sentimentales. Bajo estas premisas, Gutiérrez Najera justificó la libertad de Castera para cantar al amor, ante la crítica de Rodríguez que señalaba: “Cuando todos nuestros vates acaten estos principios, para cuando siempre releguen al olvido ese eterno acento quejumbroso, acento femenino, y se dediquen a cantar algo más útil y más provechoso que esos mal comprendidos amoríos, la literatura mexicana estará al nivel de las primeras del mundo”.¹³⁶ En cambio, para Gutiérrez Nájera el poeta no debía limitarse a “cantar solamente ciertos y determinados asuntos, porque esa sujeción tiránica y absurda ahoga su genio y sofocando tal vez sus más sublimes inspiraciones, le arrebatara ese principio eterno que es la vida del arte, ese principio santo que es la atmósfera del poeta”.¹³⁷

Otro aspecto que retomó Nájera fue la cuestión del plagio y la imitación, tema recurrente en sus reflexiones literarias, en parte por ser una inquietud propia de la época y por haber sido él mismo objeto de acusaciones de plagio en diversas ocasiones.¹³⁸ Para Gutiérrez Nájera el plagio era una de las formas de aprendizaje literario, uno de los medios de alcanzar la originalidad, y por el contrario, aquellos periodistas que “se ponen a buscar plagios y robos en los escritos, más o menos malos de sus contemporáneos”, son los que no pueden plagiar nada porque son escasas sus lecturas o de poca calidad literaria,¹³⁹ por lo que, aunque negaba la existencia de plagio en los versos de Castera, reconoció que “tiene el grande mérito [...] la tarea difícil de aclimatar entre nosotros, si tal frase puede permitírseme, el género literario de Bécquer y de Heine”.¹⁴⁰

La diferencia entre servil imitación y aclimatación fue tema de otros textos de Gutiérrez Nájera; en “Literatura propia y nacional” de 1885, si bien condenó la imitación, consideró que también formaba parte de la literatura propia, como proceso de conformación, pero no como muestra brillante de esa literatura, y en “El cruzamiento en literatura”, de 1890 y

que publicaría en la *Revista Azul* en 1894, señaló que el conocimiento de otras literaturas y su asimilación era benéfico para el florecimiento de toda poesía en tanto que nutría la producción literaria de una nación; por el contrario, si una raza se mantenía aislada de las demás caía en un agotamiento y en una especie de muerte espiritual; atribuyó a esta falta de cruzamiento la decadencia de la literatura española;¹⁴¹ y aunque la imitación va en contra de la esencia de la poesía, el contacto con otras poéticas, ese libre intercambio, permitía vigorizar la literatura.¹⁴² Es así que la defensa de Gutiérrez Nájera a la poesía de Pedro Castera se centró en tres elementos que serían fundamentales en el proyecto modernista: el sentimiento, el idealismo y el cruzamiento.

Unos días después del debate de Rodríguez y Gutiérrez Nájera tuvo lugar una nueva disputa a raíz de la crítica que hizo José Joaquín Terrazas, redactor de *La Voz de México*, a los poemas de Pedro Castera; el extenso artículo, publicado en tres entregas, fue respondido por los redactores de *El Combate* y *El Monitor Republicano*, quienes asumieron la defensa de la producción de su colaborador.

En su artículo, Terrazas atacó a toda la “turba” de escritores que como Castera habían dado un mal trato a las musas al escribir y dar a conocer composiciones de mal gusto, carentes de un fin útil y noble, transgresoras de la gramática y propagadoras de doctrinas erróneas como el individualismo y el sensualismo. En cuanto a Castera, reprobó “la inspiración *recherché*, la sucesión de ideas sin enlace lógico alguno, los epítetos inoportunos o impropios o redundantes y tantas otras cosas que hacen enfadosa la lectura de los versos del señor Castera”;¹⁴³ señaló que si bien el poeta ofrecía novedades, todas ellas se basaban en la extravagancia y en el uso inadecuado de las palabras; atribuyó al autor ignorancia no sólo de la retórica, sino también de las ciencias físicas, pues sus imágenes poéticas carecían de sentido al atribuir cualidades inexistentes a los objetos del mundo real (por ejemplo, la resistencia del diamante), lo que lo convertía no sólo en un mal poeta sino también en un ignorante.

En esta crítica se hace evidente la oposición de Terrazas al individualismo y subjetivismo de la poesía casteriana al desaprobando expresiones propias de la lírica romántica (preeminencia de la voluntad y la idea, la omnipotencia, la búsqueda del absoluto, la pasión como llama que consume, el delirio, la locura), por lo que exhortaba a que se llevaran al autor a un hospital.

Tras las dos primeras entregas, *El Combate* se involucró en el tema al señalar que si bien estaban de acuerdo con las observaciones de Terrazas, lamentaban el descuido del autor en el estilo de la crítica, pues había empleado frases y expresiones poco cuidadas. El autor de la defensa objetó algunos de los puntos del comentario de Terrazas y justificó algunos usos estilísticos de Castera: “La repetición del ‘que’ relativo es ciertamente muy repugnante y presupone falta de habilidad y conocimientos de la lengua, pero no se le puede suprimir donde hace falta, por ningún motivo y lo único que concierne es dar nueva forma a la oración cuando la necesidad lo exige”.¹⁴⁴ Terrazas respondió de inmediato a la crítica que los redactores del *Combate* dejaron pasar en su publicación y aludió a las normas gramaticales expuestas en el manual de Hermosilla para justificar su estilo y proseguir la crítica a Castera.

Unos días después, *El Monitor Republicano* terció en la disputa para reprobar los señalamientos que se habían esgrimido en contra de Castera y para solicitar a Terrazas que dejara los ataques personales; poco a poco la poesía de Castera pasó a segundo término y los involucrados se centraron en su antigua confrontación, que derivaba de sus diferentes posiciones ideológicas.¹⁴⁵

Así, una vez más la poesía de Castera no sólo fue punto de partida para la crítica estética, sino también ideológica, al confrontar dos posiciones: la de Terrazas, conservadora y católica, y la de los editores de *El Combate* y *El Monitor*, de tendencia liberal. Cabe rescatar que Terrazas identificó con claridad la “nueva” escuela que imperaba en ese momento: la poesía individualista y sentimental a la que atribuye rasgos de originalidad, pese al descuido de la forma.

Finalmente, el último texto sobre la recepción de *Ensueños* que pude localizar es de Manuel de Olaguíbel, amigo cercano y compañero de redacción de Pedro Castera.¹⁴⁶ El texto “Ensueños” resulta interesante desde su intención explícita de ser un “ensayo crítico” y por la reflexión en torno a la originalidad y al tipo de crítica de la época. Antes de entrar al análisis de los poemas de su amigo, Olaguíbel se refirió a la originalidad como una cualidad en la que se conjuntaban la genialidad en la concepción de grandes ideas y su expresión en una forma bella. Enseguida expuso las diferencias entre las distintas escuelas de crítica literaria en boga, a saber, la escuela de Sainte-Beuve, que daba mayor peso a la biografía, a la relación entre la vida y la obra del autor, y la

de Julio Janin, que proponía un acercamiento más subjetivo desde las impresiones del crítico. Olaguíbel, más cercano a la crítica de Janin, procuró establecer un justo medio en su ejercicio crítico, que entendía no como la apología ni el vejamen, sino como “el examen imparcial de cuantos elementos constituyen a una obra, es decir, de sus defectos y de sus bellezas”.¹⁴⁷

Para el crítico no existía una división entre forma y fondo, una y otra se influían entre sí; los poetas que atendían un aspecto sin cuidarse del otro, sin ser malos poetas, no eran genios, aunque pudieran gozar de cierto éxito. Para Olaguíbel, Castera formaba parte de los poetas que al buscar la originalidad de la idea, descuidaba la forma, lo que hacía de su poesía “un bello canto de amor”, pero nada más; la unidad “poco armoniosa”, los defectos de composición y la reiteración del tema amoroso limitaban el alcance de sus versos.

Al igual que la crítica de Martí y de Gutiérrez Nájera, incluso de Heberto Rodríguez, Olaguíbel consideraba que “los poetas deben consagrar su inteligencia a esta trinidad: lo verdadero, lo bueno y lo bello”, aspectos fundamentales de la estética modernista, expuestos un año antes por Gutiérrez Nájera en el ya citado texto “El arte y el materialismo”. Olaguíbel, contrario a Martí y a Gutiérrez Nájera, no auguró un futuro promisorio a Castera como poeta, pero en cambio sí en otros géneros; y en esto, Olaguíbel no se equivocó.

Armonías

Se podría pensar que las críticas de las que fue objeto el primer poemario de Castera debieron terminar con sus aspiraciones poéticas; sin embargo, Castera se lanzó al ruedo una vez más; tras seis meses en la dirección de *La República*, y ya con la fama de *Carmen* y *Las minas y los mineros*, decidió recuperar los poemas escritos años atrás, en los inicios de su vida literaria, y reunirlos en un solo volumen. Así, en junio de 1882 se anunció:

Ensueños y Armonías

Tal es el título del libro de dulcísimos cantares, compuesto por el inspirado vate Pedro Castera, autor de la celebrada novela *Carmen*, pieza literaria semejante a la *María* de Jorge Isaacs.

¿Queréis libar gota por gota el néctar del rojo mirto? ¿Queréis arrullaros con las melodías de la sirena? ¿Deseáis dormir el sueño delicioso del hachís? ¿Anheláis empapar por algunos instantes vuestra alma en el dulce concierto de las bellezas de la creación? ¿Queréis desahogar las penas del corazón llorando con la melancolía de arpegios tiernísimos? Pues comprad el libro de Pedro Castera, buscad y leed a todas horas sus *Ensueños y Armonías*.¹⁴⁸

Pese a las críticas recibidas en su momento por la publicación de *Ensueños* en 1875, el autor apostó por una segunda edición, en la que ofreció una versión depurada de aquellas composiciones que tiempo atrás habían sido llamadas “acentos quejumbrosos”. Pese a las buenas intenciones y al evidente trabajo de corrección del autor, sus *Ensueños y Armonías* no se salvaron de las burlas ni de los comentarios adversos. Adolfo Duclós Salinas, tras el seudónimo de *Maestro Ciruelo*, sin importar que en ese mismo año había escrito un elogioso prólogo a *Impresiones y recuerdos*, llamó “malos, peores y pésimos” a los versos de Castera;¹⁴⁹ en *La Libertad*, una nota sin firma se refirió a los *Ensueños* como “pesadillas” y en *La República* se reprodujeron algunos comentarios en torno a cierto tipo de poesía que llamaron “becqueroides” y “casteroides”. Ante esta nueva ola de críticas, Castera se defendió al señalar que “deplora muy seriamente este desdén, que por otra parte cree que está muy lejos de merecer”.¹⁵⁰ No se dijo más; al parecer, en esta ocasión *Ensueños y Armonías* no suscitó mayores debates ni comentarios críticos.

La poesía de Castera generó opiniones diversas que se mantuvieron en los extremos; por una parte, quienes asumieron su defensa, minimizaron los defectos y exaltaron cualidades que formaban parte de la propia concepción de los críticos; los que, por el contrario, desaprobaban sus versos, dieron cuenta de la tendencia que entró en pugna con los movimientos de renovación que se estaban generando. El tono de polémica que tomaron las opiniones vertidas sobre los versos casterianos dice mucho del ambiente cultural en que se gestaron, pues se confrontaron no sólo posiciones estéticas, sino también ideológicas, por

lo que ambas contribuyeron a la conformación de la crítica literaria moderna en México; si bien Castera, junto con otros autores, ha sido visto como un poeta menor, su creación poética formó parte de un proceso de sensibilización y cambio que dejó campo fértil para la producción poética modernista.

Las lecturas que en su momento recibió la poesía de Pedro Castera (incluso las que se hicieron en el siglo XX)¹⁵¹ se centraron en la presencia del canto amoroso y en la reiteración de motivos, lo que condujo a una visión parcial y despectiva de esta parte de la producción literaria del autor; no obstante, considero que en ella hay elementos que pueden recuperarse para apuntar hacia una poética del autor.

NOTAS

¹ “Los poetas”, dedicado a Ignacio Manuel Altamirano, en *El Renacimiento*, t. II, 1869, pp. 12-13; 42-43; 102-104.

² *Ibid.*, p. 42.

³ Pedro Castera, “Cosas que fueron”, en *IMPRESIONES Y RECUERDOS* (MÉXICO, 1986), p. 67.

⁴ La contaminación entre prosa y verso también se presenta en la obra de Manuel José Othón, en la que, al decir de Luis Leal, “existe un desarrollo paralelo entre su poesía y su prosa” (L. Leal, “Los cuentos de Manuel José Othón”, *Armas y Letras*, Monterrey, Nuevo León, abril-junio de 1958, p. 7); Joaquín Antonio Peñalosa afirma que en “sus cuentos y narraciones se encuentran antecedentes y explicaciones de algunas de sus poesías, que preludian y alguna vez posludian composiciones líricas” (J.A. Peñalosa, “Introducción” a Manuel José Othón, *POEMAS RÚSTICOS*, XALAPA, 1990, p. 43).

⁵ Luis Mario Schneider califica la colección *Impresiones y recuerdos*, donde se incluyen estos dos textos, como un “largo poema en prosa intimista” (L.M. Schneider, “Prólogo”, en *IMPRESIONES Y RECUERDOS*, MÉXICO, 1986, p. 24). Por su parte, Donald Gray Shambling los denomina “poesía en verso libre” o “narraciones líricas” (D. Gray Shambling, *PEDRO CASTERA: ROMÁNTICO-REALISTA*, MÉXICO, 1957, p. 37).

⁶ Schneider menciona que Castera publicó en *El Universal* los poemas “El poeta” y “El hombre” (L.M. Schneider, *op. cit.*, p. 17), pero en la búsqueda se encontraron cuatro poemas más, arriba mencionados.

⁷ *Vid.* HEMEROGRAFÍA.

⁸ Esta serie emplea los mismos recursos que encontramos a lo largo de *Impresiones y recuerdos*. El ciclo narrativo que conforman “Los ojos garzos”, “Un amor artístico”

y “Ángela” se reproduce con características idénticas en “Fragmentos de un diario”, donde los sentidos también tienen un papel fundamental. De igual forma, en el texto “En una página blanca” podemos encontrar la estructura y las ideas ejes de “La mujer ideal” y “Sin nombre”.

⁹ Sin firma, “Ensueños”, en *El Siglo Diez y Nueve*, 8.^a época, año XXXV, t. 68, núm. 11191 (12 de noviembre de 1875), p. 3.

¹⁰ Tradición que viene de la Antigüedad, el sueño poético medieval, el sueño barroco, el sueño humanista y el sueño romántico. De acuerdo con Raymond de Becker existen dos formas de empleo del sueño en la literatura: “de manera explícita y como motivo literario, o de manera implícita y como soporte invisible de la estructura de la obra” (Raymond de Becker, *LAS MAQUINACIONES DE LA NOCHE*, BUENOS AIRES, 1966, p. 82). Como subgénero literario, el sueño toma elementos de otro tipo de composiciones como el diálogo de muertos, el *colloquium* humanista, la comedia, el auto sacramental, el sermón y el tratado ascético (*vid.* Teresa Gómez Trueba, *EL SUEÑO LITERARIO EN ESPAÑA*, MADRID, 1999, pp. 14-17). En esta tradición se inscribe, el “Primero Sueño” de Sor Juana Inés de la Cruz.

¹¹ “*The poet dreams that he has his beloved (otherwise inaccessible) in bed, in his arms. He wishes the dream would continue, but most often he awakens before the act of love is consummated, and he laments that fact*” (Jules Palley, *THE AMBIGUOUS MIRROR. DREAMS IN SPANISH LITERATURE*, VALENCIA, 1983, p. 72). Como muestra de *love-dream lyric* medieval, Gómez Trueba menciona *Le Roman de la rose* de Guillaume de Lorris y Jean de Meun “peregrinación amorosa... en que se narran todas las vicisitudes que atraviesa el enamorado hasta conseguir su deseo: la mujer simbolizada en la rosa”, o *El sueño de Polifilo*, en que está presente el motivo de la amada que sólo puede amarse en sueños (T. Gómez Trueba, *op. cit.*, pp. 43-48). De igual forma, Jules Palley incluye como autores de *love-dream lyrics* a Francesco Petrarca, Juan Boscán, Garcilaso de la Vega, Gutierre de Cetina y Francisco de Quevedo, y entre los poetas ingleses a John Donne y John Milton (J. Palley, *op. cit.*, pp. 71, 78).

¹² Es durante el romanticismo que comienza a distinguirse entre el sueño propiamente dicho y el ensueño, como poetización. El ensueño se concibió “como recurso de idealización del objeto del deseo [que] predispone como pocas actividades humanas para los más auténticos goces amorosos, pues suscita una sensibilidad especial”; en el ensueño el poeta vio la posibilidad de recrear el ideal, de volcar deseos, sentimientos y sensaciones, de poetizar involuntariamente el ritmo universal (*vid.* Albert Béguin, *EL ALMA ROMÁNTICA Y EL SUEÑO*, MÉXICO, 1954, pp. 100-119).

¹³ En la mitología griega, los Ensueños eran los mil hijos de Hipnos, el dios del sueño; acudían rápidamente al sueño y se presentaban ante el soñador bajo la apariencia de una persona conocida. En las *Metamorfosis*, Ovidio se refiere a tres Ensueños: Morfeo, quien tiene la facultad de imitar la apariencia humana; Fántaso, que adquiere la forma de cualquier objeto inanimado, e Icelo o Fobetor, que adopta formas monstruosas (*vid.* Ovidio, *METAMORFOSIS*, UNAM, 2010, XI, vv. 633-645).

¹⁴ “*N’est pas non plus le droit du laisser-aller ou de l’improvisation*” (Marcel Raymond, “Introduction” a Jean-Jacques Rousseau, *ŒUVRES COMPLÈTES I*, GENÈVE, 1959,

p. LXXXI). Marshall Berman señala que Rousseau es la voz moderna arquetípica; de él se toma la palabra *moderniste* con el sentido que se empleará en los siglos XIX y XX y que su ensoñación nostálgica es una de las fuentes de la tradición moderna (*vid.* Marshall Berman, *TODO LO SÓLIDO SE DESVANECE EN EL AIRE*, MÉXICO, 2010, p. 3).

¹⁵ Carlos Ortega Bayón, “Sobre el título”, en J.J. Rousseau, *LAS ENSOÑACIONES DEL PASEANTE SOLITARIO* (MADRID, 1986), p. 41.

¹⁶ J.J. Rousseau, “Primer paseo”, en *op. cit.*, p. 48. El carácter biográfico del género está presente en otras obras que siguen el modelo de Rousseau, recuérdense como ejemplo las *Méditations poétiques* de Lamartine, que se han definido como “*la rêverie qui se prend pour la pensée*”; las *Autobiographies, Reveries over Childhood and Youth* (1914) de W.B. Yeats en que el narrador rememora, a lo largo de XXXIII pasajes, momentos y sensaciones de la infancia y la juventud: “Deberíamos escribir nuestros propios pensamientos en un lenguaje lo más cercano posible al lenguaje en que los pensamos, como en una carta a un amigo íntimo. No deberíamos disfracarlos de ningún modo, ya que nuestras vidas les dan fuerza como las vidas de las personas que en las piezas de teatro dan fuerza a sus palabras” (W.B. Yeats, *AUTOBIOGRAFÍAS I*, VENEZUELA, 1986, p. 141). De igual forma, Hermann Hesse en *Traumfabrte (Ensueños)* elabora una autobiografía literaria, en la que entreteteje su vida con el sentido de sus obras: “Con todo, haciendo un esfuerzo de memoria pensaba transcribir lo más fiel y exactamente que fuera posible lo que se hubiese salvado de su sueño, anotando en su libreta cuanto recordaba de él, tratando luego de encontrarle sentido; pero todo su intento fue inútil, no le encontraba ni pies ni cabeza y los fragmentos aislados no encajaban en ninguna historia; había que buscar otro medio; pero ante todo, salvar lo que aún quedaba, principalmente lo del zapatito rojo de aquella niña, antes de que huyeran las tímidas mariposas del ensueño” (H. Hesse, *ENSUEÑOS*, MÉXICO, 1978, pp. 14-15).

¹⁷ Dice Rousseau que: “A veces mis ensoñaciones acaban en la meditación, pero más a menudo mis meditaciones acaban en la ensoñación, y durante estos extravíos mi alma yerra y planea por el universo en las alas de la imaginación en éxtasis que superan a cualquier otro goce” (J.J. Rousseau, *op. cit.*, p. 36).

¹⁸ Bachelard encuentra en la intervención del deseo consciente de comunicar la experiencia, la diferencia entre el ensueño y el sueño (*vid.* Gaston Bachelard, *LA POÉTICA DE LA ENSOÑACIÓN*, MÉXICO, 1982, p. 19).

¹⁹ A decir de la autora, los románticos franceses encontraron en el paisaje el principal detonador de sus ensoñaciones; la contemplación del paisaje logra llevar al poeta a un estado intermedio entre lo exterior y lo interior; entre los grandes soñadores franceses del romanticismo menciona a Lamartine, Victor Hugo y a Maurice de Guérin (*cf.* Paulette Gabaudan, *EL ROMANTICISMO EN FRANCIA*, SALAMANCA, 1979, pp. 211-214).

²⁰ M. Raymond, *op. cit.*, pp. LXXVI-LXXVII.

²¹ Guillermo Prieto, “Ensueños”, en *OBRAS COMPLETAS XII* (MÉXICO, 1995), p. 113. Este poema se incluyó en *Versos inéditos*, México, Imprenta del Comercio de Dublán y Chávez, 1879. En otro poema del mismo título, Prieto relaciona el ensueño con el recuerdo de épocas pasadas. La oposición ensueño-realidad también se presenta en su poema “Delirios”: “Suelo despierto soñar / que me abre el amor su cielo, / y que en él,

con alas de oro, / giran mis dulces ensueños, / y que luz de aurora brilla / en mis tristes pensamientos, / como en las crestas desnudas / de los elevados cerros [...] No traigas desengaños, / luz de la aurora... / déjame con mis sueños / entre las sombras...". También tiene un poema titulado "Un sueño", publicado en *El Universal* el 12 de agosto de 1888, en que desarrolla el tema del *tempus fugit* y el soñar despierto (vid. Guillermo Prieto, *op. cit.*, pp. 210-212).

²² Vid. Juan de Dios Peza, POESÍAS (MÉXICO, 1957), p. 114.

²³ Agustín F. Cuenca, "Rêverie", en *La República. Semana Literaria*, año II, t. II, núm. 7 (12 de febrero de 1882), p. 91.

²⁴ Pedro Castera, "Fragmentos de un diario. Una lágrima", en *El Domingo*, 4.^a época, núm. 42 (28 de septiembre de 1873), p. 551. El mismo Castera hace evidente la existencia de la tradición literaria del sueño al distinguir entre aquel que "no siempre trae entre sus alas ese manso olvido de que habló Quevedo. No siempre nos conduce a esas regiones divinas y espirituales que sólo el alma puede visitar, y donde encontramos el consuelo para todos los pesares". En otra parte, al describir a la mujer ideal reúne una extensa serie de cualidades y de adjetivaciones subjetivas a las que llama "ensueños": "Hay mujeres que son transparencias... semejan una ondina o una sílfide; especie de relámpago entrevisto entre nubes de una blancura sagrada, impalpables, aéreas, vaporosas, inefables, tiernas... Cuando encontramos todos esos ensueños reunidos en una mujer, levantamos nuestra mirada al cielo preguntando: ¿para qué sirven las estrellas?" (P. Castera, "La mujer ideal", en IMPRESIONES Y RECUERDOS, MÉXICO, 1986, p. 81). Este texto se publicó en *El Radical*, t. 1, núm. 84 (15 de febrero de 1874), pp. 2-3. Gran parte de la concepción de la mujer en Castera se encuentra desarrollada en este texto; el autor publica varios artículos en torno a la mujer, que serán de utilidad cuando revisemos este tema en la poesía del autor.

²⁵ P. Castera, "Fragmentos de un diario. Una lágrima", en *El Domingo*, 4.^a época, núm. 42 (28 de septiembre de 1873), p. 551. Este texto es fundamental en la obra del autor, ya que no sólo se pueden establecer relaciones con *Ensueños y Armonías*, sino que además es posible reconocer pasajes que retoma en la novela *Querens* de 1890, lo que confirma la necesidad de continuar con la edición crítica del resto de la obra del autor para conocer su desarrollo escritural.

²⁶ "Relámpagos de pasión" es el título de uno de los textos que se incluyen en *Impresiones y recuerdos*; en otro lugar, y siguiendo la opinión de Luis Mario Schneider, consideré este texto como muestra de prosa poética; de hecho no sólo ideas, sino versos completos se vierten en prosa en los "Relámpagos de pasión", por ejemplo: "Eres tan transparente y límpida como una gota de rocío, tan tierna como el canto de la tórtola; eres nube, onda, corola, nota o ángel, todo menos mujer" (P. Castera, "Relámpagos de pasión", en IMPRESIONES Y RECUERDOS, MÉXICO, 1986, p. 142) y lo versifica en el poema XVI de *Ensueños*: "¿Quién eres tú?... / Lo sabe mi alma acaso, / pero lo ignoro yo; / serás aroma y luz, color y nota, / serás rayo de sol, / serás ángel o diosa, nube u onda, / dolor, también placer... / armonía o perfume del Eterno... / ¡Todo, menos mujer!"

²⁷ Si bien en la novela el fracaso del científico y del boticario consiste en la imposibilidad de reincidir en la realidad al no poder transmitir vida a un ser inerte,

coincide con el poemario al mostrar “la angustia del artista al constatar los límites de la creación, de la expresión y aun del hombre mismo” (*vid.* M. Flores Monroy, “*Querens* o el fracaso de la palabra”, en PEDRO CASTERA: TRES PROPUESTAS LITERARIAS (UNAM, 2008), pp. 99-100).

²⁸ Raymond señala que “*Celle de la rêverie écrite devra suggerer le sentiment de la liberté ou de l'égarément de la rêverie spontanée* [...] *La pensée s'y meut circulairement, ou en spirale, selon que l'auteur rejoint son point de départ à la dernière page, ou revient à diverses reprises à son thème majeur, par un processus d'enroulement*” (M. Raymond, *op. cit.*, p. LXXXI). // Esta repetición fue uno de los aspectos más criticados de la poesía de Castera (*vid.* en este estudio: “HIJAS DE LA ENVIDIA”. RECEPCIÓN DE LA POESÍA DE CASTERA). Por su parte, Schneider comenta que el defecto principal de la poesía de Castera “estriba en la prolongación anecdótica, en la reiteración sin sutilezas de un idéntico sentimiento que lo vuelve machacón y meloso, quizá retórico” (L.M. Schneider, “Prólogo”, en IMPRESIONES Y RECUERDOS, MÉXICO, 1986, p. 23).

²⁹ Así lo señalan D. Gray Shambling, PEDRO CASTERA: ROMÁNTICO-REALISTA (MÉXICO, 1957), p. 38 y L.M. Schneider, *op. cit.*, p. 22.

³⁰ Otro cambio que llevó a cabo en este sentido es el número de años que habían transcurrido; si en *Ensueños* (1875) dice: “No te bastan seis años de martirios”, en *Ensueños y Armonías* (1882) corrige el verso: “No te bastan mis años de martirios”. En este rubro también pueden incluirse algunos cambios en el uso de los pronombres personales.

³¹ Así en los poemas XXIV, XXX, XXXVI, LIV, LVIII, LXIII, LXVIII, LXX de *Ensueños*. Antonio Alatorre comenta que la representación tipográfica del alejandrino ha oscilado entre dos disposiciones: en versos cortos heptasílabos o en sus formas largas; pero para él “da lo mismo o casi lo mismo”, pues se pueden leer como parejas de heptasílabos o alejandrinos con rima interna, según sea el caso (*cf.* Antonio Alatorre, “Avatares del verso alejandrino”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLIX núm. 2 (2001), pp. 363-407). En casos semejantes, Rudolf Baehr refiere que algunos editores han optado por conservar las formas largas, lo que permite apreciar mejor el esquema métrico original (Rudolf Baehr, *MANUAL DE VERSIFICACIÓN ESPAÑOLA*, MADRID, 1970, p. 206). Para el caso que ahora me ocupa, dado que ofrezco una edición basada en el texto de 1882, conservo la división en hemistiquios, pero señalo en nota esta modificación. Sin embargo, sería conveniente preguntarse si la influencia del *lied* alemán tuvo que ver con esta disposición, pues se trata de composiciones de arte menor que en las traducciones al español se vertieron en metros cultos, como el endecasílabo, por lo que, tal vez, el autor haya dividido los versos largos, para acercarse al modelo original; por supuesto, no debe descartarse la posibilidad de que los cambios respondan a cuestiones de imprenta.

³² Elimina estrofas en los poemas II, VI, XXI, XXIII, XXVIII, XXXVIII, XLIV, XLVI, LIII, LVIII, LXI, LXXI, LXXVI y LXXVIII, y excluye los poemas XXXII, LXXXIX y XCI de *ENSUEÑOS* (MÉXICO 1875) (*vid.* APÉNDICE I).

³³ *Vid.* APÉNDICE I.

³⁴ En una nota del 12 de agosto de 1877 publicada en *El Federalista* se avisó que Castera reanudaba la publicación de sus poemas, “deliciosas composiciones, que trascienden de a legua la poesía alemana, pues el señor Castera cultiva con exquisito gusto el estilo de Heine y de Bécquer” (sin firma, “Pedro Castera”, en *El Federalista*, t. XI, núm. 24, 12 de agosto de 1877, p. 12.). Sobre *Armonías* sólo contamos con algunas notas que dieron cuenta de su próxima aparición: “Un nuevo libro. Intitúlase *Armonías* y es obra de Pedro Castera, autor de la colección de poesías que apareció hace dos años con el nombre de *Ensueños*. El nuevo libro es una serie de composiciones eróticas, cuyo estudio hace en el prólogo que las acompaña uno de nuestros más eruditos escritores” (sin firma, “Un nuevo libro”, en *La Libertad*, año I, núm. 83, 14 de abril de 1878, p. 3).

³⁵ “*Comme l'exercice spirituel dont elle parte le nom, elle part d'une contemplation, s'épanouit en une reflexion et s'achève sur une élévation [...] la fermeté de la composition est comme un royée dans la fluidité du mouvement général estompée par le vague des idées et l'imprécision heureuse de décor*” (vid. Marius François Guyard, “Presentation” a Alphonse de Lamartine, ŒUVRES POÉTIQUES COMPLÉTES, GENÈVE, 1963, p. XIX).

³⁶ M.F. Guyard, *op. cit.*, p. XIX.

³⁷ “*Voici quatre livres de poésies écrites comme elles ont été senties, sans liaison, sans suite, sans transition apparente: la nature en a, mais n'en montre pas; poésies réelles et non feintes qui sentent moins le poète que l'homme même, révélation intime et involontaire de ses impressions de chaque jour, pages de sa vie intérieure inspirées tantôt par la tristesse, tantôt par la joie, par la solitude et par le monde, par le désespoir ou l'espérance, dans ses heures de sécheresse ou d'enthousiasme, de prière ou d'aridité...*” (Alphonse de Lamartine, “De L'Avertissement”, en HARMONIES POÉTIQUES ET RELIGIEUSES, PARÍS, 1926, p. 49).

³⁸ Ventura Ruiz Aguilera, ELEGÍAS Y ARMONÍAS (MADRID, 1873), pp. 56-73, *loc. cit.*, p. 57. Estas armonías tienen diferentes denominaciones: armonía campestre, armonía de la tarde, armonía religiosa, armonía nocturna y armonía cristiana.

³⁹ Ricardo Palma, ARMONÍAS. LIBRO DE UN DESTERRADO (BUENOS AIRES, 1912).

⁴⁰ José Mármol, ARMONÍAS (BUENOS AIRES, 1916), p.13. Las *Armonías* de José Mármol se publicaron por primera vez en 1889.

⁴¹ Así lo afirmó en un artículo que, con el seudónimo *El Doctor P.P. (Ch.)*, dedicó a Amado Nervo y que se publicó en *El Nacional* en 1896 (vid. “Los nuevos poetas”, en B. Clark de Lara y A.L. Zavala, LA CONSTRUCCIÓN DEL MODERNISMO, UNAM, 2002, pp. 181-185).

⁴² Los cantos llevan por título: “Las tres almas”, “El mensajero de la muerte”, “El alma emancipada” y “Allá” (vid. José Monroy, ARMONÍAS DE ULTRA-MUNDO, MÉXICO, 1872). Algunos de estos poemas se publicaron en *La Linterna Mágica* de José Tomás de Cuéllar, quien hizo el prólogo del libro. Es también evidente la presencia de las *Memorias de ultratumba* de François René de Chateaubriand (1768-1848).

⁴³ José López Portillo y Rojas, “Armonías fugitivas”, en ARMONÍAS FUGITIVAS (MÉXICO, 1892), pp. 94-97; *loc. cit.*, p. 95.

⁴⁴ Pedro Castera, “Armonías”, en *El Radical. Edición Literaria de los Domingos*, t. I (1873), pp. 67-68. Ideas semejantes se encuentran en el relato “Un amor artístico”, en que el personaje narrador refiere: “Yo no conocía a la mujer que era el árbitro absoluto de mi vida, pero conocía su alma, el alma revelada en sus sentimientos, sus sentimientos revelados en aquella música; sentimientos que se manifestaban en armonías, alma que condensaba en ella todas las melodías creadas y por crear” (P. Castera, “Un amor artístico”, en *IMPRESIONES Y RECUERDOS*, MÉXICO, 1986, p. 47), y en *Querens* se dice que: “Era toda la creación del arte futuro comunicado al verbo. Las notas arrancadas al misterio de la concepción traduciéndose y expresándose, en aquellas caricias producidas por las vibraciones del sentimiento del alma, sentimiento, como su creador, divino y eterno, comunicadas al lenguaje o como las alas de la inspiración a la rima. Era el placer y los dolores del espíritu, convirtiéndose en armonía suprema, para el alma que soñaba o adoraba aquellas frases, que por su expresión se convertían en ritmos, inolvidables por su dulzura” (P. Castera, *Querens*, en *LAS MINAS Y LOS MINEROS / QUERENS*, UNAM, 1986, p. 424).

⁴⁵ En el inicio de la “Invocación”, el poeta canta la presencia de Dios en la naturaleza y alude a su propia voz como un don de la divinidad: “*Toi qui donnas sa voix à l’oiseau de l’aurore / pour chanter dans le ciel l’hymne naissant du jour. / Toi qui donnas son âme et son gosier sonore / à l’oiseau que le soir entend gémir d’amour; / Toi qui dis aux forêts: Répondez au zépbire ! / Aux ruisseaux : Murmurez d’harmonieux accords ! / Aux torrents : Mugissez ! à la brise : Soupire ! / À l’Océan: Gémis en mourant sur tes bords! // Et moi, Seigneur, aussi, pour chanter tes merveilles, / Tu m’as donné dans l’âme une seconde voix, / Plus pure que la voix qui parle à nos oreilles, / Plus forte que les vents, les ondes et les bois!...*” (A. Lamartine, *HARMONIES POÉTIQUES ET RELIGIEUSES*, PARÍS, 1924, pp. I-II).

⁴⁶ De acuerdo con el DRAE, se entiende por religión (de *religare*, juntar; *religio*, obligación, de la raíz *lig*, ligar, emparentada con la palabra *lex*, ley) la obligación, vínculo o reverencia a los dioses que estructura la vida del individuo y de la sociedad, y por culto “una devoción u homenaje a una persona o cosa”.

⁴⁷ Como señala Marshall Berman “la aureola, para Marx, es un símbolo primario de la experiencia religiosa, la experiencia de lo sagrado”. El ascenso de la burguesía y el capitalismo logró despojar de su aureola a los hombres que ejercían alguna de las actividades que se tenían en más alta consideración: el médico, el juriconsulto, el sacerdote, el poeta, el sabio (Carl Marx citado por Marshall Berman, *TODO LO SÓLIDO SE DESVANECE EN EL AIRE*, MÉXICO, 2010, pp. 112-113).

⁴⁸ Feminización o, para algunos autores, desfeminización. La dualidad *femme fragile* / *femme fatale* como representación literaria no es exclusiva del siglo decimonono, pero en éste adquiere un papel fundamental. Como contraparte al avance de la Ilustración en torno a los derechos de las mujeres, el siglo XIX tuvo un retroceso al difundir esta tipología y limitar el campo de acción de la mujer al hogar, y satanizar a la que buscaba su emancipación, al atribuirle una naturaleza irracional de exacerbada sensualidad (cf. José Ricardo Chaves, *LOS HIJOS DE CIBELES*, UNAM, 1997, p. 14).

⁴⁹ Paul Bénichou, *EL TIEMPO DE LOS PROFETAS* (MÉXICO, 1984), p. 397. De acuerdo con el autor, la sistematización de nociones y rasgos de la doctrina cristiana y su disposición en un sentido contrario a la tradición que llevó a cabo el romanticismo derivó en la concepción de una religiosidad romántica basada en un espiritualismo esteticista, imaginativo e historicista, que “establecía” la oposición entre lo real e ideal, el simbolismo, el alto valor del arte y la regeneración histórica del hombre. Denis de Rougemont habla de “herejía romántica” más como una actitud de indiferencia o libre adaptación del dogma que como alteración. La exaltación del principio femenino en esta nueva religiosidad incorpora la tradición del amor cortés del siglo XII en que se estableció la relación de vasallaje entre el caballero y la amada, el *domne*, así como el culto mariano, en que la figura de la Virgen, además de convertirse en señora, logra redimir a la mujer del pecado de Eva (cf. *AMOR Y OCCIDENTE*, BARCELONA, 1979).

⁵⁰ Como señala Galí Boadella, la mujer como tema de la poesía romántica mexicana tuvo manifestaciones muy tempranas; los primeros poemas que recoge combinan una incipiente expresión romántica con formas neoclásicas (*HISTORIAS DEL BELLO SEXO*, UNAM, 2002, p. 266); de igual forma Juan Manuel Vadillo Comesaña estudia los rasgos románticos presentes en algunos poemas neoclásicos (cf. J.M. Vadillo Comesaña, *RASGOS ROMÁNTICOS EN TRES POEMAS NEOCLÁSICOS-ROMÁNTICOS*, UNAM, 2007). Con respecto al culto a la mujer en la poesía hispanoamericana, *vid.* Catharina de Vallejo, “La imagen de lo femenino en la lírica de los poetas del romanticismo hispanoamericano. Inscripción de una hegemonía”, en *Thesaurus*, t. XLVIII, núm. 2, 1993, pp. 333-376.

⁵¹ La duda en torno a la esencia de la mujer también se plantea en los poemas II, V, XVI de *Ensueños*. Los tres poemas se estructuran a partir de preguntas retóricas que incluyen varias disyunciones: “¿Eres nube fugaz que blanca y pura / en el cielo de mi alma va pasando, / o la luz de tu cándida hermosura... // ¿Eres ángel o nota, canto o fada / nacida de un ensueño de pureza...”.

⁵² P. Castera, “La mujer ideal”, en *op. cit.*, p. 84. En el poema XIX de *Ensueños* tenemos la elaboración en verso de esta misma idea: “Perfume, trino, ave, mujer la más hermosa... / misterio indefinible de amor y claridad... / blancura inmaculada... mujer esplendorosa... / de luz divina onda... seráfica beldad...”.

⁵³ William Coleman, *LA BIOLOGÍA EN EL SIGLO XIX* (MÉXICO, 1983), p. 119. La concepción de la vida simbolizada en la relación del hombre con el mundo vegetal arraiga en lo profundo de la mentalidad del ser humano. El motivo cosmogónico de la fecundación de la tierra, así como la descendencia mítica a partir de una especie vegetal y la transformación en plantas remiten a la concepción de la existencia de un circuito de vida entre los distintos niveles cósmicos (cf. Mircea Eliade, *TRATADO DE HISTORIA DE LAS RELIGIONES*, MÉXICO, 1972, pp. 274-280). En la tradición occidental, tanto Platón como Aristóteles retomaron parte de estas creencias en sus nociones de plenitud y continuidad, derivadas de la existencia de distintas clases de seres –la diversidad– que emana de Dios y lo completa; así, se concibió como eje estructurador del universo una “gran cadena del ser” compuesta “por un infinito número de eslabones que ascendían en orden jerárquico desde la clase más ínfima de lo existente, que escapa por muy poco a la no existencia, pasando por todos los posibles grados, hasta el *ens perfectissimum*,”

bien, en una versión algo más ortodoxa, hasta la clase más elevada posible de criatura (cf. Arthur Lovejoy, “Génesis de la idea en la filosofía griega: los tres principios”, en *LA GRAN CADENA DEL SER*, BARCELONA, 1983, pp. 33-84; *loc. cit.*, p. 75). Esta idea tuvo un papel fundamental en el desarrollo de la biología en el siglo XVIII, ya que algunos naturalistas, como Jean-Baptiste de Lamarck (1744-1829), la adoptaron como fundamento de sus teorías de la diversidad natural, que antecedieron la formulación de la teoría de la evolución de las especies de Charles Darwin y Alfred R. Wallace. De igual forma, algunos ocultismos, como la doctrina espiritista, adoptaron esta formulación en la explicación de la existencia de distintos tipos de espíritus.

⁵⁴ El hombre como creador de la mujer ideal será un motivo recurrente en la obra de Pedro Castera. Tanto en *Carmen* como en *Querens* la mujer es creación de la mente y de los sentimientos del hombre; en *Carmen*, por ejemplo, el narrador refiere la formación de su hija adoptiva en los siguientes términos: “Yo la había recogido y adoptado como a una hija, procurando formarla y darle educación, sentimientos, moralidad e ideas. Yo había formado una alma noble, generosa y buena, que era para mí toda reconocimiento [...] 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. Hija, no de mi naturaleza, pero sí de mi cerebro y de mi corazón, yo la amaba como mía” (P. Castera, *CARMEN*, MEXICO, 2004, p. 64).

⁵⁵ En el poema LIII de *Ensueños* encontramos un desarrollo similar: “Yo conozco tu frente candorosa, / tu divina pupila esplendorosa / ¡y el eco de tu voz! / ¿De dónde? No lo sé... de otra existencia... / de una vida de paz y de inocencia... / ¡en el seno de Dios!”. La existencia de la mujer ideal antes de que el amante la reconozca también se plantea en el poema “A”, en que la voz lírica refiere el recuerdo de una noche en que, arrullado por su madre, vio a un ángel que lo llamaba; desde entonces nació un amor que despertó cuando encontró al ángel en la Tierra. No será ésta la única vez que Castera se muestra “platónico”; en la novela *Querens* volvemos a encontrar una idea similar cuando intenta explicar la simpatía que naturalmente nace entre dos seres que no se conocen: “¿Cómo explicar esas extrañas simpatías que atraen a dos seres, esas ligas impalpables que los hacen a veces participar de los mismos pensamientos, esa simultaneidad de sensaciones, de gustos y de caprichos, esa fusión de dos almas que se aman, muchas veces sin conocerse, más que por la semejanza de las ideas? Desde que nacen a la vida los corazones sienten, y tal vez sus primeras convulsiones no serán más que reminiscencias de anteriores sentimientos” (P. Castera, *Querens*, en *LAS MINAS Y LOS MINEROS / QUERENS*, MÉXICO, UNAM, 1987, p. 203).

⁵⁶ La relación mujer-mundo vegetal-fecundación simbolizada en la flor adquiere en el siglo XIX nuevas representaciones mediadas, en parte, por la instalación de un nuevo orden social en el que la clase burguesa vio en la creación de jardines y en el cultivo de flores un rasgo civilizatorio y de avance intelectual. Así, las flores “*were seen as the most suitable aspect of nature to represent women, or to interact with them, reflecting as they do certain stereotypical qualities of the female being: smallness of stature, fragility of mind and body, and impermanence of beauty*” (Beverly Seaton citada por Ángel A. Rivera, “El lenguaje de las flores y la extraña en *La hija de las flores* de Gertrudis Gómez de

Avellaneda”, en *Latin American Theatre Review*, vol. 32, núm. 1, 1998, pp. 5–24; *loc. cit.*, p. 17). Las flores fueron parte integral de la vida social y cultural decimonónica al instituirse las llamadas clases de flores y el lenguaje de las flores; sobre este último apareció una clase especial de literatura dirigida principalmente a las mujeres, pero que los hombres debían conocer para poder emplearlo en el tratamiento de una dama, de este modo se publicaron numerosos libros sobre el lenguaje de las flores, sus significados y las ocasiones en que podían emplearse. Asimismo, tuvo gran difusión el libro *Les Fleurs animées* de J.T. Grandville, en que cada flor se representaba con una figura femenina; en México los dibujos de Grandville se publicaron en *El Álbum Mexicano* de Ignacio Cumplido en 1849.

⁵⁷ Este simbolismo erótico tuvo diferentes representaciones pictóricas, acaso una de las más conocidas sea la serie de Manuel Ocaranza (1841–1882) *La flor muerta* y *El amor del colibrí* (1869) en que se interrelacionan tres elementos: la mujer, la flor y el colibrí y que se han leído como la representación de la pérdida de la castidad (cf. Angélica Velázquez Guadarrama, “Castas o marchitas. *El amor del colibrí* y *La flor muerta* de Manuel Ocaranza”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, año xx, vol. xx, núm. 73, otoño 1998, pp. 125-160).

⁵⁸ Pedro Castera acude al lenguaje de las flores en distintos momentos a lo largo de su obra; tanto en el relato “Flor de llama” (1877) como en la novela *Carmen*, el simbolismo floral se mantiene en la línea romántica, pero con mayor carga erótica en la novela; no obstante, el código floral es tratado con ironía en el relato “Ángela” de *Impresiones y recuerdos*, en que hay una burla expresa a esta convención.

⁵⁹ En la flor también concentra la relación cósmica entre el hombre y la naturaleza, el devenir de la existencia, la permanencia del espíritu en el mundo y la creación poética. El poema I con que abre *Ensueños* es muestra del símbolo de la flor como representación de la vida que pasa, del *tempus fugit*, pero también del renacimiento del espíritu mediante el amor.

⁶⁰ En los versos de Pedro Castera la imagen de la amada como guía espiritual retoma la figura de la Beatriz de Dante; en el poema xxxiv de *Ensueños*, en el que las almas del poeta y de la amada buscan la ascensión espiritual; ella siempre marcha adelante: “Te vi pasar tras de tu huella santa / voló mi alma de su dicha en pos; / se fue besando el polvo de tu planta, / sabía que marchabas hacia Dios...”. Dentro de la caracterización de la mujer en relación con la divinidad debe incluirse la mujer-madre que si bien tiene escasas menciones es presencia fundamental en el poema cxxvi de *Armonías*, en el que se le asigna el mismo lugar de adoración que a la mujer amada, incluso hay una identificación mujer-madre-progenitora del hombre y mujer-amada-progenitora del amante en el poema lxxvii de *Armonías*.

⁶¹ En la obra de Castera, la antítesis mujer ángel / mujer fatal no siempre se concentra en un solo personaje; por lo general encontramos dos personajes femeninos que asumen una de estas dos caracterizaciones, sin embargo, hay algunos en los que ya se esboza esta doble caracterización como en la Eva del relato “Sin nombre” y Antonia de “Sobre el mar” de la colección *Impresiones y recuerdos*, y el personaje de Carmen, que algunos estudiosos como Schneider, Emmanuel Carballo y Adriana Sandoval han visto

como una ninfeta mexicana (cf. Adriana Sandoval, “La Carmen de Pedro Castera”, en *Literatura Mexicana*, vol. XVI, núm. 1, 2005, p. 20).

⁶² José Ortega y Gasset, ESTUDIOS SOBRE EL AMOR (MADRID, 1994), p. 169.

⁶³ Cf. Albert Béguin, EL ALMA ROMÁNTICA Y EL SUEÑO (MÉXICO, 1954), pp. 112-113.

⁶⁴ H.G. Schenk, EL ESPÍRITU DE LOS ROMÁNTICOS EUROPEOS (MÉXICO, 1983), p. 200.

⁶⁵ Alfredo de Paz, LA REVOLUCIÓN ROMÁNTICA (MADRID, 1986), p. 80.

⁶⁶ Irving Singer, LA NATURALEZA DEL AMOR (MÉXICO, 1992), p. 336.

⁶⁷ Diane Ackerman, HISTORIA NATURAL DEL AMOR (BARCELONA, 2000), p. 321.

⁶⁸ Conocida es la opinión de Octavio Paz respecto a los poetas románticos mexicanos: “Ninguno de ellos –con la excepción, quizá, de Flores, que sí tuvo visión poética aunque careció de originalidad expresiva– tiene conciencia de lo que significaba realmente el romanticismo. Así, lo prolongan en sus aspectos más superficiales y se entregan a una literatura elocuente y sentimental, falsa en su sinceridad epidérmica y pobre en su mismo énfasis. La irracionalidad del mundo, el diálogo entre éste y el hombre, los plenos poderes que confieren el sueño y el amor, la nostalgia de una unidad perdida, el valor profético de la palabra y, en fin, el ejercicio de la poesía como aprehensión amorosa de la realidad, universo de escondidas correspondencias que el romanticismo redescubre, son preocupaciones y evidencias extranjeras a casi todos estos poetas” (*vid.* Octavio Paz, GENERACIONES Y SEMBLANZAS, MÉXICO, 1987, p. 24).

⁶⁹ Pedro Castera, “Relámpagos de pasión”, en IMPRESIONES Y RECUERDOS (MÉXICO, 1986), p. 144. En otra parte Castera señala: “Después de mi infancia, busqué una amante en la Patria, que me ofrecía un hospital por porvenir; en la gloria, que me brindaba una corona de espinas; en la mujer, que me rodeó únicamente de sombras; entonces, amé el arte, el ideal, el genio; todo eso lo he concentrado en tu alma, que con el sentimiento que me inspira, me ha demostrado a Dios” (*ibid.*, p. 141). La misma idea es desarrollada en el poema XLV de *Armonías*: “Primero fue la chispa luminosa, / que borda el firmamento, / que brilla sin calor, / y después aumentando esplendorosa, / llenaba el pensamiento / como radiante sol. // Primero fue mi amor... como el de un niño, / tímido y vacilante, / que no causa pesar; / y después fue creciendo mi cariño, / rugiente y palpitante / como soberbio mar!”. Por su parte, el espiritismo plantea que el hombre pasa por distintas etapas en el desarrollo del amor: “El hombre en su origen sólo tiene instintos; más adelantado y corrompido, sólo tiene sensaciones; pero instruido y purificado, tiene sentimientos, y el punto exquisito del sentimiento es el amor, no el amor en el sentido vulgar de la palabra, sino ese sol interior que condensa y reúne en su ardiente foco todas las aspiraciones y todas las revelaciones sobrehumanas” (Allan Kardec, EL EVANGELIO SEGÚN EL ESPIRITISMO, MÉXICO, 1959, p. 198).

⁷⁰ Señala el autor en prosa poética: “Para ascender hacia él, para llegar a hundir nuestra frente en la niebla luminosa formada con las estrellas que rodean al Eterno... existe una ley universal, el amor, he aquí por qué necesitamos a la mujer. / Esa perla, esa flor, esa paloma, esa mujer o ese ángel es lo que ambiciono para crearme un paraíso y para impregnarlo con los perfumes de la suprema felicidad” (P. Castera, “La mujer ideal”, en IMPRESIONES Y RECUERDOS, MÉXICO, 1986, p. 86).

⁷¹ La experiencia del amor a través de los sentidos fue un tópico romántico muy frecuentado por Castera, tanto en verso como en prosa. En “Fragmentos de un diario”, “En una página blanca” y en la serie que conforman los textos “Los ojos garzos”, “Un amor artístico” y “Ángela” de *Impresiones y recuerdos*, los sentidos estructuran el desarrollo de la narración; no obstante, en estos últimos, a los que atribuimos una fecha de escritura posterior, prevalece una visión irónica y crítica de algunas formulaciones románticas.

⁷² La carga erótica de esta relación también se encuentra en el poema LXVIII de *Ensueños*: “Vuelven las golondrinas, / vuelve la primavera, / ya late más ardiente / mi altivo corazón; / y en mi ambición inmensa / por dicha yo quisiera / enviarte en mis suspiros / el alma toda entera, / y en vez de estas palabras, / mil besos de pasión. // Ya no me basta, virgen, / la luz de tu mirada, / ya no me basta verte / por todo porvenir; / hoy es constante anhelo / de mi alma enamorada / un beso de tus labios... / un beso, mi adorada, / y una caricia sola / para después morir”.

⁷³ Considero *love-dream lyrics* los poemas IV “Soñaba que había muerto y que en la tumba”; XIV “Luce en mis sueños tu alma, como brilla”; XXX “Hay noches que he sentido”; XL “Algunas veces sueño que te veo”, XLII “¡Ay! Cuando duermo sueño que tus ojos”, y XXXIX de *Ensueños*, el poema LXIX de *Armonías*; VII de “Murmurios”; XXVI y XXXI de “Delirios”; IX de “Cantos de amor” y V de “Violetas”.

⁷⁴ En la estrofa 8 del poema I de *Armonías* se alude a un obstáculo material y social para la realización del amor: “Puedo aspirar a ti... Ya puedo verte / sin que piensen que quiero tus diamantes; / te amo porque eres tú... Cuando la muerte / concluya con mis últimos instantes, / abandonando de mi cuerpo el peso, / mi vida exhalaré dándote un beso”.

⁷⁵ Incluyo aquí los poemas XXVI “Siempre firme y tenaz y siempre estoico”; XLVI “Te he visto algunas veces con un velo”; XLVIII “Mi alma siento enferma de tanto como te ama”; XLIX “Elevarás tu vuelo hacia otros mundos”; LI “Más tarde, en otra vida, en otro mundo”; LIII “Yo conozco tu frente candorosa”; LXX “Dentro de mí yo siento” de *Ensueños*; los poemas “Preludio” [III] “La vida es un misterio”; XI “Para las almas débiles la ausencia”; XXXI “Que me quieras o no, siempre te quiero”; XXXIV “¡No me digáis que no! Cuando lo quiero”; LXIII “Ya sé que son tus formas”; LXV “Yo quisiera cambiar un solo instante”; CVII “Yo vivo en las regiones de la idea”; “CXIX “Yo todo te perdono, yo te quiero”; CXXVII “Bajo una negra lápida sombría”; CXXVIII “*Espera...*, dijo a mi alma una voz triste”; CXXIX “¿Es la muerte el final de nuestra vida?” de *Armonías*, y los poemas “Delirios” XXXVIII y XXXIX; “Cantos de amor” XXXIX, “Trovas” III, “Estrofas” III.

⁷⁶ Si bien el poeta busca la espiritualidad, en algunos poemas la voz lírica se muestra poco espiritual al exigir la correspondencia del amor; como ya se señaló en el apartado anterior, hay un tono de venganza en estas composiciones, por ejemplo, el poema XXI de *Armonías*: “He de llegar a ti... he de obtenerte, / aunque pongas el cielo entre tú y yo; / más allá de la tumba y de la muerte, / mía serás porque lo quiere Dios”.

⁷⁷ En algunos poemas, el intenso deseo de fusión deriva en la concepción de una androginia celeste; las dos almas, la del poeta y la de la amada, conviven dentro de él (poema LXX de *Ensueños*) o bien el alma de la amada se fusiona con el alma del poeta (poema I, estrofa 6 de *Armonías*).

⁷⁸ La naturaleza como fuente de recursos poéticos está presente en los poemas LXI y LXXXIV de *Armonías*. En el primero, la poesía de la naturaleza es imitada por el poeta: “¿No escuchas cómo brota melodía / la garganta del pájaro cantor? / Ya ves que no agota su poesía, / porque canta dulcísimo su amor. // El ave me da ejemplo, yo la imito / le canto a tu hermosura y tu pudor / y como el sentimiento es infinito / tiene que ser eterna la canción”, mientras que en el segundo, los elementos de la naturaleza se convierten en recursos para el poeta: “En el arco iris mojaría mi pluma, / para escribir en páginas de espuma, / con esencia de luz, / con letras de vivísimos colores, / con estrellas, relámpagos y flores, / lo que me inspiras tú!”.

⁷⁹ La oposición sentimiento/razón e imposibilidad de expresar mediante el lenguaje también se desarrolla en el poema CXIX de *Armonías*.

⁸⁰ Pedro Castera, “Fragmentos de un diario. Una lágrima”, en PEDRO CASTERA (MÉXICO, 2004), p. 459.

⁸¹ *Idem*.

⁸² Así lo hace saber en la declaración de principios que antecedió la aparición de los cuentos mineros, donde llama al minero poeta por ser como ellos soñador: “por lo que ahora tomo la pluma para probar que también el minero es soñador, pero soñador en el peligro, en las tempestades, en lo terrible; los primeros sienten y cantan, los segundos luchan y sollozan; los unos en la plenitud del corazón y del sentimiento, los otros en medio del peligro y del trabajo; diversa forma, pero fondo idéntico; el sentimiento encierra la lucha, el canto oculta el sollozo en el poeta y en el minero, las dos almas sienten la misma enfermedad, enfermedad sublime, la nostalgia del infinito, la nostalgia del cielo; unos quieren poseerlo, los otros aspiran a mirarlo; ambos sueñan y sufren” (P. Castera, “En medio del abismo”, en *El Federalista*, t. VIII, núm. 23, 5 de diciembre de 1875, p. 261).

⁸³ P. Castera, “Fragmentos de un diario. Una lágrima”, en PEDRO CASTERA (MÉXICO, 2004), p. 460. La imagen del estudiante pobre, pero provisto de genio está presente en el poema LVII de *Armonías*. La continuidad de esta concepción casteriana se observa en este fragmento que emplea años más tarde en la caracterización del personaje del científico en *Querens*.

⁸⁴ P. Castera, *Dramas en un corazón*, en IMPRESIONES Y RECUERDOS (MÉXICO, 1986), p. 329.

⁸⁵ Quizá menciones casuales, como forma de interactuar con su lector, en el relato “Ultratumba” el narrador-personaje después de salir de una sesión espiritista aclara: “Si al salir no hubiera estado lloviendo, evidentemente equivoco la puerta de tu casa, lector, y me entro de rodón a San Hipólito”. Pero definitivamente, la alusión más directa a la locura es la que hace en la novela *Querens*: “Así también existen miradas en que basta un solo segundo para descubrir en ellas el dolor, la tortura, el sufrimiento llevado hasta el extremo que puede producir la demencia. Sorprender ese instante para copiarlo, robando a la naturaleza, es la gloria del artista. Penetrar sus misterios debe ser el esfuerzo del pensador” (P. Castera, *Querens*, en LAS MINAS Y LOS MINEROS / QUERENS, UNAM, 1987, p. 169).

⁸⁶ Arnold Hauser citado por Óscar Rivera Rodas, *LA POESÍA HISPANOAMERICANA EN EL SIGLO XIX* (MADRID, 1988), p. 83.

⁸⁷ Rubén Darío, "A un poeta", en *AZUL* (MADRID, 2006), p. 276.

⁸⁸ Harold Bloom, *LA ANGUSTIA DE LAS INFLUENCIAS* (CARACAS, 1977), pp. 16-17.

⁸⁹ De acuerdo con Ivan A. Schulman, el fenómeno se desarrolló en las tres últimas décadas del siglo XIX (1870-1900); Marianne de Bopp señala que la influencia de la lírica de Heine es evidente en buena parte de los poetas mexicanos que escribieron entre 1875 y 1890, aunque señala que dicha afirmación sólo se comprobará con estudios específicos de autores y obras (*vid.* Marianne O. de Bopp, *CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO DE LAS LETRAS ALEMANAS EN MÉXICO*, UNAM, 1961, p. 126).

⁹⁰ *Cf.* E. Ortiz Domínguez, *LAS PARADOJAS DEL ROMANTICISMO* (MÉXICO, 2008), pp. 13-29.

⁹¹ Para la revisión de la presencia de autores y obras en la poesía de Castera, recurre a los grados de alusión que se presentan en ella, ya sea como cita directa, como imitación, como transposición, como traducción o como asimilación, como lo propone Gérard Genette en *PALIMPSESTOS* (MADRID, 1989).

⁹² *Cf.* M.O. de Bopp, *op. cit.*, p. 116.

⁹³ *Cf. Ibid.*, pp. 110-139.

⁹⁴ Entre los escritores mexicanos que tradujeron a Heine, ya sea de versiones francesas o directamente del alemán, se cuentan: José María Roa Bárcena, Jorge Hammen Mejía, Francisco A. de Icaza, Manuel María Romero, Manuel de Olaguíbel, Balbino Dávalos, y ya en el siglo XX, Julio Torri.

⁹⁵ Además de la traducción de Heine hecha por Gérard de Nerval, amigo cercano del poeta, en México se conocieron las traducciones españolas de Manuel María Fernández y González, Eulogio Florentino Sáenz, Jaime Clark, Teodoro Llorente, José J. Herrero, Alberto Ituarte y Manuel Reina, así como las de escritores latinoamericanos como Pérez Bonalde, Ricardo Palma y Francisco Sellen.

⁹⁶ *Cf.* Carmen Gómez García, "La repercusión de una traducción manipulada: los primeros poemas de Heinrich Heine en español", en *Enlaces. Revista del CES Felipe II*, núm. 9, 2008, p. 6. No obstante de que este "malentendido fructífero" que señala la autora siguiendo a Harold Bloom, dio como resultado la renovación poética de Bécquer, se dejó de lado la innovación de Heine: la mezcla de sentimiento profundo con la ironía mordaz. Esta misma situación se presentó, explica George Steiner, con la musicalización que hizo Schubert de los *lieds* de Heine, en los que el músico "interpreta mal la ironía oculta, pero mordaz de Heine [...] suele manipular las palabras, alterando, omitiendo o 'mejorando' el poema para favorecer su interpretación personal o sus ambiciones formales (también el traductor añade u omite, cuando le conviene)" (George Steiner, *DESPUÉS DE BABEL*, MÉXICO, 2001, p. 425).

⁹⁷ "*Une suite de petites pièces isolées et marquées par des numéros qui, sans avoir de liaison apparente entre elles, se rattachent à la même idée. L'auteur a retiré le fil du Collier, mais aucune perle ne lui manque*" (*vid.* Gérard de Nerval, "Introduction" a H. Heine, *INTERMEZZO*, PARÍS, 1995, p. 19).

⁹⁸ *Cf.* Hervé Le Corre, "Los *lieder* de José María Eguren (1874-1942) como dispositivo poético", en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 10, 2001, p. 286.

⁹⁹ Cf. José Cubría, "Heine y Augusto Ferrán. El *Lyrishes Intermezzo* y *Die Heimkehr* en *La Soledad*", en *Revista de Filología Alemana*, núm. 7 (1999), pp. 105-124.

¹⁰⁰ De acuerdo con De Bopp, Zayas Enríquez fue uno de los principales traductores de Uhland (*vid.* M.O. de Bopp, *op. cit.*, p. 124).

¹⁰¹ E. Florentino Sáenz, traductor de Heine, anunció en *La Colonia Española*, la publicación en México de los dos tomos de las obras completas de Bécquer; de acuerdo con el autor, en México las *Rimas* eran muy conocidas porque se insertaban en los periódicos de mayor circulación (Eulogio Florentino Sáenz, "Gustavo Adolfo Bécquer, *Retrato y biografía del autor y facsímile*, 2.^a edición aumentada y corregida, 1877, 2 tomos. 4 pesos", en *La Colonia Española*, año v, núm. 103, 9 de febrero de 1878, p. 3). En esta década también se publicaron varios artículos en torno a Bécquer, así como numerosas imitaciones de los poemas del poeta sevillano y se fundó el Círculo Literario Gustavo Adolfo Bécquer (1877) (*cf.* Ángel Esteban, *BÉCQUER EN MARTÍ, MADRID*, 2003, p. 36).

¹⁰² Para un conocimiento más detallado de la recepción de la obra de Bécquer en México, *vid.* Orlin Clinkscale, *BÉCQUER IN MEXICO* (MADRID, 1970).

¹⁰³ Emilio Carilla, *EL ROMANTICISMO EN LA AMÉRICA HISPÁNICA* (MADRID, 1975), p. 31.

¹⁰⁴ La Rima XIII de Bécquer se publicó por primera vez en la revista semanal *El Nene* el 17 de diciembre de 1859 con el título "Imitación de Byron" (*cf.* Gustavo Adolfo Bécquer, *RIMAS, MADRID*, 1982, p. 116).

¹⁰⁵ Algunos versos de los poemas de Castera remiten directamente a Bécquer; la inconfundible pregunta del poeta sevillano "¿Qué es poesía?" de la Rima XXI, Castera la emplea en la armonía CXXV para dar su propia concepción de poesía: "¿Qué es poesía?, me pregunto, porque siento / que al comprenderla se alza el corazón: / la poesía es la flor del sentimiento / y la palabra mágica de Dios"; los versos becquerianos "podrá no haber poetas; / pero siempre habrá poesía" de la Rima IV, dan el ritmo de la segunda estrofa de la armonía CXXVI para cantar la permanencia eterna del amor maternal; las preguntas retóricas "¿De dónde vengo? ¿A dónde voy?", que dotan de intimismo y ascetismo la Rima LXVI de Bécquer, resuenan en la armonía CXXIII, donde la voz lírica expresa el cansancio vital.

¹⁰⁶ De estructura similar es el ensueño XXIII: "Tú vives, yo contemplo; tú sueñas, yo te amo; / tú pasas deslumbrando con tu mirar de luz, / y al verte tan hermosa con voz doliente exclamo: / ¡es ángel en la Tierra... del Cielo es un querub! // Tú gozas y yo sufro, tú ríes cuando lloro, / el lujo y la lisonja te cercan por doquier, / y a mí... sólo desprecios y burlas porque imploro / morir para olvidarte... arcángel o mujer. // Tú pasas desdeñosa altiva y sonriente, / yo inclino la cabeza cansado de sufrir, / y sigues tu camino tranquila, indiferente, / no miras que has cubierto de luto un porvenir..."; el ensueño XXXIII: "Inflexible serás... yo seré fuerte, / tranquila tú, tranquilo yo también; / si tú eres el destino, soy la suerte, / y si eres tú la vida, soy la muerte, / y soy amor... si tú eres el *desdén*"; la armonía LX: "Eres graciosa y eres galana / como mañana / primavera, / y yo soy triste como la sombra / crepuscular. // Eres tan blanca y eres hermosa / y esplendorosa / como la luz, / y yo soy fúnebre como el recuerdo / de un ataúd", y el poema IX de "Murmurios": "Eres flor y eres aroma / y eres cándida paloma / y eres un rayo de sol; / yo la sombra pavorosa / de una noche tenebrosa, / yo soy rayo de dolor.

// Tú la gota de rocío / la primavera y el estío / y la tierna juventud; / tú la ilusión y el cariño, / la blanca nube de armiño, / la pureza y la virtud. // Yo, niña, soy la tristeza / la mentira, la impureza, / el oprobio y el desdén; / soy la nube mensajera / de una dicha pasajera, / soy el mal... tú eres el bien”.

¹⁰⁷ P. Castera, “La mujer ideal”, en IMPRESIONES Y RECUERDOS (MÉXICO, 1986), p. 85.

¹⁰⁸ En el “Nocturno a Rosario”, el yo lírico anhela vivir en compañía de su amada y su madre: “¡Qué hermoso hubiera sido vivir bajo aquel techo, / los dos unidos siempre, y amándonos los dos; / tú siempre enamorada, yo siempre satisfecho, / los dos una sola alma, los dos un solo pecho, / y en medio de nosotros, mi madre como un dios!” (Manuel Acuña, “Nocturno a Rosario”, en José Farías Galindo, MANUEL ACUÑA, MÉXICO, 1971, p. 193). Esta tríada no resulta ajena a Castera, ya que es la relación que se establece en la novela *Carmen*, en que la madre adquiere la condición de representante de Dios en la tierra y se encuentra siempre entre el hijo y Carmen.

¹⁰⁹ Gaspar Núñez de Arce, POESÍAS COMPLETAS (BUENOS AIRES, 1944), p. 5.

¹¹⁰ Está pendiente la recuperación de la obra de Santiago Sierra, que está dispersa en publicaciones periódicas.

¹¹¹ Marisa Siguán, “Traducir para apropiarse del texto. Sobre traducciones de Goethe y Heine en el siglo XIX”, en Francisco Lafarga y Luis Pegenaute, TRADUCCIÓN Y TRADUCTORES (BERN, 2006), p. 513.

¹¹² Los textos de recepción de la poesía de Castera a los que se hace referencia en este apartado se incluyen en el APÉNDICE II.

¹¹³ José Luis Martínez, LA EXPRESIÓN NACIONAL (MÉXICO, 1984), p. 402. Como también señala Jorge Ruedas de la Serna, durante la primera mitad del siglo XIX fueron escasos los trabajos de crítica literaria y la gran mayoría de los escritores optaron por promover la creación literaria y brindar estímulo a los creadores (cf. Jorge Ruedas de la Serna, “Presentación” a LA MISIÓN DEL ESCRITOR, UNAM, 1996, pp. 10-11). No obstante, más allá de la “sociedad de elogios mutuos”, como la llamara Puga y Acal, también se ejerció una crítica literaria facciosa, que emitía juicios a partir de las preferencias políticas de los autores, y una crítica personalista, que atacaba directamente a uno u otro escritor más allá del ámbito de creación. Esta actitud irá modificándose conforme avance el siglo y la posición del escritor cambie; un ejemplo de este cambio lo da el ya citado Manuel Puga y Acal en *Los poetas mexicanos contemporáneos*, de 1888.

¹¹⁴ Francisco G. Cosmes, “Prólogo” a *Ensueños*, México, Imprenta Políglota de C. Ramiro y Ponce de León, 1875, pp. v-vii.

¹¹⁵ José Martí estuvo en México en dos ocasiones, la primera de 1875 a 1877, y la segunda en 1894. En su primera visita al país, Martí tuvo una intensa labor periodística; colaboró en *La Revista Universal* y en *El Federalista*, donde publicó textos literarios, de crítica literaria y análisis político; presentó su obra de teatro *Amor con amor se paga* y participó en las sesiones del Liceo Hidalgo, donde se llevó a cabo el debate entre espiritistas y positivistas. Desde el extranjero envió colaboraciones a *El Socialista*, *El Partido Liberal* y la *Revista Azul*. La presencia de Martí en México dejó honda huella en los escritores mexicanos, quienes le dedicaron numerosas composiciones (cf. Alfonso Herrera Franyutti, MARTÍ EN MÉXICO, MÉXICO, 1996).

¹¹⁶ José Martí, “Versos de Pedro Castera”, en *Revista Universal*, t. x, núm. 198 (29 de agosto de 1875), p. 1.

¹¹⁷ Cf. Carlos Javier Morales, LA POÉTICA DE JOSÉ MARTÍ (MADRID, 1994), p. 204.

¹¹⁸ José Martí, “La exhibición de pinturas del ruso Vereshchagin”, en OBRAS COMPLETAS XV (LA HABANA, 1963-1966), pp. 430-431.

¹¹⁹ Dice Martí: “Conocer diversas literaturas es el medio mejor de libertarse de la tiranía de algunas de ellas; así como no hay manera de salvarse del riesgo de obedecer ciegamente a un sistema filosófico, sino nutrirse de todos, y ver cómo en todos palpita un mismo espíritu, sujeto a semejantes accidentes, cualesquiera que sean las formas de que la imaginación humana, vehemente o menguada, según los climas, haya revestido esa fe en lo inmenso y esa ansia de salir de sí, y esa noble inconformidad con ser lo que es, que generan todas las escuelas filosóficas” (J. Martí citado por C.J. Morales, en *op. cit.*, pp. 302-303).

¹²⁰ Ivan A. Schulman, SÍMBOLO Y COLOR EN LA OBRA DE JOSÉ MARTÍ (MADRID, 1960), p. 472.

¹²¹ Juan de Dios Peza, “*Ensueños* (Versos de Pedro Castera)”, en *Revista Universal*, t. x, núm. 270 (11 de noviembre de 1875), p. 2. Una de las constantes críticas hechas a Peza fue su facilidad para rimar, situación que trajo a colación en el texto sobre Castera al decir que: “Nosotros que no nos preocupamos por la forma, buscamos el sentimiento, la ternura y la pasión, y cuando las encontramos, llamamos poeta, y poeta bueno, al que ha escrito algo donde se transparenta una alma sensible y un espíritu apreciador de las bellezas ideales”. Por supuesto, los críticos de Peza reparaban en estas “despreocupaciones” formales para emitir duros juicios sobre sus obras. Acaso una de las polémicas más sonadas fue la que se entabló entre Manuel Puga y Acal, Manuel Gutiérrez Nájera y el propio Peza a raíz de la crítica que hizo el primero, del poema “En vela” de Peza. Puga y Acal dijo, entre otras cosas, que Peza formaba parte de los escritores que bordaban en el vacío, con mucha rima, pero con escasas ideas (*vid.* Manuel Puga y Acal, LOS POETAS MEXICANOS CONTEMPORÁNEOS, UNAM, 1999, p. 76).

¹²² Juan de Dios Peza, “Pedro Castera”, en POETAS Y ESCRITORES MODERNOS MEXICANOS (MÉXICO, 1965), p. 44.

¹²³ Ricardo Domínguez, *Los poetas mexicanos. Semblanzas breves*, México, Imprenta de Pedro J. García, 1888, p. 66.

¹²⁴ Heberto Rodríguez, “*Ensueños* por Pedro Castera. Cartas abiertas a Manuel Gutiérrez Nájera”, en *El Federalista*, t. vii, núm. 1902 (13 de marzo de 1877), p. 2.

¹²⁵ Incluso esta característica es motivo de burla; dice Rodríguez que “hermosísima jovencita de mirada deslumbradora y cuya color de su semblante tiene esa palidez suavemente bella que tanto le encanta, Manuel, hablándome de Castera y de sus *lieds* enamorados, me dijo que sola una individualidad debía quedar agradecida a sus estrofas. —¿Cual?, apresuráme a preguntarla. —*La numeración romana*, me contestó”.

¹²⁶ Manuel Gutiérrez Nájera, “Los *Ensueños* de Pedro Castera. Réplica a Heberto Rodríguez”, en *El Federalista*, t. vii, núm. 1906 (17 de marzo de 1877), pp. 2-3.

¹²⁷ Heberto Rodríguez, “*Ensueños por Pedro Castera*”, en *El Federalista*, t. VII, núm. 1913 (6 de abril de 1877), pp. 2-3.

¹²⁸ Tanto las reflexiones de Rodríguez como las de Gutiérrez Nájera se inscriben dentro de la gran influencia de la literatura alemana en México. Ya en 1876, en el Liceo Hidalgo se había presentado un debate entre Ignacio Ramírez y Francisco Pimentel sobre el concepto de romanticismo, y poco después, se suscitó una polémica entre Emilio Castelar y Othon Brackel-Welda, en la cual el primero llamó al romanticismo alemán “retrógrado y regresivo”; por su parte, Brackel-Welda, le señaló la fuerte carga racial de sus comentarios, así como su completo desconocimiento sobre la literatura alemana (Cf. M.O. de Bopp, CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO DE LAS LETRAS ALEMANAS EN MÉXICO, UNAM, 1961, pp. 120-121, 224-227).

¹²⁹ Manuel Gutiérrez Nájera, “Los *Ensueños* de Pedro Castera. Réplica a Heberto Rodríguez”, en *El Federalista*, t. VII, núm. 1912 (27 de marzo de 1877), p. 3.

¹³⁰ Heberto Rodríguez, “*Ensueños por Pedro Castera*”, en *El Federalista*, t. VII, núm. 1913 (28 de marzo de 1877), pp. 2-3.

¹³¹ *Idem.*

¹³² Amistad o compañerismo que nació de frecuentar las redacciones de los mismos periódicos; como se sabe, Manuel Gutiérrez Nájera publicó sus primeros artículos y traducciones, así como composiciones propias en *El Propagador Industrial. Periódico de la Sociedad Minera Mexicana*, donde su padre, Manuel Gutiérrez fungió como redactor y en el que también colaboró Pedro Castera; sobre la presencia de Gutiérrez Nájera en *El Propagador Industrial*, vid. Boyd G. Carter, EN TORNO A GUTIÉRREZ NÁJERA (MÉXICO, 1960), pp. 15-22.

¹³³ La polémica inició con la publicación del artículo “Páginas sueltas de Agapito Silva” de Francisco Sosa en *El Federalista* el 25 de marzo de 1876. Gutiérrez Nájera respondió del 10 al 14 de mayo en *La Iberia*; en junio apareció el texto “La poesía sentimental”, firmado por P.T. dirigido a Gutiérrez Nájera y éste contestó con dos artículos más: “La poesía sentimental”, publicado en *La Iberia* el 29 de junio, y “El arte y el materialismo”, publicado en *El Correo Germánico* los días 5, 8, 17, 24 y 26 de agosto y el 5 de septiembre de ese mismo año. Para la historia de la polémica, vid. B. Clark de Lara y A.L. Zavala, LA CONSTRUCCIÓN DEL MODERNISMO (UNAM, 2002), y el artículo de Óscar Rivera-Rodas, “Ideología poética en Gutiérrez Nájera”, en COLOQUIO INTERNACIONAL MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA (UNAM, 1996), pp. 163-183. Los artículos de Gutiérrez Nájera se incluyeron en Manuel Gutiérrez Nájera, OBRAS I. CRÍTICA LITERARIA I (UNAM, 1959). Aquí cito “El arte y el materialismo” dentro del contexto de las polémicas modernistas, por lo que remito a la edición de Clark y Zavala.

¹³⁴ P.T. [Pantaleón Tovar]. Vid. B. Clark de Lara y A.L. Zavala, *op. cit.*, pp. XIII-XIV.

¹³⁵ Cf. M. Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo”, en *op. cit.*, p. 11.

¹³⁶ Heberto Rodríguez, “*Ensueños por Pedro Castera*”, en *El Federalista*, t. VII, núm. 1902 (13 de marzo de 1877), p. 2.

¹³⁷ M. Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo”, en *op. cit.*, p. 10.

¹³⁸ Recuérdense, por ejemplo, los comentarios que haría Vicente Riva Palacio en el “Cero” publicado en *La República* en enero de 1882: “Corrió el tiempo y nuestro niño

necesitó hablar de las grandes obras de las grandes figuras de la historia. ¿Qué hizo para esto? Le usurpó al invierno sus facultades destructivas, y con helada mano arrancó las hojas de varios libros, de esos árboles de talento, fecundados con el estudio y las vigiliadas de extraños y conocidos hortelanos. ¡Pobre Castelar! ¡Infeliz Carlyle! ¡Miserable Selgas! ¡Desdichado Castro y Serrano!, ¡y mil veces infortunado Román Leal! ¿Quién hubiera dicho al primero que sus pensamientos servirían para hablar en un periódico mexicano sobre el ‘Crucifijo’, al segundo que daría contingente para hablar de la Edad Media, en el mismo diario; al tercero que sus hermosos artículos serían desmembrados impiamente; al cuarto, que su artículo ‘El baile’ serviría para describir la fiesta de unos señores muy ricos, y al último, al quinto, que su juicio sobre *Locura o santidad*, vendría a cambiar de clima y de firma en mi patria” (Cero, “Cero”, en *La República*, año III, vol. III, núm. 11, 14 de enero de 1882, p. 1). Se incluyó en Vicente Riva Palacio, *LOS CEROS* (MÉXICO, 1996), pp. 367-371.

¹³⁹ Vid. Rodolfo Mata, “Autoría y plagio en Gutiérrez Nájera”, en *COLOQUIO INTERNACIONAL MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA* (UNAM, 1996), pp. 129-130.

¹⁴⁰ M. Gutiérrez Nájera, “Los *Ensueños* de Pedro Castera”, en *El Federalista*, t. VII, núm. 1912 (27 de marzo de 1877), p. 3.

¹⁴¹ Cf. M. Gutiérrez Nájera, “El cruzamiento en literatura”, en B. Clark de Lara y A. L. Zavala, *op. cit.*, pp. 92-93.

¹⁴² Gutiérrez Nájera pone como ejemplo en la literatura española a Ramón de Campoamor, “que a pesar de sus plagios es el poeta más original y sugestivo de su tierra, se nota mucha lectura de poesías alemanas, inglesas y francesas” (*ibidem*, p. 95).

¹⁴³ José Joaquín Terrazas, “Crítica literaria”, en *La Voz de México*, t. VIII, núm. 70 (25 de marzo de 1877), p. 1.

¹⁴⁴ Sin firma, “La Voz de México”, en *El Combate*, año II, núm. 183 (27 de marzo de 1877), p. 3.

¹⁴⁵ Sin firma, “Al señor Terrazas”, en *El Monitor Republicano*, 5.^a época, año XXVII, núm. 80 (4 de abril de 1877), p. 4.

¹⁴⁶ Un personaje homónimo de Manuel de Olaguíbel forma parte de la narración espiritista “Un viaje celeste”. También Adolfo Llanos y Alcaraz escribió una nota sobre los *Ensueños* de Castera, pero debido a que la encontré en fechas recientes, no pude incorporarla. Tengo noticia de que Agustín F. Cuenca también publicó algún comentario a los poemas de Castera, pero hasta el momento no he podido encontrarlo.

¹⁴⁷ Manuel de Olaguíbel, “Los *Ensueños* de Pedro Castera. Ensayo crítico”, fechado el 12 de abril de 1877, en *El Siglo Diez y Nueve*, 9.^a época, año XXXVI, t. 71, núm. 11612 (21 de abril de 1877), pp. 2-3.

¹⁴⁸ Sin firma, “Ensueños y Armonías”, en *La Patria*, año VI, núm. 1578 (24 de agosto de 1882), p. 3. En otra nota se dice: “*Ensueños y Armonías*. Ayer ha comenzado a publicar en su folletín, nuestro colega *La República* la segunda edición de *Ensueños y Armonías*, obra en verso de nuestro amigo Pedro Castera. Deseamos sinceramente que la obra en publicación dé a su autor honra y provecho (sin firma, “Ensueños y Armonías”, en *El Diario del Hogar*, t. 1, núm. 216 (17 de junio de 1882), p. 2.

¹⁴⁹ Sin firma, “Al Maestro Ciruelo”, en *La República*, año III, vol. III, núm. 141 (19 de junio de 1882), p. 3.

¹⁵⁰ Sin firma, “La Libertad”, en *La República*, año III, vol. III, núm. 145 (23 de junio de 1882), p. 2.

¹⁵¹ En 1957 Donald Gray Shambling, a quien debemos el primer trabajo de revisión de toda la obra de Pedro Castera conocida hasta ese momento, dedicó un apartado al comentario y a la paráfrasis de los poemas de *Ensueños y Ensueños y Armonías*. Entre otras cosas, Gray Shambling hizo notar algunos cambios entre una y otra versión, así como la presencia de Bécquer, Heine, Núñez de Arce y Campoamor en las composiciones de Castera (D. Gray Shambling, PEDRO CASTERA. ROMÁNTICO-REALISTA, UNAM, 1957, pp. 37-47). Los comentarios de Schneider, que como hemos visto, no fueron nada benévolos, exponen con claridad la naturaleza de la poesía de Castera, además de emplearlos como testimonios para reconstruir su biografía (L.M. Schneider, “Prólogo”, en IMPRESIONES Y RECUERDOS, MÉXICO, 1986, pp. 22-23). Finalmente, como lo dije en la INTRODUCCIÓN, Antonio Saborit, en el prólogo a la antología de Pedro Castera, sólo comentó que aún no se editaba la poesía (A. Saborit, “Prólogo”, en PEDRO CASTERA, MÉXICO, 2004, p. 10).

La poesía de Pedro Castera en su contexto



HASTA EL MOMENTO NO SE CUENTA con alguna aproximación a la poesía de Pedro Castera que la incluya dentro del desarrollo de la poesía mexicana del siglo XIX; por supuesto, no hablo aquí de omisiones, sino de trabajo por hacer en vista del amplio corpus literario que aún queda por recuperar. Sólo Luis Mario Schneider comentó que, como poeta, Pedro Castera podía ser incluido en el grupo de los jóvenes románticos junto con Justo Sierra, Juan de Dios Peza, Agustín F. Cuenca, Manuel Acuña, Gonzalo y Roberto Esteva, y Francisco Sosa, que tendían:

hacia una poesía más de corte filosófico, que manifiesta una tendencia entre espiritualista y materialista [...] Seguirán por supuesto cantando a la mujer ideal, a la mujer ángel, simbolizando el mundo por las aves y la flora o por la mirada que se posa en el firmamento; por la enfermedad de amor, desdén, traición o por la locura que lleva a exhibir un falso pudor o la fe hacia la omnipotencia divina. Pero aportarán cierto aire escéptico, cierta tristeza cósmica, ya no tanto la muerte fingida; cierto viento de blasfemia, una desilusión ante el ideal, una profetización de la vida vacía, una crisis más o menos sincera del alma.¹

Si bien la poesía de Castera se publicó entre 1872 y 1890, no fue una producción constante ni que apuntara hacia un proceso de madurez, debido a que buena parte de sus poemas se escribieron entre 1872 y 1877; después de estas fechas, el autor ofreció distintas versiones de estos poemas y escasas composiciones originales.

Sin embargo, al tomar en cuenta las fechas en que Castera publicó su primer volumen de poesías y compuso el segundo, es decir 1875 y 1876, notamos que su producción poética queda incluida en un

momento en que la poesía mexicana, a decir de Luis Miguel Aguilar, “no sólo toma parte sino que contribuye de un modo central al arranque y afianzamiento de la mayor renovación que tuvo la literatura en lengua española desde el Siglo de Oro”.² No quiero decir con ello que Castera haya participado de forma determinante en esta renovación, por el contrario, hasta cierto punto, puede decirse que su poesía se quedó dentro del grupo de autores, que de acuerdo con algunos críticos, permanecieron en la retórica del romanticismo tardío, creadores de una poesía retardataria.³

No obstante, no parto de una valoración estética tradicional que anula la producción poética de estos autores,⁴ sino que, por el contrario, asumo que aun los poetas denominados “menores” coadyuvaron a la conformación de un ámbito cultural y una sensibilidad, y que su obra participa de la visión de mundo predominante en su época.⁵ De este modo, resulta de gran interés presentar un panorama general de la poesía mexicana en este periodo que atienda a los procesos y a la identificación de las tendencias dominantes. Para ello apunto dos años: 1870 y 1891, no porque los cambios en el sistema literario tengan una fecha exacta, sino por corresponder a un periodo clave en el desarrollo de las letras mexicanas al darse la renovación poética modernista y el surgimiento de la crítica literaria moderna en nuestro país.⁶ En estos extremos tenemos las revisiones que en torno al estado de la poesía en México llevaron a cabo dos figuras señeras de este periodo: Ignacio Manuel Altamirano y Manuel Gutiérrez Nájera, representantes de dos proyectos de literatura y dos visiones de poesía en las que, de alguna manera, está inmersa la producción poética de Pedro Castera.

LA POESÍA MEXICANA EN 1870

En 1870, tras el éxito de las Veladas Literarias (1867-1868) y la fructífera empresa de *El Renacimiento* (1869), Ignacio Manuel Altamirano hizo un alto en el camino para examinar el avance de las letras mexicanas hasta ese momento y se preguntaba: “¿Han progresado las bellas letras en México de tres años a esta parte?”⁷ Aunque la respuesta fue afirmativa, Altamirano no dejó de señalar los obstáculos a los que se

habían enfrentado los mexicanos consagrados a la poesía y a la literatura, esos “segundones en la familia de los obreros del pensamiento”, a saber: la falta de un público lector y de espacios para estudiar y publicar, así como el escaso tiempo que habían tenido para consolidar una literatura naciente.

Junto a esto, lamentó la propensión a imitar, que si bien no era exclusiva de los escritores de ese momento, sí impedía el desarrollo no sólo de una literatura nacional, sino también original. La preceptiva y la servil imitación de los modelos franceses y españoles produjeron, a decir de Altamirano, un efecto nocivo en la literatura, ya que los alejó de lo más inmediato y lo más propio que tenían los poetas: la naturaleza y los asuntos nacionales. Contrario a los esfuerzos de los escritores de la Academia de Letrán y del Liceo Hidalgo que buscaron su propia originalidad, la nueva generación de vates adoptaba y repetía ideas en una forma poco cuidada; acudía a paisajes desconocidos para los poetas mexicanos, a imágenes, epítetos y frases consagradas que a fuerza de repetir derivaron en una poesía anacrónica y falsa.⁸

Altamirano reprochó la imitación, a la juventud “florista y herborizadora” que hacía uso del lenguaje floral para comunicar sus pasiones y que gustaba de acudir a “héroes enamorados, valientes y generosos, a las vírgenes pálidas, ardientes y sencillas, de manos blancas, de ojos azules y de cabellos de oro, en que hablan las pasiones un lenguaje enfático, muy diverso del natural, y en que la monotonía brilla como si fuera una cualidad indispensable”,⁹ a los creadores de una poesía religiosa que no comunicaba y, en general, a los poetas que dejaban de lado los grandes temas: “la fe en el progreso, el amor a la patria, la religión de la libertad”.¹⁰ Pese a estos comentarios, Altamirano no dejó su faceta de alentador de la creación literaria mexicana, por lo que durante este periodo escribió numerosos prólogos a los versos de distintos poetas, algunos de ellos hoy completamente olvidados.

La insistencia de Altamirano en el tratamiento de estos temas evidencia el cambio que se iba gestando en la concepción de la poesía de un grupo de jóvenes poetas que ya no habían formado parte de las luchas en defensa por la nación, sino que ubicados en un momento de reorganización y de establecimiento del estado liberal vivieron –o padecieron– el cambio de posición del poeta: del campo de batalla y de la tribuna a la estrechez del cuarto, a los límites del hogar.¹¹ Fue en

este cambio donde se ubicó el punto de quiebre en la poesía mexicana, ya que, como señala José Joaquín Blanco,

A la esencia activa y positiva del romanticismo de la Reforma (creación, aventura, defensa) sucede el hombre frustrado e impotente [...] el poeta se especializa (Acuña es el primer poeta a secas y su leyenda va en ese sentido, tan literalmente poética la obra como la trágica vida del que la escribe). Ramírez, Altamirano, Prieto, Riva Palacio eran hombres totales: poetas, militares, legisladores, políticos, oradores, etcétera.¹²

Si bien para 1870 el país no se encontraba todavía en un estado de paz, debido a las disputas entre los distintos grupos políticos, juaristas, lerdistas y porfiristas, que buscaban hacerse del poder, en el ámbito ideológico ya se había dado un cambio importante tres años atrás, en 1867, con la adopción del positivismo en el programa oficial de la Escuela Nacional Preparatoria. A lo largo de la década, el positivismo estuvo presente en diversos ámbitos de la vida nacional, ya que se concibió como el instrumento idóneo para la emancipación mental y para la consecución del bienestar material del país; no obstante, como señala Leopoldo Zea, al mismo tiempo se hicieron evidentes las fuertes contradicciones en que éste se encontraba, pues “un sordo descontento se deja sentir pronto en muchas capas sociales. Se habla de materialismo de la época, del egoísmo como su personificación. La educación no llegaba a todas las capas sociales. El confort no era disfrutado por todos los miembros de la sociedad. Pronto se destacarán grandes diferencias sociales”.¹³

Así, la adopción del positivismo generó enconados debates políticos, filosóficos y literarios, ya que, en tanto panacea de todos los males que aquejaban al país –por lo menos desde la ideología oficial– derivó en imposición, por lo que entró en conflicto con otros sistemas de ideas que, como el espiritismo, el espiritualismo, el idealismo, el catolicismo y el eclecticismo concebían el mundo en términos contrapuestos al materialismo, científicismo y utilitarismo.

En 1868, a menos de un año del triunfo de la República, Nicolás Pizarro cuestionó la aplicación del positivismo a la educación, por lo que se presentó una polémica en torno a la moral que confrontaba dos posturas: la de Pizarro, de tendencia metafísica, y la de Gabino Barreda, científicista. También, a partir de 1870 se efectuó la revisión de la Constitución de 1857, y se discutió su vigencia y la viabilidad de su

aplicación, ya que un considerable número de políticos, entre los que estaban incluidos los positivistas, la consideraban idealista, utópica y ajena a la realidad mexicana. Entre 1870 y 1872 se presentó una nueva confrontación entre el sector conservador católico, que defendió el papel de la Iglesia en la consolidación de la sociedad mexicana moderna, y el grupo liberal que buscaba la aplicación de las Leyes de Reforma y polemizó en torno a la reducción de los derechos políticos del clero.¹⁴

Hay que tomar en cuenta también el debate espiritista que se llevó al cabo en abril de 1875 en las sesiones del Liceo Hidalgo, donde se discutió la pertinencia de aceptar el espiritismo como ciencia,¹⁵ así como las polémicas de 1877 y 1878 sobre el darwinismo y *El origen de las especies* en que se discutió la relación entre ciencia y religión.¹⁶ A través de estos debates filosóficos se buscaba saber, como señala Carlos Illades, “si la metafísica aportaría las respuestas que reclamaban los tiempos –de progreso espiritual y económico para unos, de reforma social para otros y de crisis en todos los órdenes para otros más– o si sería la ciencia la encargada de ofrecer las soluciones”.¹⁷

Estas polémicas rebasaron sus ámbitos específicos y repercutieron en otros campos de la vida nacional. En el ámbito literario esta confrontación se dispuso en términos de realismo o materialismo frente al idealismo o subjetivismo y, en ocasiones, con la oposición prosa-verso;¹⁸ dado que la literatura era vista como la portadora de los bienes espirituales y morales de la sociedad, no podía constreñirse a la mera representación, al reflejo de la realidad (materialismo), sino que por el contrario, debía ir en búsqueda de lo más noble, ideal y espiritual que existe en el ser humano y de sus rasgos esenciales, tal como lo argumentó el joven Manuel Gutiérrez Nájera en su ensayo “El arte y el materialismo” de 1876.

Las diferencias entre las posturas estéticas e ideológicas de los diversos grupos dieron paso a críticas y enconadas polémicas en las páginas de diversos periódicos, a raíz de la publicación de obras de la nueva tendencia poética, ya sea que aparecieran dispersas en las publicaciones periódicas o que alcanzaran la forma de libro.¹⁹ Tenemos como ejemplo los comentarios de Altamirano y de Manuel Revilla a algunos poemas de Agustín F. Cuenca, publicados en 1871 y dedicados a Ángela Peralta, donde censuraron su gongorismo, su forma “churrigueresca” y su fácil versificación, o las disputas, ya mencionadas, entre Manuel Gutiérrez Nájera y Pantaleón Tovar sobre los poemas de Agapito Silva en 1876

o la del propio Nájera con Heberto Rodríguez en torno a la poesía de Pedro Castera en 1877, y también sobre la obra de este último, el toma y daca entre el periódico *La Voz de México* y *El Monitor Republicano* y *El Combate*.²⁰

De igual forma, con la incipiente modernización de la ciudad comenzó a desarrollarse un estilo de vida entre los jóvenes de clase media que también marcaría una diferencia con la generación anterior: la bohemia. Como refiere Justo Sierra, estos jóvenes escritores se llamaron bohemios:

Porque siendo para nosotros la humanidad una especie de gitana de los siglos queriendo comprender a dónde va, sin poder saber de dónde viene, algunas veces la vida, con todo lo que tiene de amargo y de serio, nos parece una inmensa chanza; en el fondo de todas las cosas de este mundo se nos figura hallar un enorme hueco, y medio risueños, medio tristes, pero siempre poetas, nos lanzamos, vagabundos del sentimiento, por los caminos anchos y libres de la imaginación con nuestra alforja de ilusiones al hombro, tomando por misión en esas horas excepcionales, decir la buenaventura a todas las niñas y dar a algunos hombres la mano y a otros el guante. Luego, cuando la prosa nos arrastra por los albañales de la sociedad, hemos bautizado a ese nuestro espectro que vuela tras el ideal en las altas regiones, con la frase geográfica que he querido explicaros: bohemios.²¹

Estos jóvenes bohemios reunidos fundamentalmente en dos asociaciones literarias, la Bohemia Literaria (1867-1868) y la Sociedad Nezahualcóyotl (1868-1872),²² adoptaron en términos generales, los postulados literarios y políticos del grupo de escritores que les antecedió, es decir, de Francisco Zarco, Vicente Riva Palacio, Ignacio Manuel Altamirano, Ignacio Ramírez, José María Ramírez y José Tomás de Cuéllar, entre otros,²³ pero al mismo tiempo, empezaron a introducir cambios en los temas tratados, en su concepción de la poesía y de la creación literaria en general, así como en los autores y lecturas a los que acudían. Como bien señala Pablo Mora:

Paralelamente, dentro de este marco filosófico, cultural y político, es cuando comienza a aparecer una serie de poemas, cuentos y ensayos de autores modernos cuyos textos revelaban una postura más original y crítica, en donde se advertían elementos de una literatura más subjetiva que privilegiaba la imaginación, la originalidad y los derechos espirituales, menos preocupada por las reglas y preceptivas o las reformas sociales.²⁴

De este modo, si bien siguen presentes los modelos españoles, Espronceda, Campoamor, Zorrilla, Núñez de Arce, en los periódicos y revistas literarias comenzaron a proliferar textos de Heine, Bécquer, Poe, Hoffmann, Gautier y Byron; se leyó y comentó la crítica de Taine, Sainte-Beuve, Michelet, Guizot, entre otros; las publicaciones periódicas en las que encontraron cabida estas propuestas son muestra de la convivencia de los diferentes grupos poéticos: en *El Domingo* (1871-1873) del barón Gostkowsky y en *El Federalista* (1872-1877) de Alfredo Bablot de tendencia liberal y un poco más tarde en *El Artista* (1874-1875), revista de Jorge Hammeken y Mejía, quien señaló con claridad el cambio que se estaba gestando y el horizonte hacia donde apuntaba esta constelación:

Ha pasado ya el tiempo de la lucha y el combate; los ayes de los moribundos se pierden ya en el horizonte de nuestros recuerdos, en medio de la humareda sombría de la pólvora y los vapores sangrientos del campo de batalla; nuestros valles risueños cúbrese otra vez con el verde musgo y la aterciopelada violeta; nuestros bosques resuenan alegremente con el trino del ceniztle, del clarín de la selva y el jilguero; el arado abre ya su surco para que brote la dorada mies; los arroyos nacen de nuestras montañas y salpican la fresca hierba con su menudo rocío; el artesano abandona ya el arma fratricida y empuña con mano firme el instrumento con que se labrará un porvenir honrado y feliz; la madre no arrulla ya el sueño de su hijo con canciones guerreras, sino con endechas de amor; las olas de nuestros mares vienen a morir dulcemente en las riberas de nuestra adorada México, y no se enfurecen, como antes se enfurecían al sentir el peso de las extranjeras naves. ¡La paz, como un ángel gigantesco, cubre con sus alas a nuestra patria, derrama flores a nuestro paso, besa voluptuosamente la blanca cima de nuestros volcanes, pasea sus manos trémulas por las cuerdas de nuestras liras e inspira a nuestras vírgenes y santifica nuestros hogares! Por eso venimos a depositar nuestras ofrendas ante los altares de la belleza, y al evocar la imagen de la belleza te presentaste tú, ¡suprema belleza de la belleza!²⁵

Eran los tiempos, también, de la introducción y fama de nuevas formas musicales como la “música endiablada” de Offenbach, del cancán y la ópera bufa y del apoteósico regreso de Ángela Peralta a México, pero al mismo tiempo, tocó a esta joven generación enterrar a sus predecesores.²⁶

A grandes rasgos éste es el ambiente cultural al que llegó Castera en 1870 y en el que desarrolló la mayor parte de su producción literaria; sin embargo, es importante señalar que a diferencia de otros jóvenes

poetas de este periodo, como Manuel Acuña, Manuel M. Flores, Santiago y Justo Sierra, Juan de Dios Peza y José Monroy, entre otros, que participaron activamente en el renacimiento de la vida cultural de la ciudad, tras el triunfo de la República (entre 1867 y 1870), Pedro Castera siguió involucrado en los vericuetos políticos en Querétaro, dio inicio a sus andanzas mineras en diferentes estados del país, a sus estudios de la mineralogía y a la invención de sistemas de beneficio. Si de alguna forma se integró Castera a este grupo, aun en la distancia, fue en lo político; su incorporación literaria se dio paulatinamente a partir de 1872, al iniciar su participación en *La Ilustración Espírita*, *El Domingo* y *El Teatro*, y de forma significativa con su adhesión al Círculo Bécquer en 1877.

Muestra de este proceso es la inclusión de uno de sus poemas en el recuento poético que hizo Juan de Dios Peza en el *Anuario Mexicano* de Filomeno Mata en el año de 1877, en el que ofreció breves comentarios a la obra de poetas contemporáneos como Agustín F. Cuenca, Francisco P. Urgell, Antonio Plaza, Anselmo Alfaro, Francisco A. Lerdo, Francisco Ortiz, Manuel Acuña, Manuel Caballero, Justo Sierra, Joaquín Trejo y el propio Peza.²⁷

La entrada de la modernidad literaria en México a partir de 1875 trajo consigo un cuestionamiento acerca de la función del arte y el artista en la nueva sociedad. Frente al materialismo y positivismo de la época surgieron voces que propugnaron por un idealismo, tal y como lo señaló Gutiérrez Nájera: “Porque, ¿qué cosa es el arte sino una revelación del amor? ¿Qué cosa es el arte sino la dirección de esa actividad incesante de nuestro espíritu, hacia un ideal misterio que llamamos belleza?”²⁸

La conformación del artista, que entroncó con inquietudes propias del romanticismo y que fueron llevadas como preocupación central en la obra de escritores modernistas, fue uno de los cauces que tomó esta incertidumbre. Ante la problemática moderna del “fin del arte” la solución tuvo un carácter romántico al plantearse una búsqueda de lo infinito, de lo absoluto, del ideal.²⁹

Así, pese a que en principio Pedro Castera se incorporó a un grupo literario ya formado y asumió, hasta cierto punto, sus propuestas (lo que repercutió en una escasa individualidad), en poco tiempo Castera se movió con mayor libertad y comenzó a tomar su propia personalidad literaria que logró materializar en el resto de su producción.

LA POESÍA MEXICANA EN 1891

Después de la apoteósica entrada al campo de la crítica literaria que hiciera Manuel Gutiérrez Nájera en 1876 con su fundamental ensayo “El arte y el materialismo”, en el que comenzó a marcar distancia del grupo poético que le antecedió, en los años de 1881 y 1891 el Duque Job elaboró, como tiempo atrás lo hiciera Altamirano, breves revisiones del movimiento literario en México. En principio, la visión que ofreció no era muy halagadora, pues encontró en la producción del momento escasez de vitalidad y lamentó que los poetas que formaron parte del grupo de *El Renacimiento* y los paladines de *El Domingo*, *El Federalista*, *El Artista* y *La Libertad*, que hicieron frente a sistemas políticos y estéticos caducos, estuvieran tan alejados de la creación artística; si bien reconoció que los poetas de su actualidad “valen cien veces más que los de antaño”, se lamentaba por la falta de espacios propios para la literatura.³⁰

Frente al optimismo que trajo consigo el triunfo de la República y la activación de la vida cultural durante la década de 1870,³¹ en la década siguiente fue común una visión pesimista que hacía énfasis en la fase de decaimiento que vivía la literatura mexicana debido a la inexistencia de espacios propios para la bella literatura, a la sujeción de los creadores al mercado, a la persistencia de algunos poetas en seguir los cánones academicistas, de emplear una retórica romántica desgastada y de alimentar un nacionalismo que optaba por mantenerse a distancia, en cuanto a literatura se refiere, del resto del mundo,³² aunque esto último debe matizarse, pues tanto Altamirano como José María Vigil mostraron una apertura al conocimiento de las literaturas extranjeras, lo que habla ya de una precoz modernidad.³³

No obstante, la minoría que tenía acceso a la cultura se lamentaba, como lo hizo F.J. Gómez Flores en *El Nacional* de que: “Rara vez se da a la estampa un libro de verdadero mérito; suelen ver la luz en los periódicos algunas poesías anémicas, suspirillos líricos...”³⁴ Desde una perspectiva más abarcadora –nos dice Schulman– en 1882 Martí atribuía a los “ruines tiempos” la aparición de una producción poética atormentada y dolorosa, intimista, confidencial y personal, creada por poetas “pálidos y gemebundos”.³⁵

La crisis universal de las letras y del espíritu que señala la disolución del siglo XIX, como señala Onís, se hace evidente en todos los ámbitos: el arte, la ciencia, la religión, la política, etcétera;³⁶ las polémicas y los debates de la década anterior tuvieron continuidad e incluso se fortalecieron en la de 1880. En este periodo, el positivismo entró en pugna con el krausismo en el ámbito educativo, y con una parte del sector liberal que defendía la Constitución de 1857. Las diferencias ocuparon, como era costumbre, numerosos espacios en las publicaciones periódicas, en especial en *La República*, con Ignacio M. Altamirano e Hilario Santiago Gabilondo, y en *La Libertad* con Justo Sierra, Francisco G. Cosmes, Porfirio Parra, Telésforo García y Jorge Hammeken y Mexía.³⁷

Para 1882, la disputa entre *La Libertad* y *La República* rebasó el ámbito meramente político e ideológico y alcanzó el campo literario, por lo que los colaboradores de ambos periódicos intercambiaron numerosos artículos que aludían a sus creaciones literarias, ya para señalar elementos de metafísica en los poemas de algunos positivistas, en especial de Justo Sierra, ya para poner en duda la calidad de las obras de los “metafísicos”, como fue el caso de Castera.³⁸

Poco a poco, el joven Nájera, figura señera del nuevo grupo poético, se fue separando de sus maestros (“partí de un grupo distinto al que formó [Altamirano], pero esto no obsta para que le admire y considere como el verdadero representante de la literatura mexicana”),³⁹ al esgrimir en diferentes artículos y ensayos su postura estética. Si en 1884, cuando entró en pugna con la Academia, todavía defendía la labor de los viejos liberales en la construcción de una literatura nacional, en 1885 dio un revés y se dirigió al proyecto nacionalista de Altamirano al señalar que “hoy no puede pedirse al literato que sólo describa los lugares de su patria y sólo cante las hazañas de sus héroes nacionales. El literato viaja, el literato está en comunicación íntima con las civilizaciones antiguas y con todo el mundo moderno”.⁴⁰

Tanto en prosa como en verso, Gutiérrez Nájera sostuvo su postura, pues en 1884 daba a conocer su poema “La Duquesa Job”, con lo que, a decir de José Emilio Pacheco, se hacía evidente la voluntad de renovación que se venía gestando en poetas como Agustín Cuenca y Justo Sierra.⁴¹ Este proceso de emancipación que inició El Duque Job se extendió de 1876 a 1890, periodo en que Gutiérrez Nájera dio a la luz y consolidó buena parte de su ideario estético modernista.⁴²

Si bien las propias condiciones del momento propiciaron la disminución en el número de sociedades literarias en este periodo,⁴³ las que se formaron dieron cuenta de las distintas tendencias en boga; así, no obstante el decaimiento de la influencia del nacionalismo altamirano, surgieron grupos que buscaron dar continuidad a la labor del Maestro, tal fue el caso del Liceo Mexicano, fundado en 1885, en cuya lírica perviven rasgos del romanticismo patriótico. Como muestra de la confluencia estética debe mencionarse la revista *La Juventud Literaria*, que apareció en 1887 y que reunió a los poetas más jóvenes, además de Gutiérrez Nájera, Justo Sierra, Luis G. Urbina, Jesús E. Valenzuela, Manuel Puga y Acal, Salvador Díaz Mirón y Manuel José Othón (nacidos entre 1860 y 1870), y que recurrió en algunas ocasiones a los protagonistas de la vieja escuela como Altamirano, Prieto, Pesado, Peón Contreras y Luis G. Ortiz.⁴⁴

La revista se propuso dar cabida a las diferentes manifestaciones estéticas y emprender una búsqueda, acaso incipiente, del arte por el arte, al excluir los temas políticos y religiosos, por lo que ha sido considerada como la más importante de las revistas de la iniciación modernista, donde se hace evidente, al decir de José Luis Martínez, “el cruce de las dos épocas, las dos sensibilidades y el inminente desprendimiento de la nueva generación”.⁴⁵

A este grupo poético, es decir, la primera generación modernista, producto del largo proceso iniciado en 1869 con *El Renacimiento* y el establecimiento de la República de las Letras, se le caracterizó por su constante búsqueda de afirmación del yo frente a lo que Schulman llama “los códigos de una realidad disgregadora y metafórica cuyas normas socioeconómicas son el producto de la cultura mercantilista”.⁴⁶ Si bien muchas de sus soluciones partieron de las propuestas románticas que les antecedieron, se diferenciaron por la constante oposición ante un sistema que les proporcionaba los medios materiales, pero que al mismo tiempo los excluía como creadores, así como del grupo poético anterior a través de su ejercicio crítico y su constante búsqueda de renovación estética.

Sin embargo, Pedro Castera poeta no asumió del todo esta posición; en 1882 recurrió al “testamento” literario –como diría Gutiérrez Nájera– para despedir la época en que se halló “poseído por la metromanía”, reeditó sus *Ensueños y Armonías* y dio al periódico poemas escritos una

década atrás; él, como Sierra, prefirió la prosa y para 1888 ofreció una visión retrospectiva y crítica, por fuerza irónica, de sus afanes poéticos, acaso la mejor muestra de su modernidad poética.

NOTAS

¹ L.M. Schneider, “Prólogo”, en IMPRESIONES Y RECUERDOS (MÉXICO, 1986), p. 22.

² Luis Miguel Aguilar, LA DEMOCRACIA DE LOS MUERTOS (MÉXICO, 1988), p. 138.

³ Cf. C.J. Morales, LA POÉTICA DE JOSÉ MARTÍ (MADRID, 1994), p. 448.

⁴ Lo que ha llevado a una parte de la crítica a considerar la poesía de este periodo como copia del canon europeo, con escaso valor literario; para una revisión de esta tradición crítica, véase el “Prefacio” de Efrén Ortiz Domínguez a LAS PARADOJAS DEL ROMANTICISMO (MÉXICO, 2008), pp. 13-30.

⁵ Visión de mundo entendida como estructuras mentales no privativas del individuo creador, sino pertenecientes a una colectividad. Como señala Goldmann: “La experiencia de un solo individuo es demasiado breve y limitada para poder crear una estructura mental como ésta, que sólo puede ser el resultado de la actividad conjunta de un importante número de individuos que constituyen un grupo social privilegiado y que han vivido durante largo tiempo y de manera intensiva un conjunto de problemas, esforzándose por hallarles una solución significativa. Vale decir que las estructuras mentales, o, para emplear un término más abstracto, las estructuras categoriales significativas, no son fenómenos individuales, sino fenómenos sociales” (Lucien Goldmann citado por Juan Villegas, TEORÍA DE HISTORIA LITERARIA Y POESÍA LÍRICA, CANADÁ, 1984, p. 25). En este sentido, suscribo también la opinión de Óscar Rivera Rodas cuando señala que “los cambios en el curso de la historia del arte pueden ser ejecutados tanto por los mayores como por los menores autores”, y la de Hauser: “Los grandes maestros se encuentran en la mayoría de las veces más solos en su peculiaridad, más aislados que las personalidades de menor calidad, las cuales forman entre sí un grupo compacto” (Óscar Rivera Rodas, LA POESÍA HISPANOAMERICANA EN EL SIGLO XIX, MADRID, 1988, p. 118).

⁶ Así lo señala Pablo Mora en un trabajo fundamental para la comprensión de este proceso: “De liberales y conservadores a la crítica literaria moderna en México”, en CULTURA LIBERAL, MÉXICO Y ESPAÑA 1860-1930 (UNAM, 2010), p. 349. Agradezco al doctor Mora haberme dado a conocer su trabajo.

⁷ Ignacio Manuel Altamirano, “De la poesía épica y de la poesía lírica en 1870”, en PARA LEER LA PATRIA DIAMANTINA (MÉXICO, 2010), p. 285.

⁸ Cf. I.M. Altamirano, “Carta a una poetisa”, en LA MISIÓN DEL ESCRITOR (UNAM, 1996), pp. 231-250. Este texto se publicó en *El Domingo. Semanario Político y Literario*, 2.^a época, núms. 23, 24, 27 y 28 (3, 10, 31 de marzo y 7 de abril de 1872), pp. 293-295, 313-316, 346-350 y 358-361.

⁹ *Ibid.*, p. 240.

¹⁰ I.M. Altamirano, "Introducción a *Recuerdos* de Adolfo Llanos y Alcaraz", en *ESCRITOS DE LITERATURA Y ARTE 2* (MÉXICO, 1988), p. 181.

¹¹ Como señala Belem Clark de Lara, en la década de 1870 dio inicio el proceso de industrialización de México y América Latina que derivó en la división del trabajo material y en la especialización; pese a que la modernización tuvo un cariz positivo, supuso también una contraparte deshumanizadora, al acotar el horizonte de participación productiva del escritor: "Si antes su *status* de intelectual le granjeaba puestos públicos, ya fuera en el Congreso, en la administración del Estado, en la milicia, en la educación o en la prensa, poco a poco, en la 'ciudad modernizada', se iban reduciendo sus funciones y con la creciente especialización acabó por ser confinado a una situación subprofesional totalmente prescindible por parte del aparato del Estado de la industria y del comercio" (Belem Clark de Lara, *TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN GUTIÉRREZ NÁJERA*, UNAM, 1998, p. 44).

¹² José Joaquín Blanco, *CRÓNICA DE LA POESÍA MEXICANA* (MÉXICO, 1983), p. 34.

¹³ Leopoldo Zea, *DOS ETAPAS DEL PENSAMIENTO EN HISPANOAMÉRICA* (MÉXICO, 1949), pp. 52-53.

¹⁴ Esta polémica se llevó a cabo en las páginas de los periódicos *El Federalista* y *La Voz de México*, órgano oficial de la Sociedad Católica. De enero a febrero de 1871, Ignacio Manuel Altamirano publicó la serie "Bosquejos", donde defendía y exaltaba los beneficios de la *escuela libre*; en respuesta a esto, Tirso Rafael Córdoba, bajo el seudónimo de *El Cura de la Sierra*, publicó seis cartas que aparecieron en *La Voz de México*, del 26 de febrero al 23 de mayo de ese año con el propósito de defender la importancia de la religión católica y por supuesto, para descalificar la escuela "atea" de Altamirano. En este debate también participaron Guillermo Prieto e Ignacio Ramírez (cf. Valeria Cortés, "Argumentos contra la modernidad laica del liberalismo", en *CULTURA LIBERAL, MÉXICO Y ESPAÑA 1860-1930*, UNAM, 2010, pp. 221-244).

¹⁵ En este debate se confrontaron positivistas y espiritistas, principalmente. Si bien ambas doctrinas consideraban a la Iglesia una institución caduca, manipuladora e incapaz de explicar los fenómenos naturales, divergían entre sí en cuanto a la idea de ciencia. Los positivistas no daban crédito al método científico del espiritismo por considerarlo inútil y rechazaban toda clase de "metafísica"; por su parte, los espiritistas defendían el eje dual de la doctrina: el aspecto científico y el moral, además de proponer una metafísica y un progreso material y espiritual de la humanidad, por ello no resulta extraño que entre los simpatizantes del espiritismo se encontraran poetas que también propugnaban por la búsqueda del ideal. A las sesiones asistieron, entre otros, Francisco Pimentel, Gustavo Baz, del grupo de positivistas y materialistas, Juan Cordero y Santiago Sierra del grupo espiritista, y José Martí y Justo Sierra como representantes de una visión conciliadora que propugnaba por un espiritualismo (cf. José Mariano Leyva, *EL ESPIRITISMO EN MÉXICO*, UNAM, 2001, pp. 103-144, y Zenia Yébenes Escardó, "Las vicisitudes del desencantamiento del mundo: espiritistas y positivistas en la polémica del Liceo Hidalgo de 1875", en *POLÉMICAS INTELECTUALES DEL MÉXICO MODERNO*, MÉXICO, 2008, pp. 115-154).

¹⁶ La polémica en torno al darwinismo se llevó a cabo del 25 de febrero al 18 de marzo de 1877 en las sesiones de la Sociedad Metodófila Gabino Barreda. Aquí se discutieron aspectos de la teoría de la evolución (herencia, supervivencia del más fuerte, la variación) y se confrontaron las teorías de Lamarck y Darwin; en esencia, polemizaron la visión materialista y científicista con la religiosa católica (cf. Carlos Illades, “Ciencia y metafísica en el siglo XIX”, en *POLÉMICAS INTELECTUALES DEL MÉXICO MODERNO*, MÉXICO, 2008, pp. 69-97).

¹⁷ *Ibid.*, p. 74.

¹⁸ La prosa se adjudicó al pensamiento, mientras que la poesía se circunscribió al sentimiento, en este sentido resulta iluminador el caso de Justo Sierra, quien en un artículo refiere un episodio de 1872, en que tras una apasionada defensa en contra de la suspensión de las garantías de los plagarios, el presidente Benito Juárez le amonestó diciéndole “Ya pagó usted su tributo a los sentimientos poéticos; llegará el día en que comprenderá usted que puede servir mejor a su país aunque sea en prosa”; el mismo Sierra describió el cambio de su posición ideológica como “el paso de la poesía a la prosa” (Claude Dumas, *JUSTO SIERRA Y EL MÉXICO DE SU TIEMPO*, UNAM, 1992, p. 111). Pero al mismo tiempo es interesante señalar el cambio que se estaba llevando a cabo al surgir una prosa poética que buscaba rebasar las determinaciones genéricas.

¹⁹ En estos años se publicaron en volumen poemas de Antonio Plaza, *El álbum del corazón* (1870), José Peón y Contreras, *Poesías* (1871), Ignacio Manuel Altamirano, *Rimas* (1871), Esther Tapia de Castellanos, *Flores silvestres* (1871), José Sebastián Segura, *Poesías* (1872), Juan B. Garza, *Trinitarias* (1874) y Clemente Villaseñor, *Ensayos poéticos* (1874). Agapito Silva publicó *Cantares, poesías mexicanas* (1873), *Páginas sueltas* (1875) y *Poesías* (1875); Pedro Castera, *Ensueños* (1875), Vicente Riva Palacio, bajo el seudónimo de *Rosa Espino, Flores del alma* (1875), José Monroy, *Cantos de un cautivo* (1872), *Armonías de ultramundo* (1872) y *Ecos de amor* (1875), entre otros. En estas fechas, Salvador Díaz Mirón dio a la prensa sus primeros poemas, que más tarde él mismo calificó como pertenecientes a su “adolescencia fogosa e inexperta” y que forman parte de lo que hoy se ha considerado su primera etapa como poeta, que abarca de 1874 a 1891, fechas cercanas a la producción casteriana, pero con un desarrollo completamente distinto; de igual forma, en 1873 Manuel José Othón dio a conocer sus primeros poemas, y en 1875 los reunió por primera vez.

²⁰ En torno a las críticas a Cuenca, *vid.* E. Ortiz Domínguez, “Juan Manuel Vargas, primer poeta modernista”, en *Signos Literarios*, núm. 10 (julio-diciembre, 2010), pp. 33-56.

²¹ Justo Sierra, “Cristal de Bohemia I-III. A Rafael de Zayas”, en *El Renacimiento. Periódico Literario*, t. II (1869), pp. 12-13. Tras el fin de las Veladas Literarias (1867-1868), un grupo de escritores siguió reuniéndose en la casa de Altamirano; acudían a las funciones de teatro y tenían una vida social activa; con el tiempo, el grupo tomó el nombre de Bohemia Literaria y fundaron el periódico *La linterna mágica*, en el que colaboraron, entre otros, Ignacio Ramírez, Guillermo Prieto, Ignacio M. Altamirano, el barón de Gostkowsky, Rafael de Zayas, José Monroy y José Tomás de Cuéllar. El grupo se mantuvo hasta 1872 (*vid.* A. Perales Ojeda, *LAS ASOCIACIONES LITERARIAS MEXICANAS*, UNAM, 2000, pp. 111-112).

²² Esta sociedad publicó los *Ensayos literarios de la Sociedad Nezahualcóyotl* (1869), *El Anáhuac. Periódico Ilustrado* (octubre de 1869) y *La Sombra de Guerrero* (noviembre de 1872-febrero de 1873). De acuerdo con Roberto Sánchez en estas publicaciones se delinearon los fundamentos de la producción literaria de autores como Manuel Acuña, Agustín Cuenca y Laura Méndez. El mismo estudioso señala como algunos de los postulados que guiaron a estas publicaciones: 1. La literatura es más bella, la más espléndida de las manifestaciones del arte. 2. El progreso de la sociedad mexicana reclama la tarea comprometida del artista. 3. El deber de un escritor se consume en la realización de su obra (*vid.* Roberto Sánchez Sánchez, “Estudio preliminar” a Laura Méndez de Cuenca, *SIMPLEZAS Y OTROS CUENTOS*, UNAM, 2010, p. 22).

²³ Juan de Dios Peza también da cuenta de la convivencia de las distintas generaciones en sus *Memorias*: “Vicente Riva Palacio que ni un día dejó la blusa del guerrillero y que asombró con su magnanimidad en el canje de los belgas; Ignacio Manuel Altamirano, que se batió bizarramente en las montañas del Sur y con olímpico denuedo en el Cimatarío; Ignacio Ramírez, que sufrió destierros y persecuciones; Joaquín M. Alcalde, de fogosa palabra, que probó las amarguras del calabozo; Joaquín Téllez, el veterano enemigo de todas las opresiones, y Joaquín M. Escoto, poeta y escritor jalisciense, que había sido en Querétaro asesor general del Ejército del Norte y poco antes secretario del general Corona [...] con ellos y sintiendo la misma sed de letras estaban Luis Gonzaga Ortiz, que había recorrido Italia y desbordaba en sus estrofas el fuego de la juventud; Manuel Peredo, atildado y correcto, galano en el estilo e incisivo en la sátira; Alfredo Chavero, lleno de erudición y de prestigio y muy distinguido por el señor Juárez; Julián Montiel, que permaneció fiel a la causa liberal y de cuya arpa sensible hacía mucho que no brotaban cantos; Joaquín Villalobos, liberal exaltado, que arengaba en plazas y calles a las multitudes; José María Ramírez, autor de la original y preciosa novela *Una rosa y un harapo*; José Tomás de Cuéllar, poeta y escritor de clarísimo talento; Juan Pablo de los Ríos, de estro dulce y apacible, y Agustín de Bazán y Caravantes, profundo conocedor de las literaturas antiguas. No faltaban los jóvenes en esos grupos y los que más descollaban eran Justo Sierra, alumno del Colegio de San Ildefonso, que había conquistado premios en todas sus cátedras y merecido amargos reproches por sus ideas liberales; Enrique de Olavarría y Ferrari, recientemente llegado de España y Manuel Sánchez Facio, chispeante, decidor y con toda la gracia y el arrojito de un calavera de buen tono. Y no hay que olvidar que ya estaba entre todos ellos Pedro Santacilia, que había conquistado un buen nombre con sus lindísimos apólogos y con sus escritos de afiligranado estilo, y Juan Clemente Zenea, el poeta mártir, el que más tarde iba a ser víctima de sus ideas muriendo en su idolatrada Cuba” (Juan de Dios Peza, *MEMORIAS, MÉXICO*, 1998, pp. 248-250).

²⁴ P. Mora, *op. cit.*, p. 357.

²⁵ Jorge Hammeken y Mejía, “*Ave Graecia*”, en *El Artista. Bellas Artes, Literatura, Ciencias*, t. 1, 1874, p. 7. El autor fijó la postura de la revista al decir que estaría alejada de las controversias políticas y se avocaría a la difusión y el estudio de las bellas artes y la literatura; José Luis Martínez ha señalado que en *El Artista* “se encuentran

los primeros signos de las nuevas doctrinas literarias” (José Luis Martínez, *LA EXPRESIÓN NACIONAL, MÉXICO*, 1984, p. 379).

²⁶ Pese a que, como señala Sierra, la música del canción les pareció atractiva, siguieron prefiriendo la música grave y la gran ópera en buena medida por seguir a Altamirano: “y exhalando unísonos lamentos de dolor literario, reproducíamos como simios los gustos de indignación de nuestro amado corifeo. En el fondo esta comedia nos divertía mucho también” (J. Sierra citado por C. Dumas, en *op. cit.*, p. 97). Mueren a finales de esta década y principios de la siguiente Ignacio Ramírez, Gabino Barreda, José Rosas Moreno, Anselmo de la Portilla, padre (*cf.* José C. Valadés, *EL PORFIRISMO. HISTORIA DE UN RÉGIMEN*, UNAM, 1941, pp. 195-197).

²⁷ *Anuario Mexicano*, 1877, pp. 275-304. Los poemas que se incluyeron ofrecen una vista panorámica de los temas frecuentados por los poetas del periodo: el amor a la mujer, el despecho, la condición del poeta, la oposición entre la amada y el amante, Dios, el materialismo, el ideal.

²⁸ Manuel Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo”, en B. Clark de Lara y A.L. Zavala, *op. cit.*, p. 17.

²⁹ *Vid.* Rafael Gutiérrez Girardot, *MODERNISMO (MÉXICO)*, 1988), pp. 33-34. Y es ésta una de las preocupaciones más evidentes en la obra de Pedro Castera. Es posible ver que en varias de sus obras está presente la búsqueda de un ideal artístico, ya sea en *Impresiones y recuerdos*, en *Carmen* o en *Querens*, donde hay una manifestación de lo personal y lo subjetivo, a través de la presencia de narradores reminiscentes.

³⁰ Manuel Gutiérrez Nájera, “El movimiento literario en México”, en B. Clark de Lara y A.L. Zavala, *op. cit.*, pp. 33-36; *loc. cit.*, p. 35. Al parecer, Gutiérrez Nájera se arrepentiría al poco tiempo de los buenos comentarios que dedicó a Vicente Riva Palacio en este artículo, pues algunos meses después arremetió contra el General en una muy sonada confrontación.

³¹ Tal optimismo se hizo patente en la idea de realizar una Exposición Universal en México que sirviera para incentivar la economía del país, mostrar su naturaleza fecunda y dar a conocer el proceso de pacificación y modernización que se estaba llevando a cabo, lo que permitiría, además, limpiar la imagen del país frente al resto de las naciones, tras el fusilamiento de Maximiliano de Habsburgo en 1867. Si bien esta idea ya se había concebido en 1854, en la década de los setenta toma nuevos bríos. En 1872 se volvió a plantear la posibilidad, y pese a que no pudo concretarse, deja su semilla en la mente de Riva Palacio y otros escritores y políticos, quienes para 1879, ya con Riva Palacio como ministro de Fomento, Colonización, Industria y Comercio, presentaron el proyecto una vez más; pese al entusiasmo con que el General se dedicó a la organización de la exposición, no logró la aprobación del Senado y el proyecto se frustró una vez más (*cf.* Clementina Díaz y de Ovando, *LAS ILUSIONES PERDIDAS DEL GENERAL VICENTE RIVA PALACIO*, UNAM, 2002).

³² En otros ámbitos la modernidad comenzó a hacerse patente. Con el ascenso al poder del general Manuel González para el periodo 1880-1884 inició un intenso periodo de construcción de infraestructura y de modernización del país que incluyó la creación de una extensa red de comunicaciones (ferrocarriles, telégrafo), la inversión

extranjera (se funda el Banco Nacional Mexicano) y la mayor apertura gubernamental a otras congregaciones religiosas como bautistas, metodistas, anglicanos, presbiterianos y mormones. En la ciudad de México la modernización se hizo evidente, además, en la adopción de nuevos espacios y costumbres por parte de las familias burguesas, como por ejemplo, la apertura del Hipódromo de Peralvillo, el Jockey Club, el arribo de las tintorerías modernas, la medicina homeopática y la instalación del café al estilo parisien-se. Las relaciones exteriores de México en esta década tuvieron un desarrollo importante. En 1880 Francia reconoció el gobierno de Díaz y en 1884 se reanudaron relaciones con Inglaterra (cf. Silvestre Villegas Revueltas: “Los protestantes. Un tercero en discordia en la discusión entre liberales y conservadores sobre la tolerancia religiosa durante el gobierno de Manuel González (1880-1884)”, en *CULTURA LIBERAL, MÉXICO Y ESPAÑA*, UNAM, 2010, pp. 245-276).

³³ J.L. Martínez, *LA EXPRESIÓN NACIONAL*, MÉXICO, 1984, p. 142.

³⁴ F.J. Gómez Flores, “La crítica literaria en México”, en *El Nacional*, año II, núm. 182 (3 de septiembre de 1881), p. 3.

³⁵ José Martí citado por Ivan A. Schulman, “La modernidad de Manuel Gutiérrez Nájera”, en *EL PROYECTO INCONCLUSO* (UNAM, 2002), p. 126.

³⁶ Federico de Onís, *ESPAÑA EN AMÉRICA* (MADRID, 1955), p. 176.

³⁷ La polémica entre positivismo y krausismo surgió en el ámbito educativo a raíz de las modificaciones en el plan de estudios de la Nacional Preparatoria respecto a la enseñanza de la lógica. Desde 1876 la materia se impartía basándose en la *Lógica deductiva e inductiva* (1870) de Alexander Bain, pero en 1881 Ignacio Mariscal, secretario de Justicia e Instrucción Pública lo sustituyó por la obra *Lógica, la ciencia del conocimiento* (1875, 1878) de Guillaume Tiberghien, lo que generó inconformidad en el medio académico e intelectual. Por su parte, el debate constitucional tuvo cabida en *La Libertad*, periódico de los hermanos Sierra de orientación positivista y reformista que se pronunciaba en contra de los principios absolutos que postulaba la Constitución de 1857, y en el periódico *La República* que concentraba una buena parte de los liberales de la vieja escuela. Esta disputa se llevó a cabo mientras Castera era director de *La República*. También Gutiérrez Nájera había dado su parecer en su artículo “Política racional”, donde insistió en la presencia de una juventud que tenía una concepción más científica de la sociedad, a diferencia de los liberales radicales que marchaban con sus sueños hacia otros lares (Manuel Gutiérrez Nájera, “Política racional”, en *El Nacional*, año I, núm. 57, 18 de noviembre de 1880, p. 1, recogido en *OBRAS XIII. MEDITACIONES POLÍTICAS*, UNAM, 2000).

³⁸ Como parte importante de esta confrontación hay que mencionar el papel que tuvo la publicación de los “Ceros” de Vicente Riva Palacio en *La República*, de enero a abril de ese año, ya que en estas semblanzas el autor aprovecha para defender su postura ante positivistas y escritores de la nueva generación, como El Duque Job.

³⁹ Manuel Gutiérrez Nájera, “La Academia Mexicana. III”, en B. Clark de Lara y A.L. Zavala, *op. cit.*, p. 79. El artículo formó parte de la polémica que se suscitó a raíz de un comentario de Gutiérrez Nájera acerca de la preeminencia de autores de tendencia conservadora en los miembros de la Academia, así como de su apego a la gramática

y la corrección que dejaba poco espacio a la libertad creadora. El primer artículo de Nájera, publicado en *La Libertad* el 29 de julio de 1884, fue respondido por Victoriano Agüeros en un texto publicado los días 30 y 31 de julio del mismo año; en su defensa, Agüeros señaló que, contrario a lo que pensaba el Duque Job, entre los académicos existían no sólo eruditos, sino también verdaderos poetas, e insistió en las funciones fundamentales de dicha institución “limpiar, fijar y dar esplendor a nuestra lengua”, por lo que no podía aceptar a “corifeos a quienes diera credencial la discretísima *Libertad*”, a “cultos habitantes de la viña” o a “honrados padres de familia”. Gutiérrez Nájera replicó el 1.º de agosto con un breve artículo en el que hizo énfasis en la urgencia de modernizar la Academia, para que no se volviera obsoleta. A la disputa entró la voz conciliadora de Justo Sierra, quien como redactor de *La Libertad*, se vio en la necesidad de aclarar posturas. Justo Sierra se pronunció por la convivencia armoniosa de la ley y la libertad, y por la apreciación justa de los méritos de los académicos; sentó con claridad el perfil de la institución y de sus miembros al considerar que no tenían por qué marcar el rumbo del movimiento literario, sino que sus trabajos iban dirigidos a otros ámbitos no menos importantes, la historia, la filología, la investigación, por lo que con firmeza terminó por amonestar a los jóvenes escritores que no seguían “con curiosidad, ya que no con simpatía, las investigaciones laboriosas, aunque sin resonancia y sin brillo, quizá, con que un grupo pequeñísimo de hombres de estudio contribuye en nuestro país a la renovación de la historia de las civilizaciones americanas”. Cerró la polémica un artículo de Gutiérrez Nájera publicado los días 14 y 15 de agosto, en el que apoyó algunas ideas de Sierra, pero sin desistir de las suyas; alabó la labor poética de éste y reconoció los méritos literarios de liberales como Altamirano y Riva Palacio e insistió, finalmente, en su búsqueda de ese “noble arranque”—el sentimiento— que caracterizaba a todo verdadero poeta (los artículos de esta polémica se incluyeron en la ya citada antología *LA CONSTRUCCIÓN DEL MODERNISMO*, UNAM, 2002, preparada por Clark de Lara y Zavala Díaz).

⁴⁰ Manuel Gutiérrez Nájera, “Literatura propia y literatura nacional”, en *ibid.*, p. 87.

⁴¹ José Emilio Pacheco, *ANTOLOGÍA DEL MODERNISMO* (UNAM, 1999), p. XL.

⁴² Cf. B. Clark de Lara y A.L. Zavala Díaz, *op. cit.*, pp. XIII-XX.

⁴³ Alicia Perales Ojeda incluye entre las asociaciones literarias de la corriente del modernismo que surgieron durante la década de 1880 al Liceo Mexicano Científico y Literario (1885), la Arcadia Mexicana (1886), la Sociedad El Siglo XIX (1888) y el Liceo Altamirano (1889).

⁴⁴ Cf. Irma Krauss Acal, *LA JUVENTUD LITERARIA* (UNAM, 1965), p. 8. Algunos críticos han visto a *La Juventud Literaria* como “la más importante entre las revistas mexicanas de iniciación del modernismo”; sin embargo, la autora la ve como un epígono de *El Renacimiento* de Altamirano, donde coexisten individualidades de distintas corrientes estéticas. Como se mencionó en la primera parte de este estudio, Castera publicó en esta revista una de sus últimas composiciones poéticas, dedicada a Altamirano, en la que se despidió de su faceta como creador de versos.

⁴⁵ J.L. Martínez, *op. cit.*, p. 56.

⁴⁶ I.A. Schulman, *op. cit.*, p. 133.

Hacia una poética (a modo de conclusión)



CS. ELIOT APUNTABA QUE, en ocasiones, nos encontramos con algún poeta cuya obra, pese a no influir en la trayectoria de la literatura ni figurar dentro de los recuentos históricos, ejerce sobre ciertos lectores una atracción personal que los conduce a querer saber más de él. Estos poetas, creadores de una “poesía menor”, de “fácil lectura” pueden, contrario a lo que se cree, iluminar los procesos de conformación de un espacio cultural y una sensibilidad, que no siempre es posible percibir sólo a partir de la lectura de los poetas mayores.

Pese a esta consideración, la denominación de poesía menor es la primera dificultad que debe sortearse para emprender el estudio de los autores que no se encuentran en el canon y que por diversas razones han sido relegados de los estudios literarios. Desde la perspectiva de la poesía y la crítica literaria modernas, un autor es moderno cuando logra desprenderse de lo característico de su época, despersonalizarse y ceder su lugar al lenguaje y a su tradición; por su parte, la perspectiva histórica busca hacer evidentes las relaciones del autor con su época, para después dilucidar en qué consiste su originalidad, o en todo caso, su aportación al sistema literario al que pertenece.

El periodo que va de 1870 a 1890 en México se caracterizó por la convivencia de distintas tendencias estéticas e ideológicas, romanticismo, nacionalismo, realismo y modernismo, que pueden englobarse en un concepto más amplio y abarcador, y por lo mismo, más problemático: el concepto de modernidad literaria, modernidad que ha sido conferida fundamentalmente a los poetas modernistas, y ha llevado a ciertos planteamientos, que excluyen una gran cantidad de material poético anterior, con el argumento de carecer de originalidad, o bien, por no ser moderno.

De ahí que, por ejemplo, el romanticismo poético mexicano haya sido objeto de constantes descalificaciones, pues se ha puesto en duda no sólo su existencia como movimiento estético en nuestro país, sino que también se ha cuestionado su originalidad y trascendencia. Como señala Efrén Ortiz, nuestro romanticismo se desarrolló en medio de un conjunto de paradojas por ser considerado a un tiempo: movimiento fundador de la literatura mexicana, copia del romanticismo europeo y movimiento que consolida a la literatura mexicana. La misma cronología del movimiento ha generado dificultades, pues si bien se acepta su presencia en nuestro país desde la década de 1820, no tuvo un desarrollo lineal, sino que por el contrario, dio cabida a distintas manifestaciones.¹

Estas visiones han obstaculizado las aproximaciones críticas que aborden el romanticismo como hecho cultural, como objeto histórico, que más que buscar “cimas estéticas” lo estudien de acuerdo con la función y significación que tuvo en un momento determinado,² y para ello es fundamental el rescate y la edición de la obra, tanto de los poetas dscollantes, como también de los llamados “poetas menores”.

Dado el carácter inaugural del movimiento romántico, entendiendo con ello que a partir de su introducción en México comenzó a forjarse un sistema literario diferente al que prevaleció durante la Colonia,³ su desarrollo estuvo marcado por los procesos de conformación de la nación (guerras civiles e intervenciones extranjeras), por la inestabilidad política y social; y es debido a la sujeción al contexto político y a la prevalencia de los modelos españoles que se ha considerado que el romanticismo mexicano no tuvo los alcances ni la visión del movimiento europeo.

Sin embargo, aproximaciones recientes al fenómeno romántico en nuestro país consideran que el romanticismo mexicano fue resultado del desarrollo de una nueva relación entre el sujeto y el mundo, al llevarse a cabo un cambio en las condiciones sociales por la crisis en que entró la vida agrícola al darse el ingreso del sistema capitalista; de igual forma, se llevó a cabo un proceso de conformación del sujeto que implicó una reflexión sobre sí mismo.⁴ De ahí también que en la poesía de este periodo se hayan manifestado diferentes tendencias: patriótica, social, nacionalista, sentimental, subjetiva, neoclásica romántica, académica y popular.

Concluido el periodo en que prevalecieron los rasgos románticos y sólo quedaron sus resabios en forma de “acentos quejumbrosos”, y dadas las transformaciones que en otros ámbitos comenzaron a efectuarse,

aparentemente se presentó un periodo de indefinición en que la creación de los escritores era oscilante, al mismo tiempo romántica y positivista, sentimental y patriótica, moderna y académica; este periodo de transición de la poesía mexicana del que hablan algunos autores, correspondería al momento de confluencia de distintas corrientes literarias, en que la producción poética se caracterizó por la pervivencia de rasgos románticos y al mismo tiempo, por la aparición de los primeros rasgos modernistas, muestra de esta concepción es la caracterización de Agustín F. Cuenca como poeta de transición.⁵

Por su parte, el modernismo, entendido no sólo como una corriente estética, sino como un amplio proceso, una tendencia general y una actitud de reacción ante el imponente avance del materialismo y capitalismo, así como de la tecnificación de las ciudades, se concibió como el gran proceso de renovación estética e ideológica que inaugura la modernidad literaria en Hispanoamérica.

Debido a ello, ha sido lugar común en una parte de nuestra historiografía y crítica literaria oponer romanticismo y modernismo en el proceso de la conformación de la poesía mexicana, por considerar que el primero no tuvo los alcances ni la visión del movimiento europeo, por su no modernidad; de ahí que se haya llegado a considerar que los románticos constituyeron el sistema tradicional al que se opusieron los modernistas, quienes, por su parte, introdujeron las innovaciones necesarias a un sistema literario que iba quedando rezagado.⁶ No obstante, en ocasiones se ha dejado de lado la continuidad que existe entre la tendencia romántica, nacionalista y la modernista, ya que como bien señala José Emilio Pacheco, la madurez modernista es “la culminación de un proceso iniciado en *El Renacimiento*, o sea la consecuencia del impulso que dieron a la cultura nacional las grandes figuras del liberalismo”.⁷

De este modo, acercarse a la obra de un “poeta menor” como Castera a través de la relación que se dio entre las tendencias estéticas e ideológicas del periodo, entendidas como “sistemas culturales de ideas” en los que los autores interactúan no sólo con sus propias capacidades de representación, sino también con los recursos materiales, figurativos y simbólicos del sistema que prevalece,⁸ permite tener un panorama más amplio del desarrollo de la poesía y de la crítica literaria en nuestro país.

Asimismo, permite dar cuenta del desarrollo del escritor en su contexto, interacción que, considero, dio como resultado la conformación

de una visión de mundo particular, incluso de una poética, sustentada en concepciones personales, pero materializada a través de procedimientos expresivos comunes en su época. En este sentido, es necesario entretelar la poesía con la prosa, el verso con el cuento y la novela para intentar aclarar si existen elementos en la poesía castoriana que nos lleven a pensar en la formulación de una poética, no restringida a su sentido primario, sino en el sentido que le atribuyó Cintio Vitier en sus acercamientos a la poética de José Martí, es decir, “la idea que de la poesía [el poeta] se hace y declara, o se trasluce en su obra”, formulación que trasciende lo estrictamente literario y entra en comunicación directa con su propia visión de mundo, y que se traduce en modos originales de decir.⁹

Si bien es cierto que la poesía de Castera es fundamentalmente personal y experiencial, hay una búsqueda de despersonalización que, planteada desde su primer poemario, se traslada al segundo como el punto final de una etapa dentro del desarrollo del creador. En esta búsqueda, Castera trata de dar una solución a la condición del artista frente a los cambios que se estaban llevando a cabo en el mundo, de ese poeta o de ese artista que lo mismo es minero, que científico; fuerte o débil; grande o pequeño, y que vive inmerso en la duda, en la oscilación entre lo material y lo espiritual; entre la ciencia y la religión; entre lo natural y lo artificial.

Envuelve a estas inquietudes, quizá de forma dispersa y no del todo consolidada, plagada de metáforas gastadas y excesiva adjetivación, llena de repeticiones y ripios, la preocupación por el lenguaje, que deriva en la imposibilidad de lograr la cabal expresión que permita asir el mundo en constante cambio; la voluntad del poeta por vencer los obstáculos del racionalismo y el positivismo, de aquello que impide al ser humano mostrarse en toda su grandeza va a estar presente no sólo en sus versos, sino a lo largo de su obra, aunque con diferentes soluciones.

Así, conocer la poesía de Pedro Castera nos lleva a profundizar en los aspectos de su poética, en aquellas constantes que están presentes tanto en sus novelas y sus cuentos, como en sus artículos periodísticos, por ello esta propuesta se enmarca en una búsqueda más amplia. Las interrogantes planteadas pueden ser abordadas con mayores elementos si se prosigue con la recuperación de sus textos; clarificar su proyecto escritural, a partir del examen de temas, recursos, influencias, traducciones

e imitaciones, lecturas, redes de sociabilidad, el ejercicio de la crítica, etcétera, permitirá una relectura del lugar que ocupa Pedro Castera en el desarrollo de la literatura mexicana del último cuarto del siglo XIX y consolidar la propuesta de su modernidad literaria.

NOTAS

¹ Se han propuesto diferentes cronologías para este movimiento, la primera abarcaría la primera mitad del siglo XIX, aproximadamente entre los años 1820-1855 o 1830-1860 o 1836-1867. Una parte de la crítica ubica los orígenes del romanticismo literario en México a partir de 1820, con la presencia en México del poeta cubano José María Heredia, quien publicó sus poemas “En el teocalli de Cholula” (1820) y “El Niágara” (1824), y la presencia de diversas publicaciones que difundieron la sensibilidad romántica como *El Iris*, del propio Heredia, en compañía de Claudio Linati y Florencio Galli. La década de 1830 se ha señalado por el papel clave que tuvo la fundación de la Academia de Letrán en 1836, y el límite se marca en la década de 1850 con la fundación del Liceo Hidalgo, agrupación que continuó la labor de la de Letrán. Finalmente, las fechas 1836-1866 o 1867 se relacionan con la fundación de la Academia de Letrán y el fin del Imperio de Maximiliano y el triunfo de la República, que daría paso a la etapa nacionalista, parte fundamental del romanticismo mexicano. Una segunda propuesta, que va de 1820 a 1875, amplía los límites del llamado romanticismo histórico. Divide las manifestaciones en dos grupos: primer romanticismo (1820-1860) y segundo romanticismo (1867-1875). Finalmente, una tercera propuesta retoma la concepción del romanticismo como un movimiento de largo alcance, por lo que abarcaría de 1820 hasta las primeras décadas del siglo XX, de modo que habría rasgos románticos en escritores modernistas, deca-dentistas y en algunos escritores de vanguardia.

² La “descolonización” de la crítica literaria, señala Efrén Ortiz Domínguez, “debe emplazar el juicio de valor en un ángulo pertinente”, es decir, estudiar la literatura romántica mexicana como testimonio de una sensibilidad diferente a la nuestra, lectores del siglo XXI, y de acuerdo con el lugar que ocupa en el desarrollo de la literatura mexicana; asimismo, la valoración del periodo no puede sustentarse sólo en un corpus limitado, por el contrario, se hace necesario continuar con la labor de rescate de autores y obras que permanecen en los archivos (cf. *LAS PARADOJAS DEL ROMANTICISMO, MÉXICO*, 2008, p. 299). Monserrat Galí Boadella se aproxima al periodo desde la historia de las mentalidades y las sensibilidades; aborda la introducción del romanticismo en México a través de la noción de estilo como visión de mundo presente en la música, la literatura y las imágenes y distingue entre romanticismo como sensibilidad, como actitud estética y vital, y por lo tanto de orígenes y alcances más amplios, y el romanticismo

histórico, como estilo que se desarrolla a finales del siglo XVIII y concluye a mediados del siglo XIX (cf. Monserrat Galí Boadella, *HISTORIAS DEL BELLO SEXO. LA INTRODUCCIÓN DEL ROMANTICISMO EN MÉXICO*, UNAM, 2002, pp. 13-25). En el ámbito de los estudios literarios las aproximaciones de José Ricardo Chaves desde la perspectiva de la historia de las ideas y la historia de las mentalidades aportan una concepción más amplia del romanticismo. Distingue, además, dos romanticismos: el temprano y el finisecular, que comparten rasgos ideológicos, filosóficos y estéticos, pero con soluciones particulares (cf. José Ricardo Chaves, *ANDRÓGINOS. EROS Y OCULTISMO EN LA LITERATURA ROMÁNTICA*, MÉXICO, UNAM, 2005, pp. 17-20).

³ La creación de un nuevo sistema literario implica una nueva relación comunicativa entre creadores y público, así como la conformación de un nuevo lenguaje simbólico y un nuevo sistema de valores creado y difundido por el gremio de escritores y con el cual se identifica una comunidad (cf. Jorge Ruedas de la Serna, *LA FORMACIÓN DE LA LITERATURA NACIONAL*, UNAM, 2010, p. 25).

⁴ Es la premisa con la que Laura Ibarra García se acerca al romanticismo mexicano (*vid.* *SOCIOLOGÍA DEL ROMANTICISMO MEXICANO*, MÉXICO, 2004).

⁵ Según la apreciación crítica de Francisco Monterde, “Cuenca, poeta de transición”, en *FIGURAS Y GENERACIONES LITERARIAS* (UNAM, 1999), pp. 153-164.

⁶ Cabe aclarar que esta oposición es sólo aparente, pues lo que rechazaron los modernistas no fue la producción del grupo literario que les antecedió, sino la persistencia y difusión de los elementos más superficiales del romanticismo, la servil imitación, el establecimiento de lineamientos a la creación artística y el academicismo.

⁷ José Emilio Pacheco, *POESÍA MEXICANA DEL SIGLO XIX* (MÉXICO, 1965), p. 16.

⁸ En esta parte sigo la propuesta de Belem Clark de Lara para el estudio de las letras mexicanas en el siglo XIX; a su vez, la autora se apoya en Mario J. Valdés San Martín para la elaboración de esta parte de su modelo de comprensión histórica (*vid.* *LETRAS MEXICANAS DEL XIX*, UNAM, 2009, p. 52). Como señala Tollinchi, la convencionalidad de la periodización no es un simple juego ocioso, sino una forma de preparar el conocimiento del objeto cognoscible, que sirve para reunir una serie de acontecimientos, normas, conductas, con un valor aproximativo, ideal. Ninguno de estos conceptos en sí mismos puede agotar el significado de los objetos que contienen (cf. Tollinchi, *ROMANTICISMO Y MODERNIDAD*, PUERTO RICO, 1989, pp. 1-3).

⁹ Cintio Vitier citado por C.J. Morales, *LA POÉTICA DE JOSÉ MARTÍ* (MADRID, 1994), pp. 14-15.

Claves bibliográficas



A. BIBLIOGRAFÍA DE PEDRO CASTERA PUBLICADA POR LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

LAS MINAS Y LOS MINEROS / QUERENS (UNAM, 1986)

Las minas y los mineros / Querens. “Prólogo” de Ignacio Manuel Altamirano. Edición, introducción y notas de Luis Mario Schneider. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1986 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 104).

B. BIBLIOGRAFÍA DE PEDRO CASTERA PUBLICADA POR OTRAS EDITORIALES, CITADA EN LAS NOTAS

BENEFICIO RÁPIDO Y ECONÓMICO DE MINERALES (MÉXICO, 1899)

Beneficio rápido y económico de minerales. México [s.p.i.], 1899.

CARMEN (MÉXICO, 2004)

Carmen. Memorias de un corazón. 5.^a ed. “Prólogo” de Vicente Riva Palacio. “Prólogo” de Carlos González Peña. México, Porrúa, 2004 (Escritores Mexicanos).

CARMEN (MÉXICO, 1896)

Carmen. México, Vda. de Ch. Bouret, 1896.

CARMEN (MÉXICO, 1887)

Carmen. México, Eufemio Abadiano, 1887.

CUENTOS MINEROS. UN COMBATE (MÉXICO, 1881)

Cuentos mineros. Un combate. México, Imprenta de E.D. Orozco y Cía., 1881.

ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875)

Ensueños. “Prólogo” de Francisco G. Cosmes. México, Imprenta Polígota de C. Ramiro y Ponce de León, 1875.

ENSUEÑOS Y ARMONÍAS (MÉXICO, 1882)

Ensueños y Armonías. México, Imprenta de *La República*, 1882.

IMPRESIONES Y RECUERDOS (MÉXICO, 1986)

Impresiones y recuerdos / Las minas y los mineros / Los maduros / Dramas en un corazón / Querens. Prólogo de Luis Mario Schneider. México, Editorial Patria, 1986.

IMPRESIONES Y RECUERDOS (MÉXICO, 1882)

Impresiones y recuerdos. “Prólogo” de Adolfo Duclós Salinas. México, Imprenta de *El Socialista* de S. López, 1882.

LOS MADUROS (MÉXICO, 1982)

Los maduros (1882). México, Premiá Editora, 1982 (La Matraca, 16).

LOS MADUROS (MÉXICO, 1882)

Los maduros. Tipografía de la República. México [edición de *La República*], 1882.

PEDRO CASTERA (MÉXICO, 2004)

Pedro Castera. Selección, aviso y prólogo de Antonio Saborit. México, Cal y Arena, 2004 (Los Imprescindibles).

C. BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA CITADA EN LAS NOTAS

EL ALMA ROMÁNTICA Y EL SUEÑO (MÉXICO, 1954)

Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Traducción de Mario Monteforte Toledo. Edición revisada por Antonio Alatorre y Margit Frenk. México, Fondo de Cultura Económica, 1954 (Lengua y Estudios Literarios).

THE AMBIGUOUS MIRROR. DREAMS IN SPANISH LITERATURE (VALENCIA, 1983)

Jules Palley, *The Ambiguous Mirror: Dreams in Spanish Literature*. Valencia, Ediciones Albatros Hispanofilia, 1983.

AMOR Y OCCIDENTE (BARCELONA, 1979)

Denis de Rougemont, *Amor y occidente*. Barcelona, Kairós, 1979.

- ANDRÓGINOS. EROS Y OCULTISMO (UNAM, 2005)
José Ricardo Chaves, *Andróginos. Eros y ocultismo en la literatura romántica*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2005.
- LA ANGUSTIA DE LAS INFLUENCIAS (CARACAS, 1977)
Harold Bloom, *La angustia de las influencias*. 2.^a ed. Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1977.
- ANTOLOGÍA DEL MODERNISMO (UNAM, 1999)
Antología del modernismo. Introducción, selección y notas de José Emilio Pacheco. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Ediciones Era, 1999 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 90-91).
- ARMONÍAS (BUENOS AIRES, 1916)
José Mármol, *Armonías. Poesías*. Ordenadas y con prólogo de Carlos Muzzio Sáenz Peña. Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1916.
- ARMONÍAS FUGITIVAS (MÉXICO, 1892)
José López Portillo y Rojas, *Armonías fugitivas*. México, Tipografía de la República Literaria, 1892.
- ARMONÍAS DE ULTRA-MUNDO (MÉXICO, 1872)
José Monroy, *Armonías de ultra-mundo*. México, Imprenta de La Bohemia Literaria, 1872.
- ARMONÍAS. LIBRO DE UN DESTERRADO (BUENOS AIRES, 1912)
Ricardo Palma, *Armonías. Libro de un desterrado*. [Buenos Aires, 1869]. Librería de la Viuda de Ch. Bouret, 1912 (Biblioteca de Poetas Americanos).
- LAS ASOCIACIONES LITERARIAS MEXICANAS (UNAM, 2000)
Alicia Perales Ojeda, *Las asociaciones literarias mexicanas. Siglo XIX*. 2.^a ed. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000 (Al Siglo XIX. Ida y Regreso).
- AURORA POÉTICA DE JALISCO (GUADALAJARA, 1851)
Pablo J. Villaseñor, *Aurora poética de Jalisco*. Guadalajara, J. Camarena, 1851.
- AUTOBIOGRAFÍAS I (CARACAS, 1986)
W.B. Yeats, *Autobiografías I. Ensueños sobre la infancia y la juventud*. Caracas, Monte Ávila, 1986.
- AZUL (MADRID, 2006)
Rubén Darío, *Azul / Cantos de vida y esperanza*. 6.^a ed. Edición de José María Martínez. Madrid, Cátedra, 2006 (Letras Hispánicas).

- EL BAR. LA VIDA LITERARIA DE MÉXICO EN 1900 (UNAM, 1996)
Rubén M. Campos, *El bar. La vida literaria de México en 1900*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996 (Al Siglo XIX. Ida y Regreso).
- BÉCQUER EN MARTÍ (MADRID, 2003)
Ángel Esteban, *Bécquer en Martí y en otros poetas hispanoamericanos*. Madrid, Verbum, 2003.
- BÉCQUER IN MEXICO (MADRID, 1970)
Orline Clinkscales, *Bécquer in Mexico, Central America and the Caribbean Countries*. Madrid, Editorial Hispano-norteamericana, 1970.
- LA BIOLOGÍA EN EL SIGLO XIX (MÉXICO, 1983)
William Coleman, *La biología en el siglo XIX. Problemas de forma, función y transformación*. México, Fondo de Cultura Económica, 1983 (Breviarios, 350).
- BLAISE PASCAL (SANTIAGO DE CHILE, 1992)
Bram de Swaan, *Blaise Pascal. El malabarista de los números*. Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1992.
- BONANZAS Y BORRASCAS MINERAS (MÉXICO, 1994)
Anne Staples, *Bonanzas y borrascas mineras: el Estado de México 1821-1876*. México, El Colegio Mexiquense, Industrias Peholes, 1994.
- LA CANCIÓN MEXICANA (MÉXICO, 1982)
Vicente T. Mendoza, *La canción mexicana. Ensayo de clasificación y antología*. 2.^a ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1982 (Tetzontle).
- CATÁLOGO DE PATENTES DE INVENCION EN MÉXICO (MÉXICO, 1989)
Juan Alberto Soberanis Carrillo, *Catálogo de patentes de invención en México durante el siglo XIX (1840-1900). Ensayo de interpretación sobre el proceso de industrialización en el México decimonónico*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1989 (Tesis de Licenciatura).
- LOS CEROS (MÉXICO, 1996)
Vicente Riva Palacio, *Obras escogidas. Los Ceros (Galería de Contemporáneos)*. 2.^a ed. México, Instituto de Investigaciones Doctor José María Luis Mora, Universidad Nacional Autónoma de México-Coordinación de Humanidades, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexiquense de Cultura, 1996.

- COLOQUIO INTERNACIONAL MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA (UNAM, 1996)
Yolanda Bache Cortés, Alicia Bustos Trejo, Belem Clark de Lara, Elvira López Aparicio y Héctor Perea Enríquez (editores). *Memoria Coloquio Internacional Manuel Gutiérrez Nájera y la Cultura de su Tiempo*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1996 (Ediciones Especiales, 5).
- CONSTRUCCIÓN DEL MODERNISMO (MÉXICO, 2002)
La construcción del modernismo (Antología). Introducción y rescate de Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 2002 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 137).
- CONTRIBUCIÓN A LAS LETRAS ALEMANAS EN MÉXICO (UNAM, 1961)
Marianne O. de Bopp, *Contribución al estudio de las letras alemanas en México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1961 (Seminarios).
- CRÍTICA LITERARIA I (UNAM, 1959)
Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras I. Crítica literaria I. Ideas y temas literarios. Literatura mexicana*. Investigación y recopilación de Erwin K. Mapes. Edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez. Introducción de Porfirio Martínez Peñaloza. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1959 (Nueva Biblioteca Mexicana, 4).
- CRÍTICA TEXTUAL (MÉXICO, 2009)
Concepción Company Company, Laurette Godinas, Alejandro Higashi (editores). *Crítica textual. Un enfoque multidisciplinario para la edición de textos*. México, El Colegio de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2009.
- CRÍTICA TEXTUAL Y ANOTACIÓN FILOLÓGICA EN OBRAS DEL SIGLO DE ORO (MADRID, 1991)
Ignacio Arellano y Jesús Cañedo (editores). *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*. Actas del Seminario Internacional para la Edición y Anotación de Textos del Siglo de Oro, Pamplona, Universidad de Navarra, abril 1990. Madrid, Castalia, 1991.
- CRÓNICA DE LA POESÍA MEXICANA (MÉXICO, 1983)
José Joaquín Blanco, *Crónica de la poesía mexicana*. México, Editorial Katún, 1983 (Serie Ensayo. Libro de Bolsillo, 1).

CULTURA LIBERAL, MÉXICO Y ESPAÑA 1860-1930 (UNAM, 2010)

Aurora Cano Andaluz, Manuel Suárez Cortina y Evelia Trejo Estrada (editores). *Cultura liberal, México y España 1860-1930*. Santander, PUBliCan, Ediciones de la Universidad de Cantabria. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2010.

LA DEMOCRACIA DE LOS MUERTOS (MÉXICO, 1988)

Luis Miguel Aguilar, *La democracia de los muertos. Ensayo sobre poesía mexicana, 1800-1921*. México, Cal y Arena, 1988.

DESPUÉS DE BABEL (MÉXICO, 2001)

George Steiner, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la tradición*. 3.^a ed. Traducción de Adolfo Castañón y de Aurelio Major. México, Fondo de Cultura Económica, 2001 (Estudios Literarios).

DICCIONARIO DEL ESPAÑOL USUAL (MADRID, 1884)

Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española. Español Usual. Madrid, Imprenta de don Manuel Rivadeneyra, 1884.

DICCIONARIO DEL MUNDO CLÁSICO (MADRID, 1954)

Ignacio Errandonea, *Diccionario del mundo clásico*. Madrid, Labor, 1954.

DICCIONARIO DE SEUDÓNIMOS (UNAM, 2000)

María del Carmen Ruiz Castañeda y Sergio Márquez Acevedo, *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2000.

DON QUIJOTE DE LA MANCHA (MÉXICO, 2004)

Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario. México, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004.

DOSCIENTOS AÑOS DE NARRATIVA MEXICANA (MÉXICO, 2010)

Rafael Olea Franco (editor), *Doscientos años de narrativa mexicana. Siglo XIX*. Pamela Vicenteño Bravo (colaboradora). México, El Colegio de México, 2010 (Literatura Mexicana XI).

DOS ETAPAS DEL PENSAMIENTO EN HISPANOAMÉRICA (MÉXICO, 1949)

Leopoldo Zea, *Dos etapas del pensamiento en Hispanoamérica. Del romanticismo al positivismo*. México, El Colegio de México, 1949.

- LA EDICIÓN CRÍTICA DE TEXTOS (MADRID, 1997)
Miguel Ángel Pérez Priego, *La edición crítica de textos*. Madrid, Síntesis, 1997.
- ELEGÍAS Y ARMONÍAS (MADRID, 1873)
Ventura Ruiz Aguilera, *Obras completas. Elegías y armonías. Rimas varias*. Madrid, Imprenta, Estereotipia y Galvanoplastia de Aribau y Cía. (Sucesores de Rivadeneyra), 1873.
- UN ENIGMA DE LOS CEROS (UNAM, 2004)
Clementina Díaz y de Ovando, *Un enigma de los Ceros: Vicente Riva Palacio o Juan de Dios Peza*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994 (Al Siglo XIX. Ida y Regreso).
- LAS ENSOÑACIONES DEL PASEANTE SOLITARIO (MADRID, 1986)
Jean-Jacques Rousseau, *Las ensoñaciones del paseante solitario*. Prólogo de Carlos Ortega Bayón. Madrid, Cátedra, 1986.
- ENSUEÑOS (MÉXICO, 1978)
Hermann Hesse, *Ensueños*. México, Compañía General de Ediciones, 1978.
- EN TORNO A GUTIÉRREZ NÁJERA (MÉXICO, 1960)
Boyd G. Carter, *En torno a Gutiérrez Nájera y las letras mexicanas del siglo XIX*. México, Ediciones Botas, 1960.
- EPISTOLARIO I (LIMA, 1949)
Ricardo Palma, *Epistolario. Tomo 1*. Prólogo de Raúl Porras Barrenechea. Lima, Cultura Antártica, 1949.
- EPISTOLARIO Y PAPELES PRIVADOS (UNAM, 1949)
Justo Sierra, *Obras completas. Tomo XIV. Epistolario y papeles privados*. Edición de Catalina Sierra de Peimbert. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1949.
- EPÍSTOLAS A MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA (UNAM, 1957)
Othon de Brackel-Welda, *Epístolas a Manuel Gutiérrez Nájera*. Prólogo y recopilación de Marianne O. de Bopp. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1957.
- ESCRITOS DE LITERATURA Y ARTE 2 (MÉXICO, 1988)
Ignacio Manuel Altamirano, *Obras Completas XIII. Escritos de literatura y arte*, t. 2, México, Secretaría de Educación Pública, 1988.

ESPACIO E IDEOLOGÍA EN CINCO CUENTOS DE LAS MINAS Y LOS MINEROS (MÉXICO, 2007)

Leonora Calzada Macías, *Espacio e ideología en cinco cuentos de Las minas y los mineros*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2007 (Tesis de Licenciatura).

ESPAÑA EN AMÉRICA (MADRID, 1955)

Federico de Onís, *España en América. Estudios, ensayos y discursos sobre temas españoles e hispanoamericanos*. Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1955.

EL ESPEJO Y LA LÁMPARA (BUENOS AIRES, 1967)

Meyer Howard Abrams, *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*. Traducción de Gregorio Aráoz. Buenos Aires, Nova, 1967.

EL ESPIRITISMO (BARCELONA, 1971)

Yvonne Castellan, *El espiritismo*. Barcelona, Oikos-Tau, 1971.

ESPIRITISMO EN MÉXICO (UNAM, 2001)

José Mariano Leyva Pérez Gay, *La Ilustración Espírita (1872-1893) y el espiritismo en México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001 (Tesis de Licenciatura).

EL ESPÍRITU DE LOS ROMÁNTICOS EUROPEOS (MÉXICO, 1983)

H.G. Schenk, *El espíritu de los románticos europeos. Ensayo sobre historia de la cultura*. México, Fondo de Cultura Económica, 1983 (Lengua y Estudios Literarios).

ESTUDIOS SOBRE EL AMOR (MADRID, 1994)

José Ortega y Gasset, "Notas sobre el amor cortés", en *Estudios sobre el amor*. Madrid, Alianza/Ediciones del Prado, 1994.

EL EVANGELIO SEGÚN EL ESPIRITISMO (MÉXICO, 1959)

Allan Kardec, *La moral espiritista o El Evangelio según el espiritismo*. México, Orión, 1959.

LA EXPRESIÓN NACIONAL (MÉXICO, 1984)

José Luis Martínez, *La expresión nacional*. México, Oasis, 1984.

FIGURAS Y GENERACIONES LITERARIAS (UNAM, 1999)

Francisco Monterde, *Figuras y generaciones literarias*. Prólogo de Jorge von Ziegler. Recopilación y selección de Ignacio Ortiz Monasterio y Jorge von Ziegler. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 127).

FILOLOGÍA MEXICANA (UNAM, 2001)

Belem Clark de Lara y Fernando Curiel Defossé (coordinadores), *Filología mexicana*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

LA FORMACIÓN DE LA LITERATURA NACIONAL (UNAM, 2010)

Jorge Ruedas de la Serna, *La formación de la literatura nacional (1805-1850) Tomo I (Prolegómenos)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2010.

GALILEO GALILEI, CIENCIA CONTRA DOGMA (MADRID, 2008)

Manuel Campuzano Arribas, *Galileo Galilei, ciencia contra dogma*. Madrid, Editorial Vision Net, 2008.

GENERACIONES Y SEMBLANZAS (MÉXICO, 1987)

Generaciones y semblanzas. Antecesoros y fundadores II. México en la obra de Octavio Paz. 2.^a ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1989 (Letras Mexicanas), pp. 15-39.

GLOSARIO ETIMOLÓGICO DE LAS PALABRAS ESPAÑOLAS DE ORIGEN ORIENTAL (GRANADA, 1886)

Leopoldo de Eguílaz y Yanguas, *Glosario etimológico de las palabras españolas (castellanas, catalanas, gallegas, mallorquinas, portuguesas, valencianas y vascongadas) de origen oriental (árabe, hebreo malayo, persa y turco)*, Granada, La Lealtad, 1886.

LA GRAN CADENA DEL SER (BARCELONA, 1983)

Arthur Lovejoy, *La gran cadena del ser*. Traducción de Antonio Desmonts. Barcelona, Icaria Editorial, 1983.

HARMONIES POÉTIQUES ET RELIGIEUSES (PARÍS, 1926)

Alphonse de Lamartine, *Harmonies poétiques et religieuses*, París, Hachette, 1926.

LOS HIJOS DE CIBELES (UNAM, 1997)

José Ricardo Chaves, *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo XIX*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1997.

HISTORIA NATURAL DEL AMOR (BARCELONA, 2000)

Diane Ackerman, *Historia natural del amor*. Traducción de Susana Camps. Barcelona, Anagrama, 2000.

- HISTORIAS DEL BELLO SEXO (UNAM, 2002)
 Monserrat Galí Boadella, *Historias del bello sexo. La introducción del romanticismo en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.
- LAS ILUSIONES PERDIDAS DEL GENERAL VICENTE RIVA PALACIO (UNAM, 2002)
 Clementina Díaz y de Ovando, *Las ilusiones perdidas del general Vicente Riva Palacio. La Exposición Universal de México en 1881*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- INSTRUCCIÓN PÚBLICA. CRÍTICA LITERARIA. ENSAYOS (MÉXICO, 1997)
 Guillermo Prieto, *Obras XXVII. Instrucción pública. Crítica literaria. Ensayos*. Compilación, presentación y notas de Boris Rosen Jélomer. Prólogo de Anne Staples. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.
- INTERMEDIO. REGRESO Y NUEVA PRIMAVERA (MADRID, 1878)
 Enrique Heine, *Intermedio. Regreso y nueva primavera*. 2.^a ed. Traducción española de Manuel María Fernández y González. Madrid, Imprenta y Esterotipia de *El Imparcial* a cargo de Lucas Polo, 1878 (Joyas Prusianas).
- INTERMEZZO (1848) (PARÍS, 1995)
 H. Heine, *Intermezzo* (1848). Introducción y traducción de Gérard de Nerval. París, La Délirant, 1995.
- IRENEO PAZ (MÉXICO, 2002)
 Napoleón Rodríguez, *Ireneo Paz*. México, Fontamara, 2002.
- EL JUDÍO COMO HÉROE DE NOVELA (MADRID, 1980)
 Anita Benaim Lasry, *El judío como héroe de novela: humanización del personaje judío en algunas novelas españolas de los siglos XIX y XX*. El Olivo. Anejo 2, Madrid, Centro de Estudios Judeo-Cristianos, 1980.
- JUSTO SIERRA Y EL MÉXICO DE SU TIEMPO (UNAM, 1992)
 Claude Dumas, *Justo Sierra y el México de su tiempo. 1848-1912*. I. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1992 (Nueva Biblioteca Mexicana, 111).
- LA JUVENTUD LITERARIA (UNAM, 1965)
 Irma Krauss Acal, *La poesía en La Juventud Literaria. Semanario Mexicano (1887-1888)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1965 (Tesis de Maestría).
- LE LANGAGE DES FLEURS (BRUXELLES, 1830)
 Louis-Aimé Martin, *Le Langage des fleurs*. Bruxelles, L. Hauman, 1830.

LETRAS MEXICANAS DEL XIX (UNAM, 2009)

Belem Clark de Lara, *Letras mexicanas del siglo XIX. Modelo de comprensión histórica*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009 (Resurrectio).

LA LÓGICA DE LA TEORIZACIÓN DEL SUJETO (GUADALAJARA, 2005)

Laura Ibarra García (editora), *La lógica de la teorización del sujeto. En busca de nosotros mismos*. Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guadalajara, 2005.

MANUAL DE VERSIFICACIÓN ESPAÑOLA (MADRID, 1970)

Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*. Traducción y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada. Madrid, Gredos, 1970 (Biblioteca Románica Hispánica).

MANUEL ACUÑA (MÉXICO, 1971)

José Farías Galindo, *Manuel Acuña. Biografía. Obras completas. Epistolario y juicios críticos*. México, JAME, 1971.

MANUEL GONZÁLEZ Y SU GOBIERNO EN MÉXICO (MÉXICO, 1956)

Salvador Quevedo y Zubieta, *Manuel González y su gobierno en México: anticipo a la historia típica de un presidente mexicano*. 3.^a ed. México, Editora Nacional, 1956.

LAS MAQUINACIONES DE LA NOCHE (BUENOS AIRES, 1966)

Raymond de Becker, *Las maquinaciones de la noche. Los sueños en la historia y la historia de los sueños*. Traducción de J.C. Sorrentino. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966.

MARTÍ EN MÉXICO (MÉXICO, 1996)

Alfonso Herrera Franyutti, *Martí en México*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.

MATÍAS ROMERO. ARCHIVO HISTÓRICO (MÉXICO, 1970)

Guadalupe Monroy (editora), *Matías Romero, Archivo histórico. Catálogo descriptivo, correspondencia recibida*, v.1 1837-1872; v.2 1872-1884. México, Banco de México, 1970.

MEDITACIONES POLÍTICAS (UNAM, 2000)

Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XIII. Meditaciones políticas (1877-1894)*. Introducción, notas e índices de Belem Clark de Lara. Edición de Yolanda Bache Cortés y Belem Clark de Lara. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades,

Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 2000 (Nueva Biblioteca Mexicana, 143).

MEMORIAS (MÉXICO, 1998)

Juan de Dios Peza, *Memorias. Epopeyas de mi patria: Benito Juárez*. México, Factoría Ediciones, 1998 (La Serpiente Emplumada, 5).

MEMORIAS DE MIS TIEMPOS (MÉXICO, 1992)

Guillermo Prieto, *Obras completas I. Memorias de mis tiempos*. Presentación y notas de Boris Rosen Jélomer. Prólogo de Fernando Curiel. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.

METAMORFOSIS (UNAM, 2010)

Ovidio, *Metamorfosis*, 2.^a ed. Introducción, notas y versión de Rubén Bonifaz Nuño. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008 (*Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana*).

MÉTODOS DE ESTUDIO DE LA OBRA LITERARIA (MADRID, 1985)

José María Díez Borque (coordinador). *Métodos de estudio de la obra literaria*. Madrid, Taurus, 1985.

LA MISIÓN DEL ESCRITOR (UNAM, 1996)

La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX. Presentación de Jorge Ruedas de la Serna. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Dirección General de Publicaciones, 1996 (Al Siglo XIX. Ida y Regreso).

MODERNISMO (MÉXICO, 1988)

Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

MODERNISMO (BARCELONA, 1983)

Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo*. Barcelona, Montesinos, 1983.

MUSEO LITERARIO DOS (MÉXICO, 1986)

Fernando Tola de Habich, *Museo literario dos*. México, Premiá Editora, 1986 (La Red de Jonás).

LA NATURALEZA DEL AMOR (MÉXICO, 1992)

Irving Singer, *La naturaleza del amor*. México, Siglo XXI Editores, 1992.

EL NATURALISMO EN MÉXICO (UNAM, 1979)

María Guadalupe García Barragán, *El naturalismo en México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1979.

LA NOVELA CORTA MEXICANA EN EL SIGLO XIX (UNAM, 2003)

Óscar Mata, *La novela corta mexicana en el siglo XIX*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003 (Al Siglo XIX. Ida y Regreso).

OBRAS COMPLETAS II (UNAM, 1959)

Juan Díaz Covarrubias, *Obras completas II*. Estudio introductorio de Clementina Díaz y de Ovando. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1959 (Nueva Biblioteca Mexicana, 1).

OBRAS COMPLETAS X (MADRID, 1904)

Eusebio Blasco, *Obras completas X*. 2.^a ed. Madrid, Librería Editorial de Leopoldo Martínez, 1904.

OBRAS COMPLETAS XV (LA HABANA, 1963-1966)

José Martí, *Obras completas XV*. 2.^a ed. La Habana, Editora Nacional de Cuba, 1963-1966.

EL OCASO DE LOS ESPÍRITUS (MÉXICO, 2005)

José Mariano Leyva Pérez Gay, *El ocaso de los espíritus: el espiritismo en México en el siglo XIX*. México, Cal y Arena, 2005.

EL OCASO DEL PORFIRIATO (MÉXICO, 2011)

Pável Granados (coordinador), *El ocaso del Porfiriato. Antología histórica de la poesía en México (1901-1910)*. México, Fondo de Cultura Económica, 2011 (Fondo para las Letras Mexicanas).

ŒUVRES COMPLÈTES I (GENÈVE, 1959)

Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes I*. "Introducción" de Marcel Raymond. Genève, Gallimard, 1959 (Bibliothèque de la Pléiade, II).

ŒUVRES POÉTIQUES COMPLÈTES (GENÈVE, 1963)

Alphonse de Lamartine, *Œuvres poétiques complètes*. Edición, notas y presentación de Marius François Guyard. Genève, Gallimard, 1963 (Bibliothèque de la Pléiade, 165).

OTRAS INQUISICIONES (BUENOS AIRES, 1952)

Jorge Luis Borges, "La esfera de Pascal" de *Otras inquisiciones*, en *Obras completas VII*, Buenos Aires, Editorial Emecé, 1952.

PALABRA CRÍTICA (MÉXICO, 1997)

Magda Díaz y Morales, "Carmen. El discurso erótico del romanticismo", en Serafín González y Lilian von der Walde (coordinadores), *Palabra crítica. Estudios en Homenaje a José Amezcua*. México,

Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 331-338.

PALIMPSESTOS (MADRID, 1989)

Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Madrid, Taurus, 1989.

PANORAMA MEXICANO (UNAM, 2004)

Ciro B. Ceballos, *Panorama mexicano, 1890-1910*. Edición de Luz América Viveros Anaya. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006 (Al Siglo XIX. Ida y Regreso).

LAS PARADOJAS DEL ROMANTICISMO (MÉXICO, 2008)

Efrén Ortiz Domínguez, *Las paradojas del romanticismo. Poesía romántica mexicana: imágenes y motivos*. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa, Departamento de Filosofía, 2008.

PARA LEER LA PATRIA DIAMANTINA (MÉXICO, 2006)

Ignacio Manuel Altamirano, *Para leer la patria diamantina. Una antología general*. Selección y estudio preliminar de Edith Negrín. Ensayos críticos de Manuel Sol, Rafael Olea Franco, Luzelena Gutiérrez de Velasco. Cronología de Nicole Girón. México, Fondo de Cultura Económica, Fundación para las Letras Mexicanas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006 (Biblioteca Americana. Serie Viajes al Siglo XIX).

PEDRO CASTERA: CUENTISTA (UNAM, 2008)

Dulce María Adame González, *Pedro Castera: cuentista. Análisis de las colecciones Impresiones y recuerdos y Las minas y los mineros*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2008 (Tesis de Licenciatura).

PEDRO CASTERA. ROMÁNTICO-REALISTA (UNAM, 1957)

Donald Gray Shambling, *Pedro Castera. Romántico-realista*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección de Recursos Temporales, 1957 (Tesis de Maestría).

PEDRO CASTERA. TRES PROPUESTAS LITERARIAS (MÉXICO, 2008)

Mariana Flores Monroy, *Pedro Castera. Tres propuestas literarias*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2008 (Tesis de Maestría).

EL PENSAMIENTO DE SÓCRATES (MÉXICO, 1961)

A.E. Taylor, *El pensamiento de Sócrates*. México, Fondo de Cultura Económica, 1961 (Breviarios).

LAS PERAS DEL OLMO (MÉXICO, 1965)

Octavio Paz, *Las peras del olmo*. 2.^a ed. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1965 (Poemas y Ensayos).

POEMAS RÚSTICOS (XALAPA, 1990)

Manuel José Othón, *Poemas rústicos*. Introducción de Joaquín Antonio Peñalosa. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1990 (Clásicos Mexicanos).

LA POESÍA HISPANOAMERICANA EN EL SIGLO XIX (MADRID, 1988)

Óscar Rivera Rodas, *La poesía hispanoamericana en el siglo XIX*. Madrid, Alhambra, 1988.

LA POESÍA MEXICANA DEL SIGLO XIX (MÉXICO, 1965)

José Emilio Pacheco, *La poesía mexicana del siglo XIX*. México, Empresas Editoriales, 1965.

POESÍAS (MÉXICO, 1957)

Juan de Dios Peza, *Poesías*. México, El Libro Español, 1957.

POESÍAS (MADRID, 1943)

Ramón de Campoamor y Campoosorio, *Poesías*. Madrid, Espasa-Calpe, 1943 (Clásicos Castellanos).

POESÍAS COMPLETAS (BUENOS AIRES, 1944)

Gaspar Núñez de Arce, *Poesías completas*. Buenos Aires, Sopena, 1944.

POESÍA LÍRICA II (MÉXICO, 1995)

Guillermo Prieto, *Obras completas XII. Poesía lírica 2*. Compilación y notas de Boris Rosen Jélomer. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.

POÉSIES (PARÍS, 1866)

Louis Uhland, *Poésies*. Traducido por L. Demouceaux y J.H. Kaltschmidt. Introducción de Saint-René Taillandier. París, Charpentier, 1866.

LOS POETAS MEXICANOS CONTEMPORÁNEOS (UNAM, 1999)

Manuel Puga y Acal, *Los poetas mexicanos contemporáneos: ensayos críticos de Brummel*. Prólogo de Eugenia Revueltas. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1999 (Al Siglo XIX. Ida y Regreso).

POETAS Y ESCRITORES MODERNOS MEXICANOS (MÉXICO, 1965)

Juan de Dios Peza, *Poetas y escritores modernos mexicanos*. Edición, prólogo y notas de Andrés Henestrosa. México, Secretaría de Educación Pública, Ediciones de El Libro y El Pueblo, 1965.

LA POÉTICA DE JOSÉ MARTÍ (MADRID, 1994)

Carlos Javier Morales, *La poética de José Martí y su contexto*. Madrid, Verbum, 1994.

POÉTICA DE LA ENSOÑACIÓN (MÉXICO, 1982)

Gaston Bachelard, *La poética de la ensoñación*. Traducción de Ida Vitale, México, Fondo de Cultura Económica, 1982 (Breviarios, 300).

POLÉMICAS INTELECTUALES DEL MÉXICO MODERNO (MÉXICO, 2008)

Carlos Illades y Georg Leidenberger (compiladores), *Polémicas intelectuales del México moderno*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Autónoma Metropolitana, 2008.

EL PORFIRISMO. HISTORIA DE UN RÉGIMEN (UNAM, 1941)

José C. Valadés, *El porfirismo. Historia de un régimen. El nacimiento (1876-1884)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1941.

LA PRIMERA GENERACIÓN ROMÁNTICA EN GUADALAJARA (GUADALAJARA, 1993)

Celia del Palacio, *La primera generación romántica en Guadalajara: La Falange de Estudio*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1993.

EL PROYECTO INCONCLUSO (UNAM, 2002)

Ivan A. Schulman, *El proyecto inconcluso. La vigencia del modernismo*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Siglo XXI, 2002 (Lingüística y Teoría Literaria).

¿QUÉ ES LA MODERNIDAD? (UNAM, 2009)

Bolívar Echeverría, *¿Qué es la modernidad?* México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009 (Cuadernos del Seminario Modernidad: Versiones y Dimensiones, 1).

QUERÉTARO DEVASTADO (MÉXICO, 2007)

Blanca Gutiérrez Grageda, *Querétaro devastado. Fin del Segundo Imperio*. Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro, 2007 (Serie Historia).

RASGOS ROMÁNTICOS EN TRES POEMAS NEOCLÁSICOS-ROMÁNTICOS (UNAM, 2007)

Juan Manuel Badillo Comesaña, *Rasgos románticos en tres poemas neoclásicos-románticos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2007 (Tesis de Licenciatura).

REESCRITURA DE LOS MITOS EN LA LITERATURA (CUENCA, 2008)

Juan Herrero Cecilia, Monserrat Morales Peco, Pierre Brunel (editores), *Reescritura de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y de literatura comparada*, Cuenca, Universidad de Castilla, La Mancha, 2008.

EL RENACIMIENTO (UNAM, 1993)

El Renacimiento. Periódico Literario (México, 1869). Edición facsimilar. "Presentación" de Huberto Batis. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

LA REPÚBLICA DE LAS LETRAS I (UNAM, 2005)

Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (editoras), *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Vol. 1. Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005 (Al Siglo XIX. Ida y Regreso).

RESUMEN GRÁFICO DE LA HISTORIA DEL ARTE (MÉXICO, 1997).

M.D.D., *Resumen gráfico de la historia del arte*. México, Ediciones G. Gili, 1997.

LA REVOLUCIÓN ROMÁNTICA (MADRID, 1986)

Alfredo de Paz, *La revolución romántica*, Madrid, Tecnos, 1986.

RIMAS (MADRID, 1982)

Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas*. Edición de José Carlos de Torres. Madrid, Castalia, 1982.

EL ROMANTICISMO EN FRANCIA (SALAMANCA, 1979)

Paulette Gabaudan, *El romanticismo en Francia*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979 (Serie Manuales Universitarios).

EL ROMANTICISMO EN LA AMÉRICA HISPÁNICA (MADRID, 1975)

Emilio Carilla, *El romanticismo en la América Hispánica*. 3.^a ed. Madrid, Gredos, 1975 (Biblioteca Románica Hispánica).

ROMANTICISMO Y MODERNIDAD (PUERTO RICO, 1989)

Esteban Tollinchi, *Romanticismo y modernidad. Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*. Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989.

SÍMBOLO Y COLOR EN LA OBRA DE JOSÉ MARTÍ (MADRID, 1960)

Ivan A. Schulman, *Símbolo y color en la obra de José Martí*. Madrid, Gredos, 1960.

SIMPLEZAS Y OTROS CUENTOS (UNAM, 2010)

Laura Méndez de Cuenca, *Simplezas y otros cuentos*. Edición y estudio preliminar de Roberto Sánchez Sánchez. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010 (Al Siglo XIX. Ida y Regreso).

SOCIOLOGÍA DEL ROMANTICISMO MEXICANO (MÉXICO, 2004)

Laura Ibarra García, *Sociología del romanticismo mexicano*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2004.

EL SUEÑO LITERARIO EN ESPAÑA (MADRID, 1999)

Teresa Gómez Trueba, *El sueño literario en España. Consolidación y desarrollo del género*. Madrid, Cátedra, 1999 (Estudios Literarios).

TEORÍA DE HISTORIA LITERARIA Y POESÍA LÍRICA (CANADÁ, 1984)

Juan Villegas, *Teoría de historia literaria y poesía lírica*. Canadá, Girol Books, 1984 (Telón, Teoría 3).

EL TIEMPO DE LOS PROFETAS (MÉXICO, 1984)

Paul Benichou, *El tiempo de los profetas. Doctrinas de la época romántica*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. México, Fondo de Cultura Económica, 1984 (Lengua y Estudios Literarios).

TODO LO SÓLIDO SE DESVANECE EN EL AIRE (MÉXICO, 2010)

Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México, Siglo XXI Editores, 2010.

TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN GUTIÉRREZ NÁJERA (UNAM, 1998)

Belem Clark de Lara, *Tradición y modernidad en Gutiérrez Nájera*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1998.

TRADUCCIÓN Y TRADUCTORES (BERN, 2006)

Francisco Lafarga y Luis Pegenaute, *Traducción y traductores. Del romanticismo al realismo*. Germany, Bern, Peter Lang A.G. International Academic Publishers, 2006.

TRATADO DE HISTORIA DE LAS RELIGIONES (MÉXICO, 1972)

Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*. 14.^a ed. Traducción de Tomás Segovia. México, Era, 2002.

TRATADO DE LA TIPOGRAFÍA O ARTE DE LA IMPRENTA (MADRID, 1884)

José Giráldez, *Tratado de la tipografía o arte de la imprenta*. Madrid, Imprenta de Eduardo Cuesta y Sánchez, 1884.

VERSOS INÉDITOS (MÉXICO, 1879)

Guillermo Prieto, *Versos inéditos*. México, Imprenta del Comercio de Dublán y Chávez, 1879.

VIAJE DEL PARNASO (MADRID, 1948)

Miguel de Cervantes Saavedra, "Viaje del Parnaso", en *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1948.

HEMEROGRAFÍA CITADA EN LAS NOTAS

A. PUBLICACIONES PERIÓDICAS

- El Artista. Bellas Artes, Literatura, Ciencias. Revista Mensual*, t. III, 1875.
- El Domingo. Semanario de Literatura, Ciencias y Mejoras Materiales*, 3.^a época, 1872.
- El Federalista. Edición Literaria de los Domingos*, 1872-1877.
- La Ilustración Espírita. Periódico Consagrado Exclusivamente a la Propaganda del Espiritismo*, 1872-1873.
- La Juventud Literaria. Revista Semanaria de Letras, Artes y Variedades*, 1888.
- El Liceo Mexicano*, 1886.
- El Lunes*, 1888.
- La Luz de México. Periódico de la Sociedad Espírita Central de la República Mexicana*, t. I, 1872.
- El Monitor Constitucional*, 2.^a época, 1877.
- El Monitor Republicano*, 1877.
- La Patria Ilustrada*, 1889.
- El Radical. Periódico Político, Independiente*, 1874.
- La República. Periódico Político y Literario*, 1880-1884.
- La República. Semana Literaria*, 1882-1883.
- Revista Mensual Mexicana*, 1881-1884.
- El Siglo Diez y Nueve*, 9.^a época, año XXVI, 1877.
- El Teatro. Revista General de Espectáculos Líricos y Dramáticos*, t. 1, 1872.
- El Universal*, 1889-1890.

B. ARTÍCULOS

- ALATORRE, Antonio, "Avatares del verso alejandrino", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLIX núm. 2 (2001), pp. 363-407.
- ALGABA, Leticia, "Lectores y lecturas de *Carmen* de Pedro Castera", en *Literatura Mexicana*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, vol. XIV, núm. 1, 2003, pp. 87-111.
- BLASCO, Eusebio, "Adoración", en *La Colonia Española*, año I, núm. 37 (9 de febrero de 1874), p. 3.
- BRACKEL-WELDA, Othon de, "Epístolas sobre literatura alemana antigua y moderna", en *El Siglo Diez y Nueve*, 9.^a época, año XXXVI, t. 71, núm. 11 646 (31 de mayo de 1877), p. 2.
- CARRASCO, Francisco J., "*Carmen*" (tomado de *El Noticioso*), en *La República. Periódico Político y Literario*, año III, vol. III, núm. 64 (18 de marzo de 1882), p. 2.
- CASTERA, Pedro [Gilliat], "A...", en *La República. Semana Literaria*, año II, t. II, núm. 21 (21 de mayo de 1882), pp. 321-322.
- , "Armonías", en *El Radical. Edición Literaria de los Domingos*, t. I (1873), pp. 67-68.
- , "La boca del abra. Escenas de la vida militar", en Manuel Caballero, *Segundo Almanaque de Letras*, Oficina de la Imprenta de Estampillas, 1896, pp. 61-63.
- , "El criterio humano", en *El Federalista. Edición Literaria de los Domingos*, t. IV, núm. 18 (9 de noviembre de 1873), pp. 247-248.
- , "En medio del abismo", en *El Federalista*, t. VIII, núm. 23 (5 de diciembre de 1875), p. 261.
- , "Una mirada. Fragmento de un diario I", en *El Domingo. Semanario de Literatura, Ciencias y Mejoras Materiales*, 4.^a época, núm. 17 (4 de mayo de 1873), pp. 234-237.
- , "La mujer ideal", en *El Radical*, t. 1, núm. 84 (15 de febrero de 1874), pp. 2-3.
- , "Una lágrima. Fragmento de un diario III", en *El Domingo. Semanario de Literatura, Ciencias y Mejoras Materiales*, 4.^a época, núm. 42 (28 de septiembre de 1873), pp. 551-553.
- , "Profesión de fe", en *La Ilustración Espírita. Periódico Consagrado*

- Exclusivamente a la Propaganda del Espiritismo*, t. I, núm. 21 (15 de diciembre de 1872), p. 178.
- , “Protesta”, en *La República, Periódico Político y Literario*, año IV, vol. III, núm. 49 (1 de marzo de 1882), p. 4.
- , “Sombras”, en *El Domingo. Semanario de Literatura, Ciencias y Mejoras Materiales*, 4.^a época, núm. 44 (12 de octubre de 1873), pp. 574-576.
- , “Una sonrisa. Fragmento de un diario II”, en *El Domingo. Semanario de Literatura, Ciencias y Mejoras Materiales*, 4.^a época, núm. 28 (22 de junio de 1873), pp. 386-388.
- , “A los señores corresponsales y suscriptores de *La República*”, en *La República*, vol. III, núm. 174 (28 de julio de 1882), p. 1.
- , “Un viaje celeste”, publicado en *El Domingo. Semanario de Literatura, Ciencias y Mejoras Materiales*, 3.^a época, núm. 29 (1.^o de diciembre de 1872), pp. 430-432.
- CASTILLO LEDÓN, Luis, “La novela mexicana”, presentación de Adriana Sandoval, *Literatura Mexicana*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, vol. XX, núm. 2, 2009, pp. 147-155.
- CASTRO, Miguel Ángel, “El Liceo Mexicano”, en *Universidad de México*, vol. XLVII, núm. 500 (septiembre, 1992), pp. 37-40.
- CERILLO, “A *La Libertad*. No te piques (ad. v)”, en *La República*, año III, t. III, núm. 69 (24 de marzo de 1882), p. 1.
- CERO, “Cero”, en *La República*, año III, vol. III, núm. 11 (14 de enero de 1882), p. 1.
- CHAVES, José Ricardo, “La ronda de los magnetizadores (Hoffmann, Poe, Gautier, Castera)”, en *Jornadas Filológicas 1997. Memorias*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1998, pp. 403-411.
- , “Magia y ocultismo en el siglo XIX”, en *Acta Poética*, núm. 17. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, primavera 1996, pp. 291-326.
- CHOUCIÑO FERNÁNDEZ, Ana y Leticia Algaba, “Apuntes a una revisión de la narrativa sentimental hispanoamericana: *Carmen* de Pedro Castera”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Madrid, Universidad Complutense, núm. 28, 1999, pp. 547-562.

- CLARK DE LARA, Belem, “*El comerciante en perlas* (1871) de José Tomás de Cuéllar, ¿una novela histórica?”, en *Literatura Mexicana*, vol. 11, núm. 2. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2000, pp. 79-112.
- CORDERO, Juan, “Carta abierta al Sr. D. Pedro Castera” (tomado de *El Ciudadano*), en *La República. Periódico Político y Literario*, año III, vol. III, núm. 63 (17 de marzo de 1882), p. 2.
- CORTÉS, Soledad “Al señor editor de *El Monitor Republicano*”, en *El Monitor Republicano*, 5.^a época, año XXXIII, núm. 284 (28 de noviembre de 1883), p. 2.
- DÍAZ Y DE OVANDO, Clementina, “Pedro Castera, novelista y minero”, en *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, California, Universidad de California Irvine, vol. 7, núm. 2, Verano 1991, pp. 203-223.
- DOMÍNGUEZ, Ricardo, “*Carmen*”, en *El Partido Liberal*, t. IV, núm. 831 (11 de diciembre de 1887), p. 1.
- DUCLÓS SALINAS, Adolfo, “Comentario a la *Carmen* de Pedro Castera”, en *La República. Semana Literaria*, año III, vol. III, núm. 106 (7 de mayo de 1882), pp. 293-294.
- EQUEVILLEY, marqués d’, “Visita a Pedro Castera”, en *El Jueves*, año II, núm. 60 (1.^o de noviembre de 1883), p. 2.
- ESCALANTE, Evodio, “Manuel Acuña y los abismos del pensamiento”, en *Signos Literarios*, núm. 8 (julio-diciembre, 2008), pp. 9-35.
- FLORES MONROY, Mariana, “*Impresiones y recuerdos*: la otra mirada al romanticismo de Pedro Castera”, en *Literatura Mexicana*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, vol. XIX, núm. 1, 2008, pp. 123-136.
- GÓMEZ, Luis Marcelino, “La mujer en defensa de la mujer: voces femeninas del romanticismo cubano (Poesía y cuento)”, en *FIU Electronic Theses and Dissertations*, Paper 55 (2001). <<http://digitalcommons.fiu.edu/etd/55>>
- GÓMEZ FLORES, J., “La crítica literaria en México”, en *El Nacional*, año II, núm. 182 (3 de septiembre de 1881), p. 3.
- GÓMEZ GARCÍA, Carmen, “La repercusión de una traducción manipulada: los primeros poemas de Heinrich Heine en español”, en *Enlaces. Revista del CES Felipe II*, núm. 9 (2008), p. 6. <www.cesfelipesegundo.com/.../CarmenGomezGarciaEnlaces%20_1_.pdf> [Consultado: 11 de mayo de 2011].

- GOVANTES, Juan, "Informe", en *El Monitor Republicano. Periódico Político y Literario*, 5.^a época, año XXXIV, núm. 135 (5 de junio de 1884), p. 3.
- , "Informe", en *La República. Periódico Político y Literario*, año V, vol. X, núm. 14 (6 de junio de 1884), p. 3.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, "Los *Ensueños* de Pedro Castera. Réplica a Heberto Rodríguez", en *El Federalista*, t. VII, núm. 1906 (17 de marzo de 1877), pp. 2-3.
- , "Los *Ensueños* de Pedro Castera. Réplica a Heberto Rodríguez", en *El Federalista*, t. VII, núm. 1912 (27 de marzo de 1877), p. 3.
- , "Política racional", en *El Nacional*, año I, núm. 57 (18 de noviembre de 1880), p. 1.
- HAMMEKEN MEJÍA, Jorge, "*Ave Graecia*", en *El Artista. Bellas Artes, Literatura, Ciencias*, t. I (1874), p.7.
- I.S y R., "El llanto", en *El Siglo Diez y Nueve*, 3.^a época, año VI, núm. 1394 (19 de septiembre de 1845), p. 3.
- LARA PARDO, Luis, "Viejas estampas de don Filomeno", en *Los Jueves de Excelsior* (30 de junio de 1938), p. 3.
- LEAL, Luis, "Los cuentos de Manuel José Othón", en *Armas y Letras*, Monterrey, Nuevo León (abril-junio de 1958), p. 7.
- LE CORRE, Hervé, "Los *lieder* de José María Eguren (1874-1942) como dispositivo poético", en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 10, 2001, pp. 269-294.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, "Problemas específicos de la edición de textos poéticos", en *Criticón*, núm. 83 (2001), pp. 147-164.
- MENDOZA Y VIZCAÍNO, Federico, "*Carmen*", en *La Patria* (28 de abril de 1882), p. 2.
- OLAGÚBEL, Manuel de, "Los *Ensueños* de Pedro Castera. Ensayo crítico", fechado el 12 de abril de 1877, en *El Siglo Diez y Nueve*, 9.^a época, año XXXVI, t. 71, núm. 11612 (21 de abril de 1877) pp. 2-3.
- ORTIZ DOMÍNGUEZ, Efrén, "Juan Manuel Vargas, primer poeta modernista", en *Signos Literarios*, núm. 10 (julio-diciembre, 2010), pp. 33-56.
- PEREDO HOYOS, A., "A Pedro Castera", fechado en Huatusco, noviembre de 1883, en *El Monitor Republicano*, 5.^a época, año XXXIII, núm. 276 (18 de noviembre de 1883), p. 2.
- POLA, Ángel, "Cómo Pedro Castera escribió *Carmen*", en *El Partido Liberal*, t. XV, núm. 2343 (1.^o de enero de 1893), p. 2.

- RAFAEL, “Siluetas humorísticas. Pedro Castera”, en *El Diario del Hogar*, t. 1, núm. 138 (14 de marzo de 1882), p. 4.
- RESÉNDIZ OIKION, Ernesto, “El Tildío, pajarillo esotérico de Pedro Castera”, en *Semanario Guía* (3 de octubre de 2010), pp. 1-4, <<http://semanarioguia.com>> [Consultado: 2 de enero de 2011].
- RIVERA, Ángel A., “El lenguaje de las flores y la extraña en *La hija de las flores* de Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en *Latin American Theatre Review*, vol. 32, núm. 1 (1998), pp. 5-24.
- RODRÍGUEZ, Heberto “*Ensueños* por Pedro Castera. Cartas abiertas a Manuel Gutiérrez Nájera”, en *El Federalista*, t. VII, núm. 1902 (13 de marzo de 1877), p. 2.
- , “*Ensueños* por Pedro Castera”, en *El Federalista*, t. VII, núm. 1913 (6 de abril de 1877), pp. 2-3.
- , “*Ensueños* por Pedro Castera”, en *El Federalista*, t. VII, núm. 1913 (28 de marzo de 1877), pp. 2-3.
- SANDOVAL, Adriana, “La Carmen de Pedro Castera”, en *Literatura Mexicana*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, vol. XVI, núm. 1, 2005, pp. 7-26.
- SANZ, Eulogio Florentino, “Gustavo Adolfo Bécquer. Retrato y biografía del autor y facsímile, 2.^a edición aumentada y corregida, 1877, 2 tomos. 4 pesos”, en *La Colonia Española*, año V, núm. 103 (9 de febrero de 1878), p. 3.
- SCHULMAN, Ivan A., “Génesis del azul modernista”, en *Revista Iberoamericana*, XXV, 1960, pp. 251-271.
- SIERRA, Justo, “Cristal de bohemia I-III. A Rafael de Zayas”, en *El Renacimiento. Periódico Literario*, t. II (1869), pp. 12-13, 31-32.
- , “Los poetas”, dedicado a Ignacio Manuel Altamirano, en *El Renacimiento. Periódico Literario*, t. II (1869), pp. 12-13, 42-43; 102-104.
- SIN FIRMA, “El señor don José María Castera”, en *El Siglo Diez y Nueve*, 4.^a época, t. IV, núm. 862 (17 de julio de 1850), p. 2.
- , “La Sociedad Mutualista de Escritores”, en *El Eco de Ambos Mundos*, año VI, núm. 613 (1.^o de enero de 1875), p. 3.
- , “*Ensueños*”, en *El Siglo Diez y Nueve*, 8.^a época, año XXXV, t. 68, núm. 11191 (12 de noviembre de 1875), p. 3.
- , “*La Voz de México*”, en *El Combate*, año II, núm. 183 (27 de marzo de 1877), p. 3.

-
- , “Círculo Literario Bécquer”, en *El Federalista*, año VII, núm. 1 914 (1.º de abril de 1877), p. 3.
- , “Al señor Terrazas”, en *El Monitor Republicano*, 5.ª época, año XXVII, núm. 80 (4 de abril de 1877) núm. 80, p. 4.
- , “Páginas Literarias”, en *El Monitor Republicano*, año XXVII, núm. 114 (13 de mayo de 1877), p. 3.
- , “El Círculo Bécquer”, en *La Patria. Diario Científico, Político, Literario*, t. I, núm. 51 (18 de mayo de 1877), p. 2.
- , “Páginas Literarias”, en *El Monitor Republicano*, año XXVII, núm. 155 (30 de junio de 1877), p. 3.
- , “Pedro Castera”, en *El Federalista*, t. XI, núm. 24 (12 de agosto de 1877), p. 12.
- , “Un nuevo libro”, en *La Libertad. Periódico Político, Científico y Literario*, año I, núm. 83 (14 de abril de 1878), p. 3.
- , “Pedro Castera”, en *La Patria* (31 de octubre de 1880), p. 2.
- , “Pedro Castera”, en *El Telégrafo. Diario Político y Literario, Comercial y de Avisos*, año 1, núm. 21 (17 de marzo de 1881), p. 3.
- , “Miniaturas literarias. Pedro Castera”, en *El Lunes. Periódico sin Subvención*, año I, núm. 40 (9 de enero de 1882), pp. 2-3.
- , “Cromos de fondo negro. Pedro Castera”, en *El Correo del Lunes. Periódico Independiente*, t. I, núm. 1 (6 de febrero de 1882), p. 1.
- , “Ensueños y Armonías”, en *El Diario del Hogar. Periódico de las Familias*, t. 1, núm. 216 (17 de junio de 1882), p. 2.
- , “Al Maestro Ciruelo”, en *La República*, año III, vol. III, núm. 141 (19 de junio de 1882), p. 3.
- , “La Libertad”, en *La República*, año III, vol. III, núm. 145 (23 de junio de 1882), p. 2.
- , “Ensueños y Armonías”, en *La Patria*, año VI, núm. 1578 (24 de agosto de 1882), p. 3.
- , “Crónica Parlamentaria”, en *El Siglo Diez y Nueve*, 9.ª época, año XLI, t. 82, núm. 13 302 (20 de septiembre de 1882), p. 1.
- , “Perico Castera”, en *El Rasca-Tripas. Semanario Musical y Literario*, t. III, núm. 1 (3 de diciembre de 1882), p. 4.
- , “Congreso de la Unión”, en *La República. Diario de la Tarde*, año IV, vol. III, núm. 117 (11 de octubre de 1883), p. 3.
- , “Pedro Castera”, en *La República. Diario de la Tarde*, año IV, vol. VIII, núm. 133 (2 de noviembre de 1883), p. 3.

- , “Una visita a Pedro Castera”, en *El Diario del Hogar*, año III, núm. 219 (28 de mayo de 1884), p. 4.
- , “Informe”, en *El Monitor Republicano*, 5.^a época, año XXXIV, núm. 135 (5 de junio de 1884), p. 3.
- , “El señor secretario de Gobernación”, en *La República. Periódico Político y Literario*, año V, vol. X, núm. 16 (9 de junio de 1884), p. 3.
- , “Pedro Castera”, en *La República. Periódico Político y Literario*, año V, vol. X, núm. 22 (16 de junio de 1884), p. 3.
- , “Echos”, en *Le Trait d’Union*, año 31, vol. 68, núm. 6 (7 de octubre de 1884), p. 3.
- , “Mina de la Buena Fe en Taxco”, en *El Minero Mexicano*, t. XI, núm. 32 (15 de octubre de 1884), p. 339.
- , “Margarita del Collado”, en *La Crónica. Periódico Político y Mercantil de Noticias y Avisos*, año 1, núm. 7 (28 de agosto de 1886), p. 3.
- , “Pedro Castera, minero”, en *El Partido Liberal. Diario de Política, Literatura, Comercio*, t. VI, núm. 1001 (10 de julio de 1888), pp. 1-2.
- , “Impresiones y recuerdos”, en *La Patria*, año XIII, núm. 3613 (3 de marzo de 1889), p. 3.
- , “Querens”, en *El Universal. Diario de la Mañana*, t. III, núm. 82 (24 de diciembre de 1889), p. 3.
- , “Dramas en un corazón”, en *El Diario del Hogar*, año IX, núm. 152 (12 de marzo de 1890), p. 3.
- , “Compañía Minera del Sur”, en *El Diario del Hogar*, año X, núm. 209 (20 de mayo de 1891), p. 2.
- , “El señor Pedro Castera”, en *El Tiempo. Periódico Católico*, año II, núm. 348 (8 de octubre de 1884), p. 3.
- , “Otro amparo contra Fomento”, en *El Tiempo*, año XXII, núm. 7 204 (20 de octubre de 1904), p. 2.
- , “Los grandes despojadores”, en *El Diario del Hogar*, año XXXIII, núm. 11 278, t. 49, núm. 54 (12 de septiembre de 1914), p. 2.
- SOL TLACHI, Manuel, “*Calvario y Tabor* de Vicente Riva Palacio: historia de un texto”, en *Literatura Mexicana*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, vol. XX, núm.1, 2009.
- TERRAZAS, José Joaquín, “Crítica literaria”, en *La Voz de México*, t. VIII, núm. 70 (25 de marzo de 1877), p. 1.

-
- , “Crítica literaria”, en *La Voz de México*, t. VIII, núm. 71 (27 de marzo de 1877), p. 2.
- VALLEJO, Catharina de, “La imagen de lo femenino en la lírica de los poetas del romanticismo hispanoamericano. Inscripción de una hegemonía”, en *Thesaurus*, t. XLVIII, núm. 2 (1993), pp. 333-376.
- VELÁZQUEZ GUADARRAMA, Angélica, “Castas o marchitas. ‘El amor del colibrí’ y ‘La flor muerta’ de Manuel Ocaranza”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, año XX, vol. XX, núm. 73 (otoño 1998), pp. 125-160.
- VILLADA, Juan Vicente, “Pedro Castera”, en *La República. Periódico Político y Literario*, año V, vol. X, núm. 10 (31 de mayo de 1884), p. 2.
- , “A los señores redactores de *La República*”, en *La República. Periódico Político y Literario*, año V, vol. V, núm. 10 (31 de mayo de 1884), p. 2.

ENSUEÑOS Y ARMONÍAS





PEDRO CASTERA

ENSUEÑOS¹





EN MARES DE AMARGURA flotaba tristemente,
 la flor de mis ensueños que el viento deshojó;
 tu fúlgida mirada llenó de luz mi frente,
 y entonces, la flor muerta sus pétalos abrió.

Temblando ante esa dicha, de gozo estremecida 5
 arrodillose mi alma para poderte amar;
 y el cáliz doloroso y amargo de mi vida,
 lo transformó en un cielo tu lánguido mirar.

Agonizaba yo antes; mi mísera existencia
 luchaba con el llanto, las dudas y el temor; 10
 era un sepulcro frío, y el sol de tu presencia
 no iluminaba nunca mis horas de dolor.

Pasaste, y en mi cielo lucieron las³ estrellas;
 me viste, y tu mirada radió en mi porvenir;
 el brillo⁴ de esos ojos, la luz que tú destellas, 15
 serán mi hostia sagrada en la hora de morir.

Mi prueba ya termina, mi noche ya se acaba;
 muy pronto a otras regiones el⁵ vuelo elevaré;
 entonces, dulce niña, recuerda que te amaba,
 y que aún después de muerto jamás te olvidaré.⁶ 20

¡Adiós, alma del alma!... Te pido esa memoria;
 la vida es una sombra, la muerte⁷ claridad;
 allá en el cielo santo será toda mi gloria,
 de tu alma y tus caricias hacer mi eternidad.

II⁸

Nota del canto bíblico
 perdida en el santuario,
 irradiación seráfica
 del ángel del calvario,
 más pura que los lirios 5
 del valle de Sarón.⁹

Ven a mi pecho férvido,
 baja al hogar¹⁰ de mi alma,
 como el soplo balsámico
 baja a la ardiente palma, 10
 como el dorado polen
 al cáliz de la flor.

Hermana de los ángeles...
 ¿Eres ave viajera
 en el valle de lágrimas, 15
 alma sin compañera,
 espíritu celeste
 que lloras al pasar?

¡Oh, ven!, yo tengo un místico
 nido de amor sublime, 20
 y a tu mirada cándida¹¹
 la voz que en mi alma gime
 se calmará cual calma,
 la luz del sol el mar.¹²

III¹³

Todas las melodías dulcísimas del ave,
 sus trinos armoniosos, sus cánticos de amor,
 los tiene tu garganta melódica y suave
 y al escucharte calla celoso el ruiseñor.

Hay en tu voz de virgen que embelesó mi oído, 5
 notas de una arpa de oro tocada con cristal;
 hasta que oí tu acento no creo haber vivido,
 y sólo al escucharlo dejé de sollozar.

Es tu palabra mágica, tu voz eco del Cielo, 10
 tus frases son cadencia de timbre angelical;
 dulces y sollozantes por tu celeste duelo,
 ardientes como rayos de un sol¹⁴ primaveral.

Es tu lenguaje un canto, tu idioma es armonía,
 todo lo que tú hablas es himno de pasión;
 por eso al escucharte¹⁵ te adora el alma mía, 15
 y sólo con oírlo me late el corazón.¹⁶

IV¹⁷

Soñaba que había muerto y que en la tumba
 tus ojos no veía.
 ¿Estoy en el Infierno?, preguntaba,
 y nadie respondía.
 Pero brilló radiosa tu mirada, 5
 me deslumbró cual sol.
 ¿Acaso es éste el Cielo?, preguntaba,
 prometido por Dios.

V¹⁸

¿Eres nota de una arpa desprendida¹⁹
 en el silencio santo de la noche,
 o la plegaria mística y sentida
 que se eleva en perfume con la vida,
 de la púdica flor que abre su broche? 5

¿Eres nube fugaz que blanca y pura
 en el cielo de mi alma va pasando,
 o la luz de tu cándida hermosura
 en el lago²⁰ de mi alma ya fulgura,
 y por sus ondas negras va rielando? 10

¿Eres ángel o nota, canto²¹ o fada
 nacida de un ensueño de pureza,
 y por eso mi alma enamorada,
 delirando te busca, y extasiada
 la deslumbra tu espléndida belleza? 15

Perla divina, de divino oriente,
 astro del solio del Señor bendito,
 aurora de mi ser pura y fulgente,
 la luz que brota en tu virgínea frente,
 quiero para mi vida de proscrito.²² 20

VI²³

El sol esplendoroso en el oriente,
 los pájaros cantando entre las ramas;
 y después, en el templo, su alba frente
 dando a todo la luz, la claridad.

Allí, apoyado en la columna inmensa 5
 que sostiene a la bóveda y la nave,
 me acarició con su mirada intensa,
 y me hizo de dicha palpitar.²⁴

*

En la tarde un panteón; y allá, lejana,
 la queja funeral de una campana, 10
 con²⁵ triste sollozar;
 y hasta el²⁶ asilo que a la muerte toca,

llegaba el ruido de la turba loca,
como el tumbo del²⁷ mar.

La tierra estaba como inmenso osario, 15
el cielo blanco y gris como un sudario,
el luto hasta en el sol.

Los horizonte[s] densos y brumosos,
los páramos desiertos, calurosos, 20
sin una sola flor.

Pasé la tarde allí... con la mirada
lánguida por el hambre²⁸ y extraviada,
sintiéndome morir;
de tristeza y dolor el alma llena,
pero mi frente impávida y serena 25
mirando el porvenir...

*

La tempestad rugiendo bajo el cráneo,
la duda desgarrando el corazón;
de la tormenta el soplo en el cerebro,
y el alma... agonizando de pasión. 30

VII²⁹

Va pasando serena, va tranquila,
y su mirada límpida cintila³⁰
cuando la fija en mí.

Después se va alejando lentamente;
la diadema de luz orla su frente; 5
es la hija del zafir.³¹

Me quedo silencioso, conmovido,³²
porque ella me miró... y enardecido
palpita el corazón;

de mi interior un himno se levanta; 10
 desde el átomo al sol, todo lo canta,
 se llama... la *Pasión*.

*

Indiferente pasa, no acaricia
 su mirada a mi alma con delicia,
 sus ojos no me ven. 15

Entonces el dolor siento en el alma,
 toda mi fe se pierde, huye mi calma;
 ¡su mirada³³ es mi Edén!

Ella se va... yo inclino la cabeza;
 apuro el cáliz, y mortal tristeza 20
 derrama en mi vivir;

Entonces ¡ay!, el más atroz infierno
 el dolor más agudo y más eterno
 no iguala mi sufrir.³⁴

VIII³⁵

No sé si existe como tú en el mundo
 un ser tan ideal;³⁶
 pero sé que otros ojos cual los tuyos,
 en la Tierra, en el Cielo... no los hay.³⁷

IX³⁸

—¿Te acuerdas?... ¡Ella es!, dice mi alma
 al ver sus ojos que despiden luz.
 —¿De dónde la conoces?, la pregunto.
 —¡Del cielo azul!

X³⁹

Las lágrimas puras, las límpidas perlas,
 los ojos del niño,
 la nube de armiño,
 que el viento al moverla se pone a rizar.

Las ondas del lago, que juegan tranquilas, 5
 las aves sin nido,
 su triste gemido
 y el canto lejano que llega del mar.

No tienen, mi vida, tu plácido encanto;
 no han visto tus ojos, tu risa, tu llanto, 10
 ni oído tu voz.

Les falta pureza, divina armonía,
 no tienen tu gracia, ni dulce⁴⁰ poesía,
 les falta tu amor.⁴¹

Por eso si pasas, se postra mi alma, 15
 suspira, solloza, y pierde la calma
 cuando ella te ve.

Por eso te busco,⁴² te anhelo, te llamo,
 porque eres mi cielo, la estrella que⁴³ amo 20
 y el sol de mi fe.

XI⁴⁴

Cada palabra tuya es un poema
 que sabe comentar mi corazón,
 y tu mirada expresa todo un mundo...
 ¡Un cielo de pasión!

XII⁴⁵

Oigo rumor de risas y suspiros,
 con sollozos mezclados y gemidos
 que llegan hasta aquí;
 oigo a⁴⁶ la brisa murmurar amores
 y escucho dulces⁴⁷ pláticas de flores 5
 que se aman entre sí.

Esas cadencias vagas de placeres,⁴⁸
 esa lánguida voz de tantos seres,
 sus quejas de dolor;
 no pueden perturbar mi pensamiento, 10
 que siempre fijo está y ni un momento
 se olvida de tu amor.

XIII⁴⁹

Está el templo cubierto de crespones
 cual fúnebre ataúd;
 los cirios despidiendo en los blandones
 amarillenta luz.

Entra por las ventanas⁵⁰ tristemente 5
 siniestra claridad,
 contra⁵¹ las sombras lucha débilmente
 y pierde su brillar.

La iglesia estaba⁵² sola, silenciosa,
 no se oía⁵³ un rumor, 10
 chispeaba⁵⁴ la cera quejumbrosa,
 el fuego es su dolor...

De pronto vi⁵⁵ brillar allá en las naves
 sus ojos que me ven,

y el templo se ilumina, y cantan aves; 15
 ¡se convierte en edén!

XIV⁵⁶

Luce en mis sueños tu alma, como brilla
 esplendoroso el sol en el cenit;
 flota⁵⁷ de mis recuerdos en la bruma
 como un celaje de oro en el zafir.

Veo tus ojos divinos⁵⁸ que del cielo 5
 los abismos parecen condensar,
 y oigo⁵⁹ tu voz angélica que llora
 imitando los trinos del turpial.⁶⁰

XV⁶¹

—¿La conoces?, me dice a veces mi alma
 cuando ella pasa deslumbrando al sol.
 —¿Cuál es su nombre?, la pregunto ansioso,
 —La llaman el *Amor*.

XVI⁶²

¿Quién eres tú?... Lo sabe mi alma acaso,
 pero lo ignoro yo;
 serás aroma y luz,⁶³ color y nota,
 serás rayo de⁶⁴ sol,
 serás ángel o diosa, nube u onda, 5
 dolor, también placer...
 armonía o perfume⁶⁵ del Eterno...
 ¡Todo, menos mujer!

XVII⁶⁶

Para ti la diadema de mundos,
 para ti los fulgores del sol;
 para mí los abismos profundos,
 para mí las espinas, ¡oh flor!

XVIII⁶⁷

**¡Dios está en todas partes!, dice el cura,
 luego está en unos labios que amo yo,
 ¡Dejad que un beso mi bautismo sea!
 ¡Dejadme amar a Dios!⁶⁸*

¡Dios mira con la luz!,⁶⁹ canta el poeta, 5
 luego está en unos ojos que amo yo.
 ¡Dejad que sus pupilas sean mis cielos!
 ¡Dejadme ver a Dios!

XIX⁷⁰

Celeste primavera, murmullo de la brisa,
 esencia de la forma con nombre de mujer;
 de cielo es tu mirada, de luz es tu sonrisa,
 y angélica es tu alma, querúbico tu ser.

Perfume, trino, ave, mujer la más hermosa... 5
 misterio indefinible de amor y claridad...
 blancura inmaculada... mujer⁷¹ esplendorosa...
 de luz divina onda... seráfica beldad...

Escúchame... yo te amo, yo siento que te adoro
 y al verte me palpita con ansia el corazón; 10
 no sé cómo es que vivo con tanto como lloro;
 no sé si tú comprendes lo que es esta⁷² pasión.⁷³

XX⁷⁴

Voy a partir... llevando tu presencia
 como un faro de luz en mi camino;
 como un sol que ilumine mi existencia,
 como un astro del cielo en mi destino.

Me siento fuerte porque espero y creo, 5
 y por tu amor me siento omnipotente;
 no hay imposibles a mi audaz deseo,
 nada hay que pueda doblegar mi frente.

¡Adiós ángel del alma!... entre fulgores 10
 llevo el recuerdo de tus labios rojos;
 tu sonrisa de luz, tus dulces flores...
 Esas *flores pupilas*⁷⁵ de tus ojos.

XXI⁷⁶

¡He vuelto ya!... Para admirar tu frente,
 tan llena de candores y de luz,
 vuelvo a sentir mi sangre más hirviente,
 vuelvo a sentir fogosa juventud.

He vuelto ya... pero al volver triunfante, 5
 he traído más noble el corazón,
 vengo⁷⁷ anhelando tu mirada amante,
 vuelvo a buscar el cielo de tu amor.

XXII⁷⁸

Algunas veces me pregunto ansioso:
 ¿Por qué la vería yo?
 Y nadie me contesta, pero siento
 que así lo quiso Dios.

XXIII⁷⁹

Tú vives, yo contemplo; tú sueñas, yo te amo;
 tú pasas deslumbrando con tu mirar de luz,
 y al verte tan hermosa con voz doliente exclamo:
 ¡es ángel en la tierra... del Cielo es un querub!⁸⁰

Tú gozas y yo sufro, tú ríes cuando⁸¹ lloro, 5
 el lujo y la lisonja te cercan por doquier,
 y a mí... sólo desprecios y burlas porque imploro
 morir para olvidarte... arcángel o mujer.

Tú pasas desdeñosa altiva y sonriente, 10
 yo inclino la cabeza cansado de sufrir,
 y sigues tu camino tranquila, indiferente,
 no miras que has cubierto de luto un porvenir...

¡Desdénname!, yo siento que mi alma se comprime
 que tu desprecio sólo me rompe el corazón;
 prosigue tu camino, mientras que llora y gime 15
 un loco, un insensato, que te ama con pasión.

Y yo no te suplico...⁸² conservo mi alma altiva,
 podrás romperla siempre, pero doblarla... ¡no!,
 tendré un delirio eterno mientras que sufra y viva,
 pero humillarme... ¡nunca!, lo sabes tú cual yo... 20

XXIV⁸³

¿Por qué antes me besabas
 con tu mirar de fuego?
 ¿Por qué tus dulces ojos
 temblaban de pasión?
 Para dejarme loco... 5
 para dejarme ciego...

para arrancarme el alma...
para pisarla luego,
matando así de angustia
mi pobre corazón. 10

¿Por qué antes me mirabas?,
para agravar la herida,
teniendo siempre mi alma
soñando con su Edén;
para que no advirtiese 15
esa alma entristecida,
que habías de darle llanto
para llenar su vida,
y que a su amor sublime...
tú le opondrías desdén... 20

¡Adiós!... Yo te perdono,
mi alma no te implora;
no puede despreciarte
y menos olvidar;
pero también te digo... 25
que esa alma no te llora,
que se conserva altiva...
que tu desdén no adora...
y todos los desprecios
los sabe perdonar. 30

XXV

¿Quién eres tú? ¿Por qué a turbarme vienes;
por qué no guardas tu mentido amor;
no sabes ya que corazón no tienes,
que me has dejado hundidas en las sienas
las amargas espinas del dolor? 5

XXVI

Siempre firme y tenaz y siempre estoico,
 a tu desdén he de oponer mi empeño;
 mi corazón desgarrarás y heroico,
 mi rostro has de mirar siempre risueño.

No es cuestión de una mísera existencia 5
 este fuego interior que me devora;
 por toda eternidad a tu presencia
 ha de volar esta alma que te adora.

*

Si yo parto primero... he de esperarte,
 y si esto no es así... te he de seguir 10
 en la Tierra, en el Cielo, en cualquier parte,
 adonde te halles tú... allá⁸⁴ he de ir.

La inmensidad no calmará mi anhelo
 y nada extinguir puede esta pasión;
 ¡para seguirte tengo todo el cielo!, 15
 ¡para adorarte todo el corazón!

XXVII

Así como se enlaza una a otra palma,
 bajo un soplo de Dios,
 así mezclar quisiera en sola una alma
 las almas de los dos.

XXVIII⁸⁵

Perdona, no te ofendas si al preguntarte olvido
 que en tu mirada brilla angélico pudor;

y a veces he pensado, de dicha estremecido,
que el beso de tus ojos es beso de tu amor.

XXIX

A veces no comprendo lo que siento
cuando me miras tú;
me parece que se abre el firmamento,
que todo brota luz.

Y veo brillar en mi alma conmovida 5
la imagen de otro sol;
la luz de otra existencia, de otra vida,
la luz que llamo *Amor*.

XXX⁸⁶

Hay noches que he sentido
sobre mi frente un beso,
y un beso tan fogoso⁸⁷
que me ha hecho despertar;
y he conservado siempre 5
dentro de mi alma impreso
ese recuerdo santo
que me hace palpar.

Hay otras que he escuchado
tu acento acariciarme, 10
tu arrullo de paloma
que moduló el amor;
Entonces he creído
que tú venías a hablarme
para matar⁸⁸ mis dudas 15
matando mi dolor.

XXXI

Inflexible serás... yo seré fuerte,
 tranquila tú, tranquilo yo también;
 si tú eres el destino, soy la suerte,
 y si eres tú la vida, soy la muerte,
 y soy amor... si tú eres el desdén. 5

XXXII⁸⁹

¡Escucha!... si te acercas, mi corazón se inflama
 con tu mirar divino, con tu mirar de llama,
 enciendes mi alma toda como se enciende un sol;
 si al verme tu pupila no brilla indiferente
 la veo en mil fulgores acariciar mi frente, 5
 fulgores que me dicen que toda eres amor.

Acércate... no temas... mi espíritu te adora,
 eres mi dios, mi ensueño, mujer encantadora,
 y humilde ante tus plantas mi corazón está;
 no huyas... no te alejes, que el porvenir, la vida, 10
 la aspiración suprema de mi alma enardecida
 es adorarte siempre... por toda eternidad.

XXXIII

Lejos de ti... yo vivo tristemente
 soñando las dulzuras de tu amor;
 el corazón me late débilmente,
 y el alma se sumerge en el dolor.

Lejos de ti... no vivo ni palpito 5
 y agonizar yo siento mi existir;
 sólo tengo un anhelo... es infinito...
 es un deseo inmenso de morir.

XXXIV

Te vi pasar... tras de tu huella santa
 voló mi alma de su dicha en pos;
 se fue besando el polvo de tu planta,
 sabía que⁹⁰ marchabas hacia Dios.

Tú seguirás subiendo... yo lo mismo... 5
 amarte es para mí el supremo bien;
 compréndelo... mi amor es egoísmo,
 porque sé que me llevas al Edén.

XXXV

Como un faro brillante anuncia el puerto
 y un oasis la calma en el desierto,
 así te miro a ti;
 que en tu pupila virginal y santa
 yo miro un nuevo cielo que me encanta 5
 y un nuevo porvenir.

Yo no tengo más dicha que mirarte,
 mi creencia es tan⁹¹ sólo idolatrarte,
 y mi culto eres tú;
 mi ambición... es sentir sobre mi frente 10
 tu mirada de amor resplandeciente
 que me inunda de luz.

XXXVI⁹²

¡Qué⁹³ años ha que te amo!,
 que te amo con delirio,
 soñando eternamente
 con adquirir tu amor;

¡Qué⁹⁴ años ha que muero!,
sufriendo este martirio
y oyendo al vulgo estúpido
que burla mi dolor. 5

¿Por qué te adoro tanto...
por qué un solo segundo
mi mente no se olvida
de tu visión tenaz? 10
Porque mi pobre espíritu
sólo en amor fecundo,
ni puede ya olvidarte,
ni lo podrá jamás 15

XXXVII⁹⁵

Altivo, audaz, enérgico me siento,
sublime en corazón y en pensamiento,⁹⁶
heroico de valor;
de omnipotencia lleno, noble y fuerte,
sin temer ni⁹⁷ a la vida ni a la muerte,
ni al mísero dolor. 5

Y a la vez poderoso, irresistible,
grande, inmenso, eternal, indefinible,
soberbio en juventud;
palpitante⁹⁸ de amor... desfallecido,⁹⁹
embriagado de fuerza... enardecido...
cuando me miras tú! 10

*100

Después, veo convertirse
en sol el firmamento
y el mundo, en una esfera
de oro y de cristal, 15

y escucho, dentro mi alma,
 la voz del sentimiento,
 la voz de los arcángeles,
 la voz del ideal. 20

—Sé puro... serás fuerte...
 me dice conmovida,
 y si eres fuerte y puro...
 siempre serás¹⁰¹ creador,
 no temas... ama siempre... 25
 porque el amor es vida,
 porque el amor es todo,
 porque el amor es Dios!¹⁰²

XXXVIII¹⁰³

Tu vida yo ambiciono, tu vida necesito,
 la esencia de tu alma, la luz de tu mirar;
 no esperes ya que crezca mi amor que es infinito,
 no esperes ya que aumente mi eterno palpitar!

Si sabes cuánto te amo, si sabes que te adoro, 5
 que el beso de tus ojos es luz de mi existir,
 si sabes que soy digno, que yo nunca te imploro,
 si tu mirar me falta, ¿qué haré para vivir?

XXXIX¹⁰⁴

Tengo una religión, la de la gloria,
 y por conciencia, un sol en mi interior;
 un porvenir oscuro ante la historia,
 mi nombre escrito en letras de dolor.

Pero tengo también la dicha inmensa 5
 que tu mirada enciende¹⁰⁵ mi vivir;

pura como la luz, como ella intensa,
¿para qué ambicionar más porvenir?

XL¹⁰⁶

Algunas veces sueño que te veo
y te hallas junto a mí...
¿Evocada tal vez por mi deseo
viene tu alma aquí?

XLI¹⁰⁷

Es más que dicha como te amo amarte,
soñando siempre tu mirar de amor,
viviendo con la gloria de adorarte,
escuchando el sollozo de tu voz;
con tu ideal por culto... templo el arte... 5
¡y en porvenir a Dios!

XLII¹⁰⁸

¡Ay! Cuando duermo sueño que tus ojos
me siguen por doquier,
palpita el corazón entusiasmado,
se dilata mi pecho enamorado,
me siento renacer; 5
y al despertar recuerdo tus enojos
y vuelvo a padecer.

XLIII¹⁰⁹

¿Sabes lo que yo quiero?, no es tu vida
y tu existencia efímera y mortal,

la eternidad completa de tu alma...
 ¡Todo tu *más allá!*

XLIV¹¹⁰

¡Oh mujer!,¹¹¹ yo te amo y siento el cielo
 desplomarse de mi alma en su interior;
 si me buscan tus ojos con anhelo,
 si me miran temblando de pudor.

Yo no te pido nada, nada imploro; 5
 amarte es para mí como el vivir,
 como lo es respirar así te adoro;
 tan natural también como el morir.

Sé que tu amor es para mí imposible, 10
 porque existe un abismo entre los dos,
 pero también yo sé que en lo invisible,
 fija en nosotros su mirada Dios.

XLV¹¹²

Conozco¹¹³ una mujer que es puro aroma
 y toda idealidad,
 que se viste de luz como los cielos
 y en cuyos labios una aurora asoma;
 llamábala antes *perla*, hoy *claridad*.¹¹⁴ 5

XLVI¹¹⁵

Te he visto algunas veces con un velo,
 cubrir tu frente blanca y pudorosa;
 me he preguntado entonces, si en el cielo,

con la nube de estrellas más hermosa,
ocultarán¹¹⁶ los ángeles su anhelo. 5

*

Inmóvil... mudo... pálido me quedo,
al verte así aún más espiritual,
y oigo en mi corazón que amargo gime,
la voz de Dios... ¡espléndida y sublime!
¡La voz del ideal! 10

Ella es... dice a mi alma conmovida,
la otra mitad de una alma que te di...
Entonces, ésta delirando ansiosa,
besa tu frente pura y luminosa,
¡tu frente de marfil! 15

XLVII¹¹⁷

Algunas veces si te acercas... siento
que se dilata mi alma sin temor,
y al escuchar tu melodioso acento
pienso que es de los ángeles la voz.

Vuela mi pensamiento presuroso, 5
la huella de tus pies parte a besar,
donde pisas... el polvo es luminoso
y la arena se vuelve de cristal...

XLVIII¹¹⁸

Mi alma siento¹¹⁹ enferma de tanto como te ama,
de tanto que te adora,¹²⁰ de tanto suspirar;
despierta ella te busca, dormida ella te llama,
y sueña con tus ojos de mágico mirar.

Mas nada temas, virgen, mi amor es puro, santo 5
 igual al que los ángeles profesan al Señor;
 inmenso es mi martirio que se disuelve en llanto
 inmensa es mi ternura, sin límites mi amor.

XLIX¹²¹

Elevarás tu vuelo hacia otros mundos
 y yo te seguiré;
 huirás a los abismos más profundos,
 de allí te arrancaré;
 en la llanura inmensa, interminable 5
 de los cielos sin fin,
 irás huyendo siempre... inquebrantable,
 firme, sereno, heroico, infatigable,¹²²
 ¡allí te he de seguir!...
 Y en ese mar azul, 10
 primero que mi amor inagotable¹²³
 se agotará¹²⁴ la luz.

L¹²⁵

¡Corazón! late quedo, suavemente,
 late más quedo aún, más dulcemente,
 no vayas a turbar
 sus luminosos y virgíneos¹²⁶ sueños,
 sus días de gloria y de placer risueños... 5
 no la hagas despertar.

Déjala aún así... vive tranquila,
 [lo] re]vela su límpida pupila,
 no conoce el dolor;
 ni sus espinas hollará[n] su planta, 10
 porque ella es pura, y como pura, santa,
 ¡es virgen del amor!

No llores, corazón..., con tus delirios,
mezcla tu hiel y apura los martirios,
mas deja de gemir 15
que tu dolor que se desborda en llanto,
te servirá para escribir un canto,
que la haga sonreír.

Cómprale esa sonrisa con dolores,
tu sufrimiento ofréceselo¹²⁷ en flores, 20
en cantos, nada más;
y al comprimirte de pasión estalla,
¡desgárrate cobarde... pero calla
y no llores jamás!

LI¹²⁸

Más tarde, en otra vida, en otro mundo
pasaré indiferente junto a ti;
entonces yo... a tu anhelar profundo,
insensible seré¹²⁹ como tú aquí.

¿Y por qué en otra vida?, si en la Tierra, 5
a otro mañana adorarás tal vez...
entonces, ¡ay!, comprenderás si encierra,
el amor un amargo padecer.

Esa frente serena y luminosa
que no mancha una nube de dolor; 10
se inclinará mañana pesarosa,
doblada por desdén o por amor.

Tu débil corazón romperá el lloro,
como siento... ¡también tú sentirás!
como hoy yo te amo a ti...¹³⁰ como te adoro, 15
a otro que te desprecie adorarás...

LII¹³¹

Recuerdo, ya hace tiempo una mañana,
 que tu beso de luz fijaste en mí...
 ¡ay!, mi horizonte se tiñó de grana
 y el cielo se vistió¹³² de azul turquí!

Recuerdo otra también... que tu mirada, 5
 no quiso darme vida con su luz...
 mi alma se hundió en la sombra y enlutada
 negro del cielo vio todo el azul...

LIII¹³³

Yo conozco tu frente candorosa,
 tu divina pupila¹³⁴ esplendorosa
 ¡y el eco de tu voz!
 ¿De dónde? No lo sé... de otra existencia... 5
 de una vida de paz y de inocencia...
 ¡en el seno de Dios!

LIV¹³⁵

Yo te mando el perfume,
 la vida de las flores,
 la risa de los niños,
 también la luz del sol;
 los trinos de las aves 5
 que cantan sus amores,
 la brisa, los suspiros,
 los ecos de su voz.

La irradiación del cielo,
 las límpidas estrellas, 10
 las melodías divinas
 que escucho sollozar;

las músicas lejanas,
 sus lánguidas querellas
 y el canto majestuoso 15
 que llega de la mar.

Te mando palpitante,
 de amor desfallecida
 del Universo entero,
 la espléndida Creación...¹³⁶ 20
 en ella yo te escribo,
 te mando allí mi vida,
 mi ser, mi pobre alma,
 mi ardiente corazón.

.....

LV¹³⁷

Cual océano de flotante bruma
 o como inmensa sábana de espuma,
 así miro mi vida emblanquecer.
 Huyó la negra tempestad sombría
 que mi cielo interior oscurecía 5
 y en mi alma comienza a amanecer.

Era mi pecho un ataúd vacío
 en que vertió la copa del hastío
 la esencia de la hiel y del dolor;
 hoy... no tengo horizontes, se han borrado 10
 de la página oscura del pasado
 para dejar a mi alma sólo amor.

Cual se fija un tenaz remordimiento,
 no¹³⁸ podía abrigar más pensamiento

que un deseo irresistible de morir; 15
 mas hoy, canta mi alma entusiasmada,
 por la divina luz de una mirada
 que le ha vuelto radiante el porvenir.

LVI¹³⁹

¡Mírame más!... consúmase mi vida
 en el fuego, en la luz de tu mirar;
 mírame aún... que mi alma estremecida
 ¡se siente ya de dicha agonizar!

LVII¹⁴⁰

Nunca he temido yo, nunca he temblado
 y ante nada mi frente he doblegado,
 no conozco el terror...
 Sólo aquella mañana esplendorosa
 en que vi tu mirada cariñosa 5
 temblé... pero de amor.

LVIII¹⁴¹

Yo compraré con lágrimas
 la paz de tus amores,
 tu dicha, tus ensueños,
 la luz de tu existir;
 ¿qué importa que yo sufra, 5
 qué importan mis dolores,
 si puedo yo regarte
 por el¹⁴² camino flores,
 si puedo yo a tu nombre
 alzar¹⁴³ un porvenir? 10

LIX¹⁴⁴

La vida daría yo¹⁴⁵ por repetirte
 que te adoro con todo el corazón;
 no sé lo que daría por oírte,
 diciendo lo que piensas de mi amor.

Y sin embargo, virgen,¹⁴⁶ yo no puedo 5
 ni el rumor de tus pasos escuchar,
 yo no sé lo que siento... tengo miedo
 de que tú no me mires al pasar.

LX¹⁴⁷

Ruge sombrío y en mi interior estalla
 potente¹⁴⁸ el huracán,
 mi ardiente corazón no se avasalla,
 se rompe antes que humilde, palpitar.

Retumba el trueno, el rayo vibra y arde, 5
 siento mi cráneo hervir,
 y el pensamiento que tembló cobarde,
 se creará sin temor un porvenir.

Dilátase el cerebro, y luz intensa
 brilla en su tempestad; 10
 ese rayo que vibra es fuerza inmensa,
 los hombres la llamamos voluntad.

Ahora la tengo yo... y omnipotente,
 todo podré vencer;
 la diadema de luz pondrá en mi frente 15
 el amor infinito a una mujer.

LXI¹⁴⁹

Quiero sentir que lava hirviente quema
 mi palpitante sien,
 y de lumbre encendida una diadema
 que borre de mi frente su desdén.

Quiero sentir una ansia delirante, 5
 una fiebre sin fin;
 la locura de un beso palpitante,
 la fiebre de un amor que haga morir.

LXII¹⁵⁰

Cuando te encuentro, mi ángel,¹⁵¹ tiemblo mucho,
 palidezco de amor y sólo escucho
 el rumor de tus alas al pasar;
 con tu mirada... de pasión me inflamas
 y si en sueños... me dices que me amas, 5
 me quiere el llanto ahogar.

LXIII¹⁵²

Toda la savia errante
 fermenta bajo el suelo,
 se ve en todas las plantas
 la vida palpar;
 se admira más intensa 5
 la irradiación del cielo
 y los capullos se abren
 al sol primaveral.

Las brisas ya suspiran,
 los pájaros ya cantan, 10
 susurran las abejas
 al par del colibrí;

los árboles se cubren,
 su frente ya levantan,
 y vuelve Primavera
 los campos a vestir. 15

El cielo brota iris,
 la tierra brota flores,
 perfumes, cantos, auras,
 sonrisas de placer; 20
 el pensamiento estrellas,
 el corazón amores,
 y el alma conmovida
 se siente estremecer.

LXIV¹⁵³

¡Ebrio de vida estoy!, de fuerza lleno,
 de inmensa voluntad y de vigor,
 el cielo de mi alma está sereno,
 no lo empaña una nube, se halla pleno
 con el astro esplendente de mi amor. 5

¿En dónde te hallas, niña? El labio ardiente
 quiere unirse a tu boca virginal;
 quiere besar tu inmaculada frente,
 la huella de tu pie resplandeciente,
 la atmósfera que dejas al pasar. 10

LXV¹⁵⁴

Sonriente el porvenir, bella la vida,
 el alma temblorosa estremecida,
 latiendo apresurado el corazón;
 sin sentir ni temores, ni egoísmo

capaz de la grandeza y heroísmo,
así lo tengo todo en mi pasión. 5

Eso lo debo a ti... mujer amada,¹⁵⁵
a ese beso de amor de tu mirada,
que contiene la esencia de la luz;
a tus ojos divinos¹⁵⁶ radiantes 10
que parecen estrellas cintilantes,
que me miran del fondo del azul.

LXVI¹⁵⁷

Así como en oriente el sol cuando se asoma
dibuja los contornos y los perfila en luz,
así miro tu imagen, mi cándida paloma,
la perla de mi cielo,¹⁵⁸ mi flor de puro aroma,
mi estrella desprendida de la región azul. 5

LXVII¹⁵⁹

^{160}Yo te amé y te idolatro todavía
y pedazos se haría
el mundo entero, y con igual calor
salir de sus ruinas¹⁶¹ vería
la llama de mi amor!* 5

.....

Yo te amo, mujer... te adoro ciego,
y antes que se extinguiera el dulce fuego
de mi sublime amor,
verías temblar y hundirse el firmamento,
extinguirse la vida, el pensamiento, 10
apagarse hasta el sol,
romperse los cristales de los cielos,

caer a las estrellas... densos velos
cubrir a la creación!

LXVIII¹⁶²

Vuelven las golondrinas,
vuelve la primavera,
ya late más ardiente
mi altivo corazón;
y en mi ambición inmensa 5
por dicha yo quisiera
enviarte en mis suspiros
el alma toda entera,
y en vez de estas palabras,
mil besos de pasión. 10

Ya no me basta, virgen,¹⁶³
la luz de tu mirada,
ya no me basta verte
por todo porvenir;
hoy es constante anhelo 15
de mi alma enamorada
un beso de tus labios...
un beso, mi adorada,
y una caricia sola
para después morir. 20

LXIX¹⁶⁴

Toda esa palidez interesante
que se revela, niña, en tu semblante,
descubre tu continuo padecer;
a mí me sobra... en ti falta la¹⁶⁵ vida,
recibe tú mi sangre enardecida 5
y en ella te daré todo mi ser.

Es sangre noble, generosa, ardiente,
 que al correr en mis venas siento hirviente,
 y es la vida de un grande corazón;
 esa vida te doy... yo te la ofrezco 10
 y si en cambio de amor, desdén merezco,
 en cambio a tu desdén, pasión te doy.¹⁶⁶

LXX¹⁶⁷

Dentro de mí yo siento
 dos almas que palpitan,
 dos seres infinitos,
 dos seres que se agitan,
 temblando de pasión; 5
 porque es mi pecho un templo
 y en él adoro tu alma,
 santuario sacrosanto
 de indefinible calma
 tu altar mi corazón. 10

*

En él vibra divina tu imagen que me encanta,
 como radiante estrella, como la hostia santa
 que brilla en el altar;
 allí te rindo culto, mujer encantadora,
 y en él humilde y tierno mi corazón que adora 15
 te canta al palpar.

LXXI¹⁶⁸

Cuando tus ojos miro entusiasmado
 siento mi pecho ardiente y dilatado,
 por el soplo divino del amor;
 mis sienes, sus latidos precipitan

y la sangre en mis venas que palpitan, 5
la siento aglomerarse al corazón.

Tú no sabes amar, tú no has sentido
este delirio eterno en que he vivido
o esta fiebre de intenso padecer;
tú vives en quietud y santa calma, 10
porque te falta el fuego de mi alma,
el fuego que encendiste tú en mi ser.

LXXII¹⁶⁹

¡Más inmenso que el cielo... indefinible,
puro, sereno, ardiente, irresistible,
siento mi amor por ti;
siento también mi vida constelada
por la divina luz de tu mirada 5
que brota soles mil...
la ignota eternidad¹⁷⁰ del firmamento,
no satisface la ambición que siento,
¡la inextinguible sed del corazón!
Porque su espacio... si por ti deliro, 10
lo llenara¹⁷¹ de amor con un suspiro...
¡Qué estrecha,¹⁷² qué mezquina es la creación!

LXXIII¹⁷³

El templo estaba oscuro, no brillaban
las luces del altar;
en medio de las sombras que reinaban
oí su leve andar;
y al verla a ella... con sus dulces ojos, 5
me hizo caer de hinojos,
y el templo se llenó de claridad.

LXXIV¹⁷⁴

Como diosa inmortal... mi pensamiento
te juzga siempre en su visión sublime,
y como hostia de amor y sentimiento
que a mi cansado corazón redime.

Como cielo de paz y¹⁷⁵ poesía, 5
como estrella de vívidos fulgores;
como onda de luz y de armonía,
como reina de perlas y de flores.

Pura, inefable, tierna, inmaculada, 10
como divina esencia de la altura;
como creación del arte, no soñada,
como mujer de angélica hermosura.

LXXV¹⁷⁶

¡Te amo... qué gloria! ¡Con tu amor me siento
omnipotente, heroico e inmortal!,
¡crearía¹⁷⁷ por tu amor un firmamento,
un cielo de pasión y voluntad!

¡Te amo... qué dicha! y por tu amor sublime 5
yo no puedo en mi vida ni pensar,
¡mas qué importa!,¹⁷⁸ si mi alma se redime,
yo no quiero en la vida más que amar.

LXXVI¹⁷⁹

Tus ojos son divinos,¹⁸⁰ tu frente candorosa
y copias en tu boca lo rojo del coral;
la risa de tus labios es risa luminosa,
y en tus pupilas tienes la luz primaveral.

LXXVII¹⁸¹

No te bastan mis¹⁸² años de martirios
 y de continuas luchas, y¹⁸³ delirios,
 de abnegación, de amor,
 de quejas comprimidas¹⁸⁴ y torturas,
 de eterna aspiración y de amarguras, 5
 de llantos y dolor.

No te bastan los¹⁸⁵ años de mi vida,
 que ha consagrado mi alma redimida¹⁸⁶
 a probar su pasión;
 los¹⁸⁷ años de incesantes devaneos, 10
 de incesantes locuras y deseos,
 de perpetua ambición.

No te basta mi lucha infatigable
 y toda la constancia inalterable
 que tengo yo por ti... 15
 ¡ah, no te basta, no!, parece poco,
 la mitad¹⁸⁸ de mi vida, si es a un loco
 lo que tú ves en mí...

LXXVIII¹⁸⁹

Hoy me mira... mañana me desdeña,
 y el corazón se rompe al padecer,
 ella, que en mi martirio así se empeña,
 a mi espíritu quiere enloquecer.

Yo la perdono aún... siempre la amo, 5
 siempre le ruego por su dicha a Dios;
 y eternamente y sin cesar la llamo,
 y eternamente me contesta... ¡no!

Yo no sé la razón de esto que siento,
 pero sé que es divino el adorar;
 que es su dicha mi solo pensamiento
 que es grande y sublime... perdonar.

10

NOTAS

¹ Del poemario *Ensueños* conozco cinco versiones: tres en periódico y dos en libro, con variantes en el número y en el orden de los poemas. Con el título de “Ensueños” se publicaron 42 poemas (I-XLII), en *El Radical. Periódico Político Independiente*, t. 1, núm. 99 (5 de marzo de 1874), p. 2; t. 1, núm. 100 (6 de marzo de 1874), p. 2; t. 1, núm. 102 (8 de marzo de 1874), p. 2; t. 1, núm. 103 (10 de marzo de 1874), p. 2; t. 1, núm. 104 (11 de marzo de 1874), p. 2; t. 1, núm. 105 (12 de marzo de 1874), p. 3; t. 1, núm. 107 (14 de marzo de 1874), p. 2; t. 1, núm. 108 (15 de marzo de 1874), p. 3; t. 1, núm. 109 (17 de marzo de 1874), p. 2; t. 1, núm. 110 (18 de marzo de 1874), p. 2; t. 1, núm. 111 (19 de marzo de 1874), p. 3; t. 1, núm. 112 (21 de marzo de 1874), p. 3; t. 1, núm. 113 (22 de marzo de 1874), p. 2; t. 1, núm. 114 (24 de marzo de 1874), p. 3; t. 1, núm. 115 (25 de marzo de 1874), p. 2; t. 1, núm. 116 (26 de marzo de 1874), p. 3; t. 1, núm. 117 (27 de marzo de 1874), p. 3; t. 1, núm. 118 (28 de marzo de 1874), p. 2; t. 1, núm. 119 (29 de marzo de 1874), p. 2; t. 1, núm. 120 (31 de marzo de 1874), p. 2; t. 1, núm. 121 (1.º de abril de 1874), p. 2; t. 1, núm. 123 (5 de abril de 1874), p. 2; t. 1, núm. 124 (7 de abril de 1874), p. 3. Con el título de “Delirios” se publicaron 45 poemas (I-XLV), en *El Federalista. Edición Literaria de los Domingos*, t. VII, núm. 10 (13 de septiembre de 1874), pp. 117-118; t. VII, núm. 12 (4 de octubre de 1874), p. 142; t. VII, núm. 17 (8 de noviembre de 1874), pp. 197-199; t. VII, núm. 21 (6 de diciembre de 1874), pp. 246-248; t. VII, núm. 22 (13 de diciembre de 1874), pp. 259-262. Con el de “Murmurios” se publicaron 40 poemas (I-XI) en *El Federalista. Edición Literaria de los Domingos*, t. VIII, núm. 13 (4 de abril de 1875), pp. 152-153; t. VIII, núm. 14 (11 de abril de 1875), pp. 162-164; t. VIII, núm. 15 (18 de abril de 1875), pp. 172-174; t. VIII, núm. 17 (2 de mayo de 1875), pp. 200-202. En este mismo año, Castera publicó *Ensueños*, México, Imprenta Políglota de C. Ramiro y Ponce de León, volumen en que reunió por primera vez algunos de los poemas que ya habían aparecido en periódico; esta versión incluyó 97 composiciones, con un prólogo de Francisco G. Cosmes (1850-1907). Siete años más tarde, en 1882, hubo una segunda edición, ahora con el título de *Ensueños y Armonías*, publicada por la Imprenta de *La República*, conformada por dos partes: en la primera de ellas, que conserva el título de *Ensueños*, el autor seleccionó 78 poemas (I-LXXVIII) de la edición de *Ensueños* de 1875; la segunda parte corresponde al poemario *Armonías*, en el que conjuntó 139 poemas, entre los que se incluyeron

catorce de los últimos diecisiete poemas de *Ensueños* de 1875. En la presente edición tomo como texto base la publicación de 1882, y ofrezco, en notas a pie, las variantes.

² Se publicó como “Ensueños I”, en *El Radical*, t. 1, núm. 99 (5 de marzo de 1874), p. 2.

³ 1874 *El Radical* (5 de mar.): *Pasaste, y en el alma sentí brotar por Pasaste, y en mi cielo lucieron las*

⁴ 1874 *El Radical* (5 de mar.): *cielo por brillo*

⁵ 1874 *El Radical* (5 de mar.): *mi por el*

⁶ 1874 *El Radical* (5 de mar.) sustituye este verso por: *y que muriendo nunca tu amor olvidaré.*

⁷ 1874 *El Radical* (5 de mar.) agrega: *es*

⁸ Se publicó como “Ensueños II”, en *El Radical*, t. 1, núm. 100 (6 de marzo de 1874), p. 2.

⁹ *Sarón*: Valle ubicado entre la ciudad de Jope y el Monte Carmelo, en la costa del Mediterráneo (Primer libro de *Crónicas*, 27:29; *Cantares* 2:1; *Isaías* 35:2, y *Hechos* 9:35). La Biblia también lo menciona como parte de los prados que Gad, hijo de Israel, heredó a sus descendientes (Primer libro de *Crónicas*, 5:16). // Pedro Castera igualmente hace referencia a los lirios del valle de Sarón en “La mujer ideal”, escrito en prosa poética, en el que ofrece su propia concepción de la mujer, y en el que desarrolla la estrecha relación que existe entre el amor, la mujer, el Cielo, el universo y Dios, idea que será una constante en sus poemas (vid. Pedro Castera, “La mujer ideal”, en IMPRESIONES Y RECUERDOS, MÉXICO, 1986, pp. 81-86).

¹⁰ 1874 *El Radical* (6 de mar.): *lugar por bogar*

¹¹ 1874 *El Radical* (6 de mar.): *mágica por cándida*

¹² 1874 *El Radical* (6 de mar.): *El sol la voz del mar. por la luz del sol el mar.* // En la versión periodística, el poema está compuesto de cinco estrofas; agrega como quinta: *Será tu frente cándida / hostia de mis amores, / te elevaré en las alas / de perfumes de flores / y juntos volaremos / al trono del Señor.*

¹³ Se publicó como “Ensueños VI”, en *El Radical*, t. 1, núm. 105 (12 de marzo de 1874), p. 3.

¹⁴ 1874 *El Radical* (12 de mar.) y ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): *ardientes cual la brisa de un día*

¹⁵ 1874 *El Radical* (12 de mar.): *escucharlo por escucharte*

¹⁶ 1874 *El Radical* (12 de mar.) sustituye este verso por: *por eso me palpita con ansia el corazón.*

¹⁷ Se publicó como “Ensueños XXVI”, en *El Radical*, t. 1, núm. 116 (26 de marzo de 1874), p. 3. El poema sigue, en lo general, el *Lied* 60 “En sueños he llorado...” (“*Ich hab’ im Traum geweinet*”) del *Intermezzo* de Heine en traducción de Eulogio Florentino Sanz. En la publicación periódica le anteceden dos traducciones de la versión francesa de los *lied* del poeta alemán Ludwig Uhland (1787-1862): como poema XXIV, el *lied* “Destine” (“*Schidfal*”) [“*Schicksal*”], y como XXV, “*La Dormeuse*” (“*Die Schlummernde*”) (vid. APÉNDICE I).

¹⁸ Se publicó como “Ensueños IV”, en *El Radical*, t. 1, núm. 103 (10 de marzo de 1874), p. 2.

¹⁹ Esta comparación, en la que el poeta concibe el arpa como representación de la armonía universal, y a la mujer como emanación de ella, aparece también en el texto “Relámpagos de pasión”: “Oír como Lamartine, a los astros de oro que murmuran un nombre, es escuchar los cantos que los mundos elevan al Señor. Mezclado con ese concierto tres veces santo, creo distinguir a veces el tuyo como una nota desprendida del arpa mágica de la creación” (P. Castera, “Relámpagos de pasión”, en IMPRESIONES Y RECUERDOS, MÉXICO, 1986, p. 139).

²⁰ 1874 *El Radical* (10 de mar.) y ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): *río*

²¹ 1874 *El Radical* (10 de mar.): *poesía*

²² En diversas ocasiones, Castera alude a sí mismo con el término *proscrito*. En la nota que antecedió la publicación de sus cuentos mineros, que es una declaración de principios, el autor señala: “Algunos poetas me honran llamándome su hermano; como desterrado en la Tierra yo soy hermano de todos los proscritos, pero por lo mismo lo soy de los mineros” (P. Castera, “En medio del abismo”, en *El Federalista*, t. VIII, núm. 23, 5 de diciembre de 1875, p. 261).

²³ Se publicó como “Ensueños XII”, en *El Radical*, t. 1, núm. 123 (5 de abril de 1874), p. 2. En la publicación periódica el poema está compuesto de siete estrofas. Agrega como primera estrofa: *En la iglesia ayer mañana, / viéndola a ella sonreír; / y ayer tarde... en el panteón, / acompañando a una alma / que acababa de partir.*

²⁴ 1874 *El Radical* (5 de abr.) sustituye este verso por: *y su beso de luz me hizo feliz.*

²⁵ 1874 *El Radical* (5 de abr.) y ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): *su*

²⁶ 1874 *El Radical* (5 de abr.) y ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): *ese*

²⁷ 1874 *El Radical* (5 de abr.) y ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): *como el rumor de un*

²⁸ 1874 *El Radical* (26 de mar.): *de amargura por por el hambre*

²⁹ Se publicó como “Ensueños X”, en *El Radical*, t. 1, núm. 110 (18 de marzo de 1874), p. 2.

³⁰ 1874 *El Radical* (18 de mar.): *titila*

³¹ *zafir*: También zafiro, es una piedra preciosa de color azul. El vocablo se emplea para designar todo aquello que tiene dicho color; aunque de amplia tradición en expresiones poéticas, a partir de 1992, el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* lo considera en desuso.

³² 1874 *El Radical* (18 de mar.): *pensativo*,

³³ 1874 *El Radical* (18 de mar.): *mirar*

³⁴ 1874 *El Radical* (18 de mar.): *vivir*.

³⁵ Este poema es reelaboración del que se publicó como “Ensueños xxxv”, en *El Radical*, t. 1, núm. 119 (29 de marzo de 1874), p. 2.

³⁶ 1874 *El Radical* (29 de mar.) sustituye estos dos versos por: *Ignoro si en la Tierra habrá otros seres / tan llenos como tú, del ideal...*

³⁷ 1874 *El Radical* (29 de mar.) sustituye el verso por: *en el Cielo, en la Gloria... no los hay.*

³⁸ Se publicó como “Ensueños xviii”, en *El Radical*, t. 1, núm. 114 (24 de marzo de 1874), p. 3.

³⁹ Se publicó como “Ensueños XXXIII”, en *El Radical*, t. 1, núm. 119 (29 de marzo de 1874), p. 2.

⁴⁰ 1874 *El Radical* (29 de mar.) y ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): *no tienen por ni dulce*

⁴¹ 1874 *El Radical* (29 de mar.): *luz*.

⁴² 1874 *El Radical* (29 de mar.) y ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): *ansío*

⁴³ 1874 *El Radical* (29 de mar.) agrega: *yo*

⁴⁴ Se publicó como “Ensueños XXI”, en *El Radical*, t. 1, núm. 115 (25 de marzo de 1874), p. 2.

⁴⁵ Se publicó como “Ensueños XXII”, en *El Radical*, t. 1, núm. 115 (25 de marzo de 1874), p. 2.

⁴⁶ ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875) omite: *a*

⁴⁷ ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): *suaves*

⁴⁸ 1874 *El Radical* (25 de mar.): *y esos ecos, por de placeres,*

⁴⁹ Se publicó como “Ensueños XXXVI”, en *El Radical*, t. 1, núm. 120 (31 de marzo de 1874), p. 2.

⁵⁰ 1874 *El Radical* (31 de mar.) y ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): *Por las ventanas entra*

⁵¹ 1874 *El Radical* (31 de mar.): *que en //* ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): *que con*

⁵² 1874 *El Radical* (31 de mar.) y ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): *se balla*

⁵³ 1874 *El Radical* (31 de mar.) y ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): *oye ni*

⁵⁴ 1874 *El Radical* (31 de mar.) y ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): *chisporrotea*

⁵⁵ 1874 *El Radical* (31 de mar.) y ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): *veo*

⁵⁶ Se publicó como “Ensueños XXVII”, en *El Radical*, t. 1, núm. 117 (27 de marzo de 1874), p. 3.

⁵⁷ 1874 *El Radical* (27 de mar.) y ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): *brota*

⁵⁸ 1874 *El Radical* (27 de mar.) y ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): *azules*

⁵⁹ 1874 *El Radical* (27 de mar.) agrega: *a*

⁶⁰ *turpial*: Ave del género *Gymnomystax* de plumaje negro y amarillo; es reconocida por su canto variado y melódico. Dentro de la poesía hispanoamericana se le caracterizó con frecuencia como ave que canta al amor, por ejemplo, Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893), en el poema “Los naranjos” escribe: “Del mamey el duro tronco / picotea el carpintero, / y en el frondoso manguero / canta su amor el *turpial*; / y buscan miel las abejas / en las piñas olorosas, / y pueblan las mariposas / el florido cafetal...” (Ignacio M. Altamirano, “Los naranjos”, en PARA LEER LA PATRIA DIAMANTINA, MÉXICO, 2006, pp. 67-69; *loc. cit.*, p. 67).

⁶¹ Se publicó como “Ensueños XXVIII”, en *El Radical*, t. 1, núm. 117 (27 de marzo de 1874), p. 3.

⁶² Se publicó como “Ensueños XXXI”, en *El Radical*, t. 1, núm. 118 (28 de marzo de 1874), p. 2. // Las ideas de este poema se vierten en prosa en “Relámpagos de pasión” de *Impresiones y recuerdos* (P. Castera, IMPRESIONES Y RECUERDOS, MÉXICO, 1986, p. 142).

⁶³ 1874 *El Radical* (28 de mar.) y ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): *arte y poesía por aroma y luz*

⁶⁴ 1874 *El Radical* (28 de mar.) y ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): *del*

⁶⁵ 1874 *El Radical* (28 de mar.) y ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): *Rayo de luz y chispa por armonía o perfume*

⁶⁶ Se publicó como “Ensueños XIV”, en *El Radical*, t. 1, núm. 112 (21 de marzo de 1874), p. 3.

⁶⁷ Se publicó como “Ensueños XV”, en *El Radical*, t. 1, núm. 112 (21 de marzo de 1874), p. 3. Castera cita el poema “Adoración”, del dramaturgo, periodista y poeta español Eusebio Blasco (1844-1903), que se incluye en el poemario *Arpegios* (1866). En México, el poema se publicó en el periódico *La Colonia Española*, año I, núm. 37 (9 de febrero de 1874), p. 3 (vid. Eusebio Blasco, OBRAS COMPLETAS X, MADRID, 1904, p. 29).

^{68*} Blasco (*N. del A.*).

⁶⁹ 1874 *El Radical* (21 de mar.) y ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): *¡Dios está en el azul! por ¡Dios mira con la luz!*

⁷⁰ Este poema, con tres estrofas más, se publicó con el título “Un recuerdo”, en *El Radical*, t. 1, núm. 139 (24 de abril de 1874), p. 3 (vid. APÉNDICE I). // ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): incorporó la primera y la última estrofa de la versión de *El Radical*.

⁷¹ 1874 *El Radical* (24 de abr.) y ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): *virgen*

⁷² 1874 *El Radical* (24 de abr.): *una*

⁷³ En esta estrofa Castera imita la combinación métrica y el ritmo que caracterizan el “Nocturno” de Manuel Acuña (1849-1873): “¡Pues bien!, yo necesito decirte que te adoro, / decirte que te quiero con todo el corazón; / que es mucho lo que sufro, que es mucho lo que lloro, / que ya no puedo tanto, y al grito en que te imploro / te imploro y te hablo en nombre de mi última ilusión” (Manuel Acuña, “Nocturno [A Rosario]”, en José Farías Galindo, MANUEL ACUÑA, MÉXICO, 1971, pp. 192-194).

⁷⁴ Este poema se publicó con el título “A...”, en *El Radical*, t. 1, núm. 139 (24 de abril de 1874), p. 2. En la versión periodística, el poema está compuesto de cuatro estrofas e incluye un epígrafe (vid. APÉNDICE I). // ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): reproduce las cuatro estrofas de la versión de *El Radical*, pero no incluye el epígrafe.

⁷⁵ 1874 *El Radical* (24 de abr.) y ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): *las flores no me olvides por Esas flores pupilas*

⁷⁶ ENSUEÑOS (MÉXICO 1875): El poema está compuesto por cuatro estrofas; incluye como tercera estrofa: *¡Te acuerdas?, antes de irme tú siempre me mirabas / y al verme tus pupilas radiaban como un sol; / aquel mirar bendito decía que tú me amabas / y aquella luz divina que toda eras pasión.* Y como cuarta estrofa: *Por eso he vuelto, virgen... si tú eres mi ventura, / vuelvo a adorar tus ojos de límpido mirar; / quiero vivir amando tu lánguida hermosura, / quiero morir... mas viendo tu imagen celestial.*

⁷⁷ ENSUEÑOS (MÉXICO 1875): *vuelvo*

⁷⁸ Se publicó como “Ensueños XXIII”, en *El Radical*, t. I, núm. 115 (25 de marzo de 1874), p. 2.

⁷⁹ Se publicó como “Delirios XIII”, en *El Federalista*, t. VII, núm. 12 (4 de octubre de 1874), p. 142. En la versión periodística, el poema está compuesto de seis estrofas; agrega como cuarta estrofa: *Mañana... tal vez pronto... tú adorarás a otro hombre, / yo... dejaré la Tierra para volar a Dios; / tú... olvidarás mis sueños, mi amor, basta mi*

nombre, / yo rogaré al Eterno la dicha de los dos... // ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): reproduce la versión de *El Radical*.

⁸⁰ *querub*: Voz de origen hebreo (en latín bíblico *cherub* o *kerub*), que designa a un espíritu angélico de la suprema jerarquía divina; es considerado el representante ideal de la creación animada redimida, por la plenitud de ciencia con que ve y contempla la belleza divina (Leopoldo de Eguílaz y Yanguas, GLOSARIO ETIMOLÓGICO DE LAS PALABRAS ESPAÑOLAS DE ORIGEN ORIENTAL, GRANADA, 1884, p. 60). En *Ezequiel*, 1: 1-28; 10:1-21, los querubines son descritos como figuras mixtas, con características humanas y animales, su representación como niños con pequeñas alas surge en el Renacimiento; la equiparación con la mujer se consolida en el romanticismo en la imagen de la mujer angelical.

⁸¹ 1874 *El Federalista* (4 de oct.) y ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): *mientras que*

⁸² 1874 *El Federalista* (4 de oct.) y ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): *Yo nada te suplico...* por *Y yo no te suplico...*

⁸³ ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): El poema está compuesto de tres quintetos alejandrinos y la variante ABAAB en la rima. Esta forma estrófica fue muy empleada por algunos poetas románticos españoles, como José Zorrilla (1817-1893) y Ramón de Campoamor (1817-1901), y por los poetas románticos mexicanos.

⁸⁴ ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): *allí*

⁸⁵ ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): El poema está compuesto de dos estrofas; agrega como primera estrofa: *¿Por qué tus ojos bajas cuando te miro ardiente, / si sabes que es tan pura mi santa adoración? / ¿Por qué ya no acaricias con tu mirar mi frente, / si sabes que esos ojos dan vida a un corazón?*

⁸⁶ ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): El poema está compuesto de dos cuartetos alejandrinos y rima alternada ABAB.

⁸⁷ ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): *ardiente*

⁸⁸ ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): *matando así por para matar*

⁸⁹ ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): XXXIII. A partir de aquí, la numeración se recorre, ya que se eliminó el poema que originalmente llevaba el número XXXII (*vid.* APÉNDICE I).

⁹⁰ ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875) añade: *tu*

⁹¹ ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): *mi religión es por mi creencia es tan*

⁹² ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): El poema está compuesto de dos cuartetos alejandrinos y rima alternada ABAB.

⁹³ ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875) sustituye por: *¡Seis*

⁹⁴ ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875) sustituye por: *¡Seis*

⁹⁵ Se publicó como "Murmurios VIII", en *El Federalista*, t. VIII, núm. 13 (4 de abril de 1875), p. 153.

⁹⁶ 1875 *El Federalista* (4 de abr.): *sentimiento*,

⁹⁷ 1875 *El Federalista* (4 de abr.): *temor por sin temer ni*

⁹⁸ ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): *palpitando*

⁹⁹ 1875 *El Federalista* (4 de abr.) sustituye: la coma por y

¹⁰⁰ 1875 *El Federalista* (4 de abr.) y ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875).

¹⁰¹ 1875 *El Federalista* (4 de abr.) y ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): *serás siempre*

¹⁰² El poema está compuesto de dos cuartetos alejandrinos y rima alternada ABAB.

¹⁰³ Se publicó como “Delirios I”, en *El Federalista*, t. VII, núm. 10 (13 de septiembre de 1874), p. 117. En la versión periodística, el poema está compuesto de tres estrofas; agrega como primera estrofa: *Yo siento hora por hora, instante por instante, / que va latiendo menos mi pobre corazón; / te llama con voz fuerte, dulcísima y brillante, / te llama también mi alma, te evoca mi pasión.*

¹⁰⁴ Se publicó como “Delirios II”, en *El Federalista*, t. VII, núm. 10 (13 de septiembre de 1874), p. 117.

¹⁰⁵ 1874 *El Federalista* (13 de sep.): *su mirada alumbra por tu mirada enciende*

¹⁰⁶ Se publicó como “Delirios V”, en *El Federalista*, t. VII, núm. 10 (13 de septiembre de 1874), p. 118.

¹⁰⁷ Se publicó como “Delirios VI”, en *El Federalista*, t. VII, núm. 10 (13 de septiembre de 1874), p. 118.

¹⁰⁸ Se publicó como “Delirios VIII”, en *El Federalista*, t. VII, núm. 10 (13 de septiembre de 1874), p. 118.

¹⁰⁹ Se publicó como “Delirios XV”, en *El Federalista*, t. VII, núm. 17 (8 de noviembre de 1874), p. 197.

¹¹⁰ Se publicó como “Delirios XVII”, en *El Federalista*, t. VII, núm. 17 (8 de noviembre de 1874), p. 197. En la versión periodística, el poema consta de cuatro estrofas; se agrega como tercera estrofa: *Ver tus ojos azules sólo quiero / y que me vean con lánguido mirar; / una dicha nomás es la que espero: / la Eternidad para poderte amar.*

¹¹¹ 1874 *El Federalista* (8 de nov.) y ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): *Margarita*, // De acuerdo con algunos datos biográficos proporcionados por Luis González Obregón (1865-1938), Pedro Castera mantuvo una breve relación amorosa con Margarita del Collado y Gargollo (†1894), hija del poeta español Casimiro del Collado (1822-1898) (Luis González Obregón *apud* Carlos González Peña, “Prólogo” a CARMEN, MÉXICO, 2004, pp. 7-17; *loc. cit.*, p. 10). Luis Mario Schneider, a partir de la lectura de este poema, rectifica el dato de González Obregón y señala que la relación entre Castera y Margarita no prosperó y concluyó en el año de 1869 (*vid.* Luis Mario Schneider, “Prólogo”, en IMPRESIONES Y RECUERDOS, MÉXICO, 1986, pp. 7-26; *loc. cit.*, p. 11). Por referencias en periódicos de la época se sabe que Margarita del Collado contrajo matrimonio con Manuel de Alvear, capitán de artillería y agregado militar a la embajada de España en París (sin firma, “Margarita del Collado”, en *La Crónica. Periódico Político y Mercantil de Noticias y Avisos*, año 1, núm. 7, 28 de agosto de 1886, p. 3).

¹¹² Se publicó como “Delirios XVIII”, en *El Federalista*, t. VII, núm. 17 (8 de noviembre de 1874), p. 198.

¹¹³ 1874 *El Federalista* (8 de nov.) y ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875) agrega: *a*

¹¹⁴ Una reelaboración de este verso se encuentra en el fragmento III del poema “Estrofas”, publicado en *El Federalista*, t. XI, núm. 1 (14 de enero de 1877), pp. 8-9 (*vid.* APÉNDICE I).

¹¹⁵ Se publicó como “Delirios XXI”, en *El Federalista*, t. 1, núm. 17 (8 de noviembre de 1874), p. 199. En la versión periodística, el poema consta de seis estrofas. Agrega como segunda estrofa: *Al verde así... parécenme tus ojos, / luceros entre nubes, y tu*

frente, / blanco cendal de luz... tus labios rojos, / nieve que se enrojece en el oriente / ya ante esa su luz mi alma cae de hinojos. Como tercera estrofa: *Veo brillar el relámpago y la aurora / bajo tu faz cubierta con crespón, / y tu mirada azul y encantadora / brilla también con mágico esplendor.* Y como cuarta estrofa: *Cubierta así... con blendas, con encajes, / me parece que flotas entre nubes, / que eres ángel de luz entre celajes / que eres sueño de amor de los querubes.* Las estrofas que se incluyen en *Ensueños y Armonías* corresponden a la primera, la quinta y la sexta estrofas// *ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875)*: incluye la primera, la tercera, la quinta y la sexta estrofas de la versión de *El Federalista*.

¹¹⁶ 1874 *El Federalista* (8 de nov.) y *ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875)*: *Ocultarían*

¹¹⁷ Se publicó como "Delirios XXV", en *El Federalista*, t. VII, núm. 21 (6 de diciembre de 1874), p. 246.

¹¹⁸ Se publicó como "Delirios XXVII", en *El Federalista*, t. VII, núm. 21 (6 de diciembre de 1874), p. 247.

¹¹⁹ 1874 *El Federalista* (6 de dic.): *encuentro*

¹²⁰ *ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875)*: *adoro*

¹²¹ Se publicó como "Delirios XXXII", en *El Federalista*, t. VII, núm. 21 (6 de diciembre de 1874), p. 248.

¹²² 1874 *El Federalista* (6 de dic.): *inalterable,*

¹²³ 1874 *El Federalista* (6 de dic.): *inacabable*

¹²⁴ 1874 *El Federalista* (6 de dic.): *extinguirá*

¹²⁵ Se publicó como "Delirios XXXIII", en *El Federalista*, t. VII, núm. 21 (6 de diciembre de 1874), p. 248.

¹²⁶ 1874 *El Federalista* (6 de dic.): *aromados*

¹²⁷ *ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875)*: *ofrécelo*

¹²⁸ Se publicó como "Delirios XXXV", en *El Federalista*, t. VIII, núm. 22 (13 de diciembre de 1874), p. 259.

¹²⁹ 1874 *El Federalista* (13 de dic.): *seré inerte también* por *insensible seré*

¹³⁰ 1874 *El Federalista* (13 de dic.) y *ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875)*: *como hoy te amo yo a ti... por como hoy yo te amo a ti...*

¹³¹ Se publicó como "Delirios XLII", en *El Federalista*, t. VIII, núm. 22 (13 de diciembre de 1874), p. 261.

¹³² 1874 *El Federalista* (13 de dic.): *volvió*

¹³³ Se publicó como "Delirios XLIII", en *El Federalista*, t. VIII, núm. 22 (13 de diciembre de 1874), p. 261. En la versión periodística, el poema está compuesto de dos estrofas; agrega como primera estrofa: *Recuerdo yo de un modo indefinible, / vago, confuso, apenas perceptible, / que te he visto otra vez... / Y quiero recordar... y es un martirio, / que me comprime el alma, es un delirio, / el no poderlo hacer. //* *ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875)*: reproduce la versión de *El Federalista*.

¹³⁴ 1874 *El Federalista* (13 de dic.) y *ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875)*: *y tu pupila azul y por tu divina pupila*

¹³⁵ Se publicó como "Delirios XLV", en *El Federalista*, t. VIII, núm. 22 (13 de diciembre de 1874), p. 262. El poema está compuesto de tres cuartetos alejandrinos y rima alternada ABAB.

¹³⁶ 1874 *El Federalista* (13 de dic.) sustituye este dístico por: *a la Natura entera, a toda la Creación...*

¹³⁷ Se publicó como “Murmurios I”, en *El Federalista*, t. VIII, núm. 13 (4 de abril de 1875), p. 152.

¹³⁸ 1875 *El Federalista* (4 de abr.) y ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): *yo no*

¹³⁹ Se publicó como “Murmurios II”, en *El Federalista*, t. VIII, núm. 13 (4 de abril de 1875), p. 152.

¹⁴⁰ Se publicó como “Murmurios IV”, en *El Federalista*, t. VIII, núm. 13 (4 de abril de 1875), p. 152.

¹⁴¹ Se publicó como “Murmurios V”, en *El Federalista*, t. VIII, núm. 13 (4 de abril de 1875), p. 152. En la versión periodística, el poema está compuesto de dos quintetos alejandrinos y rima ABBBA. Agrega como segunda estrofa: *Si tu eres mi ventura, si tu eres mi creencia, / la luz, el cielo, el arte, mi aspiración y amor; / ¿qué importan tus desdenes, tu belada indiferencia, / si sólo anhela mi alma que nunca tu existencia / nublar pueda un instante la sombra del dolor?* // ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): Quinteto alejandrino y rima ABAAB. Omite la segunda estrofa.

¹⁴² 1875 *El Federalista* (4 de abr.) y ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): *tu*

¹⁴³ 1875 *El Federalista* (4 de abr.): *crearle*

¹⁴⁴ Se publicó como “Murmurios VI”, en *El Federalista*, t. VIII, núm. 13 (4 de abril de 1875), p. 153.

¹⁴⁵ 1875 *El Federalista* (4 de abr.) y ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): *Mi vida yo daría*

¹⁴⁶ 1875 *El Federalista* (4 de abr.): *niña,*

¹⁴⁷ Se publicó como “Murmurios X”, en *El Federalista*, t. VIII, núm. 14 (11 de abril de 1875), p. 162.

¹⁴⁸ 1875 *El Federalista* (11 de abr.): *terrible*

¹⁴⁹ Se publicó como “Murmurios XI”, en *El Federalista*, t. VIII, núm. 14 (11 de abril de 1875), p. 162. // ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): agrega como primera estrofa: *Quiero sentir una mujer de fuego, / con llama por mirar; / abrasarme en sus ojos loco y ciego / y en sus brazos de dicha agonizar.*

¹⁵⁰ Se publicó como “Murmurios XII”, en *El Federalista*, t. VIII, núm. 14 (11 de abril de 1875), p. 163.

¹⁵¹ 1875 *El Federalista* (11 de abr.): *niña,*

¹⁵² Se publicó como “Murmurios XIII”, en *El Federalista*, t. VIII, núm. 14 (11 de abril de 1875), p. 163. El poema está compuesto de tres cuartetos alejandrinos y rima alternada ABAB. // ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): LXIV. Estrofa de doce versos alejandrinos, rima ABAB.

¹⁵³ Se publicó como “Murmurios XIV”, en *El Federalista*, t. VIII, núm. 14 (11 de abril de 1875), p. 163.

¹⁵⁴ Se publicó como “Murmurios XVI”, en *El Federalista*, t. VIII, núm. 14 (11 de abril de 1875), p. 163.

¹⁵⁵ 1875 *El Federalista* (11 de abr.): *niña adorada,*

¹⁵⁶ 1875 *El Federalista* (11 de abr.) agrega: *y*

¹⁵⁷ Se publicó como “Murmurios XVIII”, en *El Federalista*, t. VIII, núm. 14 (11 de abril de 1875), p. 164.

¹⁵⁸ 1875 *El Federalista* (11 de abr.): *Mi perla de los cielos*

¹⁵⁹ Se publicó como “Murmurios XIX”, en *El Federalista*, t. VIII, núm. 14 (11 de abril de 1875), p. 164. Castera reproduce la traducción española de un *lied* del poeta alemán Heinrich Heine (1797-1856). El *Lied* XLIX forma parte del libro *De Intermezzo* (1822-1823), poema lírico que se intercaló entre los dramas *Almanzor* y *William Ratcliff*. El poema desarrolla la historia de una joven que amaba a un hombre, pero que termina por casarse con otro. La obra fue elogiada por Gérard de Nerval (1808-1855), amigo del poeta, quien se encargó de traducir al francés ésta y otras obras de Heine. Castera retoma la traducción directa del francés, hecha por el poeta español Manuel María Fernández y González, para la primera edición publicada en 1873 (*vid.* Enrique Heine, INTERMEDIO. REGRESO Y NUEVA PRIMAVERA, MADRID, 1878, p. 75).

^{160*} H. Heine (*N. del A.*).

¹⁶¹ 1875 *El Federalista* (11 de abr.) y ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875) agrega: *se*

¹⁶² Se publicó como “Murmurios XXI”, en *El Federalista*, t. VIII, núm. 15 (18 de abril de 1875), p. 172. En la versión periodística, el poema está compuesto de dos quintetos alejandrinos y rima ABAAB.

¹⁶³ 1875 *El Federalista* (18 de abr.): *niña,*

¹⁶⁴ Se publicó como “Murmurios XXIV”, en *El Federalista*, t. VIII, núm. 15 (18 de abril de 1875), p. 172.

¹⁶⁵ 1875 *El Federalista* (18 de abr.) y ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): *a ti te falta por en ti falta la*

¹⁶⁶ 1875 *El Federalista* (18 de abr.) y ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): *te doy pasión. por pasión te doy.*

¹⁶⁷ Se publicó como “Murmurios XXV”, en *El Federalista*, t. VIII, núm. 15 (18 de abril de 1875), p. 173. En la versión periodística, el poema está compuesto de dos sextinas plurimétricas (variante AAB CCB)

¹⁶⁸ Se publicó como “Murmurios XXVII”, en *El Federalista*, t. VIII, núm. 15 (18 de abril de 1875), p. 173. En la versión periodística, el poema está compuesto de tres estrofas. Agrega como segunda estrofa, el sexteto siguiente: *Dentro de mi alma escucho voz rugiente, / que se transforma en ritmo dulcemente / y después sólo puedo balbutir, / porque al verte, me quedo palpitante, / embriagado de dicha y delirante, / creyendo que de amor voy a morir.*

¹⁶⁹ Se publicó como “Murmurios XXVIII”, en *El Federalista*, t. VIII, núm. 15 (18 de abril de 1875), p. 173.

¹⁷⁰ 1875 *El Federalista* (18 de abr.) y ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): *eternidad sombría por ignota eternidad*

¹⁷¹ 1875 *El Federalista* (18 de abr.) y ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): *llenaría*

¹⁷² 1875 *El Federalista* (18 de abr.) y ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875) agrega: *y*

¹⁷³ Se publicó como “Murmurios XXX”, en *El Federalista*, t. VIII, núm. 17 (2 de mayo de 1875), p. 200.

¹⁷⁴ Se publicó como “Murmurios XXXI”, en *El Federalista*, t. VIII, núm. 17 (2 de mayo de 1875), p. 200.

¹⁷⁵ 1875 *El Federalista* (2 de may.) y ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875) agrega: *de*

¹⁷⁶ Se publicó como “Murmurios XXXIV”, en *El Federalista*, t. VIII, núm. 17 (2 de mayo de 1875), p. 201.

¹⁷⁷ 1875 *El Federalista* (2 de may.) y ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): ¡yo crearía

¹⁷⁸ 1875 *El Federalista* (2 de may.): *qué me importa por ¡mas qué importa!*

¹⁷⁹ Se publicó como “Murmurios XXXVI”, en *El Federalista*, t. VIII, núm. 17 (2 de mayo de 1875), p. 201. En la versión periodística, el poema está compuesto de dos estrofas. Agrega como segunda estrofa: *Dorado es tu cabello, tu seno palpitante, / y embriagas al que aspira tu emanación sutil; / correctas son tus formas, tu corazón amante, / y el blanco de tu cutis es blanco de marfil.* // ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): cambia la segunda estrofa por el poema XXXVII de “Murmurios” (*vid.* APÉNDICE I).

¹⁸⁰ 1875 *El Federalista* (2 de may.) y ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): *azules;*

¹⁸¹ Se publicó como “Murmurios XXXIX”, en *El Federalista*, t. VIII, núm. 17 (2 de mayo de 1875), p. 201.

¹⁸² 1875 *El Federalista* (2 de may.) y ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): *seis*

¹⁸³ 1875 *El Federalista* (2 de may.) y ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): *de*

¹⁸⁴ 1875 *El Federalista* (2 de may.): *ayes comprimidos por quejas comprimidas*

¹⁸⁵ 1875 *El Federalista* (2 de may.) y ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): *seis*

¹⁸⁶ 1875 *El Federalista* (2 de may.): *enardecida*

¹⁸⁷ 1875 *El Federalista* (2 de may.) y ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): *seis*

¹⁸⁸ 1875 *El Federalista* (2 de may.) y ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): *seis años por la mitad*

¹⁸⁹ Se publicó como “Murmurios XL”, en *El Federalista*, t. VIII, núm. 17 (2 de mayo de 1875), p. 202. En la versión periodística, el poema está compuesto de cuatro cuartetos. Agrega como primer cuarteto: *Hoy me ha visto... mañana al desdeñarme / olvida que me mata esta pasión; / luego me vuelve a ver y a despreciarme, / creyendo que no tengo corazón.* // ENSUEÑOS (MÉXICO, 1875): agrega diecisiete poemas más, que van del LXXXI al XCVII; de esta serie, catorce poemas, LXXXI, LXXXII, LXXXIII, LXXXIV, LXXXV, LXXXVII, LXXXVIII, XC, XCII, XCIII, XCIV, XCV, XCVI y XCVII, se trasladaron a la parte de “Armonías” en ENSUEÑOS Y ARMONÍAS (MÉXICO, 1882) como poemas CXVIII, CXIX, CXX, CXXI, CXXII, CXXIII, CXXIV, CXXV, CXXVI, CXXVII, CXXVIII, CXXXVIII, CXXXVI y CXXXIX respectivamente; los tres poemas restantes, LXXXVI, LXXXIX y XCI no se incluyeron en “Armonías” (*vid.* APÉNDICE I).