



**Espacio e ideología en cinco cuentos de  
*Las minas y los mineros* de Pedro Castera**

**Tesis  
que para obtener el título de  
Licenciada en Letras Hispánicas presenta**

**Leonora Calzada Macías**

**Asesora: Dra. Marina Martínez Andrade**

**Lectores: Dr. Alejandro Higashi Díaz  
y Mtra. Rocío Antúnez**

**México, D.F.**

**Abril 2007**



**Espacio e ideología en cinco cuentos de  
*Las minas y los mineros* de Pedro Castera**

**Tesis  
que para obtener el título de  
Licenciada en Letras Hispánicas presenta**

**Leonora Calzada Macías**

**Asesora: Dra. Marina Martínez Andrade**

**Lectores: Dr. Alejandro Higashi Díaz  
y Mtra. Rocío Antúnez**

**México, D.F.**

**Abril 2007**

*A mis padres, a mis maestros, a los  
amigos, como ya he dicho antes,  
ustedes saben quienes son...*

## Índice

Introducción.....	5
Capítulo 1. El mundo de Pedro Castera, contexto histórico, económico e ideológico en México durante la segunda mitad del siglo XIX.....	13
Capítulo 2. Ideología y discurso literario, dos puntos de partida en la construcción del espacio fictivo.....	29
Capítulo 3. La función del discurso narrativo en la construcción del espacio y el mensaje ideológico en la <i>Las minas y los mineros</i> .....	48
Conclusiones.....	80
Bibliografía .....	86

## Introducción

*Las minas y los mineros* se publicó en 1882, aunque se cree que este conjunto de cuentos fue escrito durante la década de los 70, antes de ellos no hay ningún antecedente de relatos de temática minera y naturalista, por lo menos en México. A pesar de que el naturalismo como corriente existía desde 1865, uno de los principales problemas planteados en la discusión en torno a esta corriente estética consistió en determinar cual fue su obra fundadora.<sup>1</sup> Sin duda, los críticos concluyen que las raíces naturalistas provienen de Europa y, después de 1880, los textos de temática minera se asociarán con el naturalismo: *Germinial*, la novela de Emile Zolá, será considerada la obra clásica de esta corriente y, sin embargo, es posterior a las narraciones de Pedro Castera, las cuales no fueron catalogadas como textos naturalistas hasta el siglo XX; este hecho hace de estos cuentos ejemplares extraños, sobre todo al leer a críticos como María Guadalupe García Barragán, que los ubica como precursores de una estética sin ser reconocidos como tales<sup>2</sup> (aunque es necesario aclarar que estos textos no sólo son de corte naturalista: juegan con otros estilos de la época como el costumbrismo y el romanticismo); dichos relatos, además, no fueron escritos en Europa (aunque éstos estén plagados de referentes de la cultura occidental), sino en México, un país cultural, política y literariamente en construcción.

---

<sup>1</sup> Según la investigadora Rita Gnutzmann, la obra precursora es la novela *Germinie Lacerteux* de los hermanos Goncourt. Es importante destacar que el naturalismo tiene sus primeros atisbos en artículos y prefacios que comentan otros textos, para más información, revisar la siguiente página web: Rita Gnutzmann, “La batalla del naturalismo” en [www.iacd.oas.org](http://www.iacd.oas.org), [septiembre, 2006].

<sup>2</sup> María Guadalupe García Barragán. *El naturalismo en México*, Universidad Autónoma de México, México, 1979, pp. 14-15.

Este constante referente occidental en los textos funciona como gozne para introducir uno de los principales problemas de esta tesis; mi intención es unir dos ejes, la ideología que impera en la época, basada en la filosofía positivista, y en la ciencia como uno de los centros esenciales y, por otra parte, un estilo literario que responde a esta filosofía, el naturalismo, aunque el estilo de los cuentos es mucho más complejo y llega más lejos, ya que su autor introduce elementos costumbristas, realistas e incluso del romanticismo. Sin embargo, la unión de estos dos aspectos, el filosófico-ideológico y el literario, se concreta en la representación del espacio planteada dentro de la ficción, la mina, el *locus* que simboliza una de las principales preocupaciones de la sociedad hispanoamericana en construcción durante el siglo XIX: la dicotomía entre civilización y barbarie.

Aunque se trate de una obra cuyo estilo es una hibridación entre las corrientes literarias en boga a fines del siglo XIX, los rasgos naturalistas saltan a la vista desde la primera lectura: hay una clara reflexión relativa a la postura del hombre frente al progreso, al conocimiento, a todas las referencias que remiten a un mundo hacia el cual Hispanoamérica voltea constantemente en su proceso de formación, pero también es una reflexión sobre todo aquello que produce vergüenza y es necesario esconder o canalizar: lo salvaje y todos aquellos comportamientos que provienen de los instintos más básicos y primarios.

El surgimiento del naturalismo hispanoamericano que pone de manifiesto el fenómeno dicotómico barbarie-civilización era, hasta cierto punto, una necesidad pues, como Gabriela Nouzeilles afirma, hay una clara intención didáctica asociada con el concepto de nación y la creación de ésta en Hispanoamérica, donde las identidades nacionales deben ser controladas por medio de un fenómeno que ella llama *higienismo*, de esta manera, el naturalismo funge como una ideología que se apoya en ciencias como la medicina para construir un concepto de “lo sano”:

El desarrollo del naturalismo y el nacionalismo étnico coincidió con la transformación de la medicina en la fuente privilegiada de saber para diagnosticar las condiciones de la salud social. Como en otras sociedades latinoamericanas, médicos e higienistas trasladaron la distinción entre lo normal y lo patológico a la sociedad nacional en su conjunto, estableciendo de ese modo fronteras imaginarias entre un Yo sano y otro enfermo. Dentro del esquema del nacionalismo étnico finisecular la condición patológica remitía a un grupo humano informe, sin lazos de solidaridad, en oposición violenta con la comunidad de ciudadanos sanos, con respecto a la cual el enfermo encarnaba la figura ambulante del paria o el leproso.<sup>3</sup>

De esta forma, el naturalismo fue útil para marcar los rasgos más nocivos de una sociedad en ciernes a través de temas y entornos de índole sórdido y negativo. En estos relatos abundan los referentes médicos y es el ambiente urbano, principalmente los barrios bajos de las ciudades, esfera donde los personajes, muchos de ellos locos, prostitutas, ladrones, personajes deformes, etc., viven situaciones límite. En estas narraciones, el cuerpo es una especie de *locus* en el que recae la enfermedad como castigo por prácticas inmorales y diversas desviaciones: abortos, heridas, enfermedades hereditarias, incluso la propia locura, aparecen en la diégesis como materialización de una especie de justicia biológica en un mundo socialmente decadente y descompuesto.<sup>4</sup> El naturalismo hispanoamericano se recrea en una estética “tremendista”<sup>5</sup>, esto tiene una clara dirección: establecer los criterios de lo sano y de lo nocivo y mantener el control social de una nación apenas en formación (esto es especialmente importante en Hispanoamérica), a través de un útil medio de difusión, la literatura, concretamente la novela o el cuento, haciendo uso del lenguaje científico como afirma Nouzeilles: “El discurso médico proveyó a los escritores no sólo de presupuestos epistemológicos acerca del cuerpo y de una

---

<sup>3</sup> Gabriela Nouzeilles, *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1810)*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2000, pp. 20-21.

<sup>4</sup> Ver Gabriela Nouzeilles, *op. cit.*, p.22.

<sup>5</sup> Uso el término sin asociarlo con el “tremendismo literario”, nombre de otra corriente que surgió en el siglo XX, en la España de postguerra, el cual ha suscitado debate por su imprecisión para catalogar un grupo de novelas y cuentos.

iconografía extensa de lo patológico, sino también de un criterio de autoridad para legitimar ciertos prejuicios sociales.”<sup>6</sup>

En este punto entra otro elemento muy importante de este trabajo, la carga ideológica en *Las minas y los mineros*, y la forma en que la ciencia o su discurso legitiman cierta forma de pensamiento y ciertos modos de conducta. La intención ideológica del naturalismo es un aspecto ampliamente discutido, hay quienes sostienen que además de una intención moralizante en esta corriente existe un afán de denuncia social: los cuentos de Castera constatan la explotación de los mineros como clase trabajadora y muestran la mina como un medio social que los oprime y del cual los personajes no pueden liberarse, aunque esta premisa puede ser discutible, esto se verá en el tercer capítulo.

En estos relatos, la idea de cuerpo también se encuentra presente, especialmente en uno de ellos, “La Guapa”, hay escenas de gran violencia, peleas y luchas en las cuales se muestra la sangre, fluidos corporales, partes del cuerpo mutiladas, etc., incluso, el autor llega mucho más lejos y plantea la mina como el cuerpo mismo: en el tercer capítulo, se detalla la forma en que el entorno es representado como el interior del enorme cuerpo de un monstruo, también hay una evidente analogía entre mina y vientre materno, una asociación que remite al determinismo social que aprisiona a los mineros; este último parece ser un tópico del naturalismo, aspecto en el que profundizaré en el último capítulo.

Siguiendo el eje de ideología y naturalismo, esta tesis intenta buscar las intenciones estéticas del autor y analizar el sentido moralizante de los cuentos, si se trata de una denuncia social y cómo se materializa esto en el planteamiento del espacio en las narraciones, del cual se puede inferir un juicio.

---

<sup>6</sup> Gabriella Nouzeilles, *op. cit.*, p.22.

Puesto que no hay ningún referente de análisis literario respecto a los cuentos mineros de Castera, salvo algunas breves menciones<sup>7</sup> y el tema principal de esta tesis se centra en la dimensión ideológica de lo espacial, fue necesario un acercamiento a los llamados teóricos del espacio, Bachelard y Genette y el trabajo de Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, resultó especialmente útil para analizar el espacio planteado en la diégesis y sus significados ideológicos y simbólicos, lo cual podría aportar algunas pistas sobre la intención del autor: si su obra es moralizante, si es de denuncia y qué tipo de ideología se encuentra inmersa en ella. En otras palabras, se trata de dilucidar qué es lo que pretende Castera con el planteamiento del espacio y lo que la mina significa en este conjunto de textos. Hay referencias a otros autores que hablan del naturalismo como Walter Mignolo; por otro lado, también fue necesaria la consulta del estudio que hace la investigadora Lily Anne Goetz,<sup>8</sup> sobre el uso de los epítetos en la novela de Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, pues las intenciones de ambos autores, Galdós y Castera, siguen una directriz similar: ambos hacen hincapié en los epítetos como elementos estético-ideológicos. Recurro también al trabajo que se encuentra en el número dedicado a cuestiones narratológicas de la revista francesa *Poétique*, que se ocupa de los procesos descriptivos y de la representación del espacio, “Traversées de l’espace descriptif”, artículo de Raymonde Debray-Genette.

La tesis comprende tres partes. En el primer capítulo me ocuparé del contexto histórico, ideológico y cultural. En este punto fue necesaria una revisión de la situación política y económica de México y, concretamente, un acercamiento a la situación de la minería en el

---

<sup>7</sup> Algunos investigadores mexicanos como Luis Leal y Guadalupe García Barragán lo mencionan pero no hacen ningún análisis a fondo. Existe una tesis de 1957 sobre la única novela de Castera, *Cármen, memorias de un corazón*, escrita por Donald Cray Shambling, la tesis se titula *Pedro Castera, romántico idealista*, y está editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, desafortunadamente el texto se ha perdido. Sin embargo, la narrativa corta de Castera ha permanecido abandonada.

<sup>8</sup> Lily Anne Goetz, “La Pitusa y la Delfina: The Role of Epithets in *Fortunata y Jacinta*” en *Revista de Estudios Hispánicos*, núm. 15, año 22, 1995, pp. 59-74.

siglo XIX, también se hace una aproximación del respaldo ideológico del positivismo, tanto en Europa como en México. Esta última idea es fundamental, pues las bases teóricas positivistas están fuertemente asociadas con el espíritu científicista del naturalismo. Algunos críticos observan en *La novela experimental* uno de los textos fundadores del naturalismo y los principios de Darwin y Spencer como modelos científicos de esta corriente. Estas bases teóricas se extienden a los cuentos de Castera; en ellos hay menciones explícitas de nociones de ciencia, filosofía, literatura, etc.; esto se analizará en el tercer capítulo.

La segunda parte consiste en una revisión de algunos teóricos del espacio ya mencionados y es aquí donde entra en escena Gaston Bachelard y su libro *La poética del espacio*, además del compendio que hace Luz Aurora Pimentel de teóricos del espacio como Genette y el propio Bachelard, entre otros. Sin embargo, el capítulo abre con una reflexión sobre el concepto de ideología y las maneras en que ésta opera en la práctica literaria; como ya he dicho, literatura e ideología guardan un estrecho vínculo y son especialmente importantes en las obras fundacionales del siglo XIX. Luis Villoro hace una reflexión sobre el concepto de ideología; otro teórico, Richard M. Morse, comparte algunos aspectos de su definición, aunque profundiza más en el término y sus significados. También hago mención de algunos aspectos teóricos que unen ideología con el literatura, Terry Eagleton reflexiona sobre esto en su libro *Historia de la crítica literaria*. Hecha esta digresión respecto al concepto de ideología, el capítulo continúa con ciertas nociones sobre el discurso literario y los aspectos que remiten a la ilusión de espacio, como la descripción, la función de los nombres propios en la diégesis, detalle esencial en los cuentos de Castera. La segunda parte del segundo capítulo se centrará en *La poética del espacio*, un planteamiento filosófico de la dimensión simbólica y mental de ciertas oposiciones espaciales como lo abierto y lo cerrado, lo grande y lo pequeño, el adentro y el afuera. Resalta especialmente el concepto de *espacio sagrado* y el de *inmensidad*.

El tercer capítulo consiste en el análisis del planteamiento de la ilusión de espacio en el discurso narrativo. La luz, por ejemplo, aparece como un elemento importante porque opera como efecto que resalta ciertas situaciones y ciertos objetos; este fenómeno se hace patente a través de las detalladas descripciones de la naturaleza y de la disposición del espacio como una estrategia discursiva que insinúa ciertos significados y juicios sobre un estado mayor de cosas. Finalmente, la tercera parte une la idea de ideología con las intenciones del autor, con los diversos mensajes vinculados a un sentido didáctico y que, al mismo tiempo, se bifurcan el naturalismo y el espíritu positivista. El capítulo concluye con la reflexión respecto a la intención moralizante y didáctica de los relatos a partir de los símbolos que pueden inferirse en las descripciones y la representación espacial, concretamente en el análisis de la mina como un entorno de destino trágico y de determinismo social.

Las dos ediciones, las únicas que publican las obras completas de Castera, usadas para el análisis de los textos son difíciles de conseguir, la primera es la que hace Luis Mario Schneider<sup>9</sup> para la editorial Patria, la cual incluye un muy buen estudio introductorio que aclara las ambigüedades biográficas del autor, de quien hay escasos datos después de su reclusión en el manicomio de San Hipólito en 1883. La otra edición es de Antonio Saborit<sup>10</sup>, la cual profundiza en la biografía del autor, su aportación más valiosa es que incluye un relato más, “Flor de llama”<sup>11</sup> y también cuenta con un pequeño texto publicado en *El Federalista* en 1875. Sin embargo, esta edición presenta varios inconvenientes: la distribución de los textos es ambigua, faltan explicaciones que aclaren qué parte pertenece a cada texto, aunque la inclusión de textos nuevos, que la primera edición de Schneider no posee, puede ser de gran ayuda.

---

<sup>9</sup> Pedro Castera. *Las minas y los mineros, Los maduros, Dramas de un corazón, Querens*, Pról. de Luis Mario Schneider, Patria, México, 1987.

<sup>10</sup> Antonio Saborit (pról y sel.), *Pedro Castera*, Cal y Arena, México, 2004

<sup>11</sup> “Flor de llama” en *Ibidem*, pp. 356-371.

Existe otra edición, la segunda de Schneider, para la Universidad Nacional Autónoma de México, la cual está agotada y tiene el mismo prólogo de la edición de Patria, también incluye una pequeña introducción escrita por Ignacio Manuel Altamirano, quien presenta los cuentos de Castera como la muestra de una literatura estrictamente mexicana, la cual retrata un mundo que nunca antes había sido expuesto como lo hace Castera.<sup>12</sup> Ninguna de las ediciones consultadas es crítica, sin embargo, sí tienen prólogos que detallan la vida del autor y hago uso de éstas para citar ciertos fragmentos: de la edición de Saborit sólo tomé partes del texto que falta en la edición de Schneider; se trata de la introducción al conjunto de cuentos titulado “He aquí por lo que ahora escribo”<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Ver “Prólogo” en Pedro Castera, *Las minas y los mineros*, ed. y pról. de Luis Mario Schneider, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, pp. 33-43.

<sup>13</sup> “He aquí por lo que ahora escribo...” en Antonio Saborit, *op. cit.*, pp. 239-242.

## Capítulo I. El mundo de Pedro Castera, contexto histórico, económico e ideológico en México durante la segunda mitad del siglo XIX

### LA CARENCIA DE DATOS BIOGRÁFICOS EN TORNO AL AUTOR

La biografía de Pedro Castera muestra datos ambiguos y muchas imprecisiones, comenzando por la fecha de su nacimiento, Luis Mario Schneider asegura que nació en 1846 en la Ciudad de México y no en 1838, como asegura otro crítico, Carlos González Peña. En su prólogo de la obra completa de Pedro Castera, Schneider hace hincapié en la falta de fuentes documentales sobre el autor y explica que para la obtención de muchos datos biográficos fue necesaria la revisión de revistas y periódicos de la segunda mitad del siglo XIX.

El prólogo de Schneider ofrece una amplia presentación del autor, donde se habla de la publicación de diversos textos líricos de los cuales pueden inferirse sucesos de su vida; sin embargo, el quehacer del escritor se concretizó a través la narrativa. En el año 1882 se publicaron todos sus libros: *Cármen*, *memorias de un corazón*, *Los maduros*, *Impresiones y recuerdos*, *Querens* y *Las minas y los mineros*. Schneider atribuye la locura del autor (tiene que ser internado en el Hospital de San Hipólito en 1883) a una vida de intenso trabajo (además de escritor fue un estudioso de la física e ingeniería minera, minero, soldado, periodista protegido de Manuel Altamirano y miembro de la Cámara de representantes en Querétaro a muy corta edad), lo cual le provocó una suerte de agotamiento extremo. Para

mayores datos biográficos del autor, es preciso consultar el prólogo que Schneider dedica a su obra completa.<sup>14</sup>

## CONTEXTO HISTÓRICO, DE LA REFORMA A LOS INICIOS DEL PORFIRIATO

El autor vive, sin duda, en un turbulento periodo de la historia de México; esos años comprenden la Reforma, las guerras y peleas entre liberales y conservadores, el surgimiento de una constitución de corte liberal, la lucha entre el poder ejecutivo y el legislativo, la llegada de Maximiliano en 1864, la toma del poder por medios militares de Porfirio Díaz, años de guerras y batallas intestinas, y la intención de formar un Estado que no terminaba de consolidarse, pese a las fervientes políticas juaristas. La vida de Pedro Castera transcurrió, entonces, en un México marcado por dos fuertes personalidades políticas: Benito Juárez, representante de la República, de ideas liberales y creador de la constitución de 1857<sup>15</sup> y Porfirio Díaz, el dictador que, pese a sus logros económicos representados en desarrollo y modernidad, simbolizó, por otra parte, un lastre que dejó al México rural en la miseria.

La Constitución de 1857 representa uno de los aspectos fundamentales de la segunda mitad del siglo XIX: la estructuración de un sistema legislativo y constitucional que por primera vez se planteaba asuntos de derecho civil, como la institucionalización del matrimonio, del registro civil y la formulación de varios códigos civiles y criminales; por otra parte, durante este periodo se recrudecieron los enfrentamientos entre liberales y conservadores, guerras de grandes pérdidas humanas, problemas económicos y una gran deuda externa, hecho

---

<sup>14</sup> Luis Mario Schneider, "Prólogo" en *Las minas y los mineros*, México, Patria, 1987, pp. 7-26.

<sup>15</sup> La constitución de 1857 es considerada la primera constitución en México de corte liberal, la cual planteaba igualdad de derechos, garantías ciudadanas, principio de autonomía estatal, separación de la Iglesia y del Estado, formulación de nuevos códigos civiles y criminales. Ver Walter V. Scholes, *Política mexicana durante el régimen de Juárez, 1855-1872*, trad. de Rafael Quijano, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 234.

que traerá consecuencias funestas como la Intervención francesa y la imposición de un gobierno extranjero.

La unificación nacional pretendida por la Constitución de 1857 no se llevó a cabo debido a que el gobierno “oficial” no pudo hacer frente a los pequeños grupos de jefes militares locales que no estaban dispuestos a abandonar su poder. Enrique Florescano señala un fenómeno relacionado con la situación rural en el periodo de 1840 a 1860: la intensificación de movimientos campesinos y su enfrentamiento, ya sea con otros grupos campesinos o con el propio gobierno. Por esta razón el gobierno juarista creará la policía rural o “los rurales” en 1857, para controlar el bandolerismo y pugnas en el interior del país, intento que no dará resultado.<sup>16</sup> Esto es importante para imaginar las condiciones de la provincia mexicana en la que Pedro Castera se desarrolló, concretamente aquellos estados donde la actividad minera era intensa.

A pesar de las elecciones presidenciales de 1861, Juárez no es reconocido como presidente y la ciudad de México es emboscada por los conservadores, sin embargo, la Cámara no deja de operar y en este mismo año se decide, conjuntamente con Juárez, la declaración en moratoria respecto a la deuda externa, mientras los países ofendidos, Inglaterra, España y Francia planean un ataque que sólo concreta Francia.

A partir de 1862, las tropas militares francesas tomarán poco a poco el país, comenzando por Puebla, Guadalajara, Nuevo León y Coahuila, mientras el gobierno juarista se repliega a la ciudad de San Luis Potosí, donde implantará un incipiente gobierno y, finalmente, huirá al norte del país. En alianza con las facciones más conservadores, en 1864 llegará Maximiliano de Habsburgo, para instaurar un gobierno de corte imperial, sin embargo, la resistencia juarista continúa desde Paso del Norte (ahora Ciudad Juárez) y su situación

---

<sup>16</sup> Enrique Florescano. *Etnia, estado y nación*, Taurus, Madrid, 2001, p. 324

comienza a modificarse cuando Napoleón III decide retirar sus tropas de México en 1866, dejando desprotegido al gobernante impuesto años antes, sin embargo, Maximiliano no se retira y, en 1867, es capturado y fusilado por Porfirio Díaz, en ese entonces un jefe militar que había sido prisionero de guerra en la toma de Puebla en 1862.

A este periodo le sigue una etapa preparatoria para el porfiriato, Juárez vuelve al poder en 1867 pero sólo permanece cinco años al mando, pues muere en 1872, y Lerdo de Tejada asume la presidencia; ante tal hecho surge rivalidad entre dos grupos que se disputan el mando: por un lado está la facción encabezada por Porfirio Díaz, que para esta época se había vuelto un jefe militar con mucho poder y, por otro lado, estará el partido de Lerdo de Tejada, al cual se unirá el grupo restante de juaristas en contra de Díaz. Hay que destacar las enormes diferencias entre un grupo y otro: los adeptos de Díaz eran militares, muchos de ellos de origen campesino; en cambio, el grupo de Lerdo de Tejada era de extracción urbana, principalmente burócratas e intelectuales. Mientras tanto, al interior del país va naciendo, poco a poco, la hegemonía terrateniente con base en la propiedad de la tierra organizada de acuerdo con pautas oligárquicas.<sup>17</sup>

Para 1876, el enfrentamiento entre civiles y militares es tan intenso que se desata la Rebelión de Tuxtepec, liderada por Díaz, y no será sino hasta 1880 cuando se reconozca su gobierno con el padrinazgo de Estados Unidos.

Cuando Porfirio Díaz llegó al poder la población mexicana era, en su mayoría rural, por lo mismo el país estaba fragmentado y la hegemonía terrateniente dominaba la economía mexicana. La intervención extranjera marcará todo su mandato y, en 1880 se produjo una recomposición del bloque en el poder consistente en una burguesía compuesta por inversionistas norteamericanos, británicos, canadienses y franceses encargados de la

---

<sup>17</sup> Para mayores detalles respecto a los procesos políticos que se suscitaron durante el régimen juarista ver Walter Scholes, *op.cit.*, pp. 226-245.

construcción de una infraestructura de servicios públicos: electricidad, transporte urbano, telégrafo, teléfono, líneas ferroviarias, industria, empresas bancarias, etc.

Sin embargo la burguesía no sólo dominaba en el contexto rural, sino en el urbano; existía un grupo intelectual dentro del mismo gabinete de Díaz, “los científicos”, cuyo control consistía no sólo en el rumbo intelectual y político del país, sino en el sistema bancario nacional, también eran dueños de plantas textiles, fábricas de papel, plantaciones azucareras, etc.<sup>18</sup>

El desarrollo económico del país significó, también, la depauperación y explotación de la clase campesina, basta ver diversas investigaciones respecto a la producción de henequén en Yucatán o, incluso, los trabajos que se han hecho sobre la industria minera en el porfiriato.

## LA MINERÍA EN MÉXICO DURANTE EL SIGLO XIX

Es necesario hacer una revisión del estado de la industria minera durante el periodo en que el autor de *Las minas y los mineros* recorre y vive en la principal zona minera del país. Sin embargo, muchos autores se remontan a los inicios del siglo XIX debido al paulatino proceso de recuperación de la industria minera y metalúrgica. Moisés Gámez, por ejemplo, afirma que la minería tardó en restablecerse durante el periodo que comprende el año de 1810 (la caída de la industria minera por el estallido de los movimientos de independencia) hasta 1880, cuando empiezan a establecerse las primeras empresas extranjeras; este lento proceso se debió a factores como el abandono de los centros mineros a causa del fracaso de las empresas

---

<sup>18</sup> Ver José Alfredo Castellanos, *El porfiriato*, México, Universidad Autónoma de Chapingo, 1993, pp 227-238.

establecidas durante esa época, lo cual incentivó la migración, la preferencia por el cultivo de tierras y el reclutamiento para las guerras.<sup>19</sup>

La industria minera del siglo XIX no fue tan prolífica como en la época colonial y, sin embargo, era una de las principales fuentes de ingreso del país; de hecho, según López Cámara, la minería “representaba una de las mejores posibilidades que se ofrecían al país para su desarrollo económico.”<sup>20</sup> A pesar de que México, se decía, escondía un subsuelo vasto de riqueza, la explotación minera disminuyó considerablemente a causa de las guerras de reforma e intervenciones extranjeras, a tal grado que, para 1867, la minería había llegado a su nivel más bajo de explotación y sólo continuaron en funcionamiento algunas minas para la extracción de plata destinada a las casas de moneda, minas ubicadas en Zacatecas, Guanajuato, Real del Monte y Real de Catorce. No fue sino hasta el porfiriato y el clima de paz instaurado por éste, cuando la industria minera comenzó a restablecerse, debido a los capitales norteamericanos y europeos que aprovecharon esta coyuntura para invertir en diversos yacimientos mineros. Sin embargo, este proceso significó vender las principales minas a empresas norteamericanas, francesas y alemanas y, para 1880, México poseía pocas minas importantes, mientras que las más grandes y productivas estaban en manos extranjeras; la nación preponderante era, desde luego, Estados Unidos, país que empezó a dictar las normas de la actividad extractiva y, además, de toda la economía nacional.

Por otro lado, la minería originó un proceso de crecimiento urbano e industrial, se adaptaron al país una serie de innovaciones técnicas y se importó maquinaria moderna. La industria minera de esta época era sinónimo de tecnología y progreso, por lo que representaba un futuro prometedor para todo aquel que buscara fortuna en ella. El *boom* de la minería en

---

<sup>19</sup> Moisés Gámez, *De negro brillante a blanco plateado. La empresa minera mexicana del siglo XIX*, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2001, p. 50.

<sup>20</sup> Francisco López Cámara, *La estructura económica y social de México en la época de la Reforma*, 2ª ed., Siglo Veintiuno, México, 1973, p. 66.

México, según Atlántida Coll Hurtado, se inició en la década de 1870 a raíz de la apertura de nuevas minas en Chihuahua, proceso que culminó en la compra de éstas por parte de un empresario norteamericano, Sheperd, en 1880; a partir de este momento, las minas más grandes e importantes fueron adquiridas por capital extranjero.<sup>21</sup>

La investigadora María Eugenia Romero Sotelo tiene otra visión de este periodo en la historia de la minería; ella afirma que entre 1822 y 1867 la minería tuvo una prolongada recuperación, debida, en parte, a la participación de capital extranjero, pero también a la ruptura del sistema colonial, a la apertura a la división internacional del trabajo y al liberalismo económico, por esas razones, la organización interna de la minería tuvo que ser modificada, fenómeno aunado a la falta de un estado fuerte que supiera protegerla y fomentar su desarrollo, a la privatización de las casas de moneda, al aumento en el precio de algunas materias primas como el azogue, al surgimiento del mercado especulativo y comercial, que se desarrolló a causa de la inestabilidad política propia del periodo de formación del estado nacional; este capital tomó parte en la dirección de la industria al asociarse con algunos mineros o intervenir en la administración o compra de las minas. La recuperación de la minería en este lapso, estimuló la economía en general y preparó al país para el crecimiento económico del porfiriato.<sup>22</sup>

La llegada de Díaz al poder significó la institucionalización (y privatización) de la producción minera a través de la creación de leyes e impuestos que favorecieron la industria, pero también enriquecieron a empresas ajenas al país, principalmente a los capitales ingleses y norteamericanos. Este proceso de legislación desembocó en la fundación de la Sociedad

---

<sup>21</sup> Atlántida Coll Hurtado, María Teresa Sánchez-Salazar, *et al.* *La minería en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

<sup>22</sup>Ver María Eugenia Romero Sotelo, “La minería mexicana y la estructura económica” en *Ensayos sobre minería mexicana del siglo XVIII al XX*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1996, pp. 39-48.

Mexicana de Minería en 1883, durante pleno periodo porfirista, lo cual significaba un mayor control de los recursos por medio de un organismo institucional que operaba, paradójicamente, a favor de intereses ajenos al país.

## EL POSITIVISMO, UNA REVISIÓN FILOSÓFICA

A pesar de que los cuentos de *Las minas y los mineros* se desarrollan en los inicios del porfiriato, su autor murió poco tiempo antes de la revolución mexicana (1906); por ello, me parece que es necesario abordar la parte ideológica que sustentó la mentalidad de los intelectuales en México a finales del siglo XIX; se trata del positivismo, fuertemente arraigado tanto en la ideología porfirista como en los cuentos de Castera.

El positivismo en América Latina, y concretamente en México, no seguía el puro estilo del europeo, proveniente del pensamiento de Augusto Comte y Durkheim, sino que obedecía a la intención de instaurar, en plena “barbarie”, un mundo de “orden y progreso”, es así que el positivismo mexicano estaba revestido de un sentimiento más radical y significativo que en Europa, paradigma de modernidad al que aspiraban los países del “nuevo mundo” y que alimentaba con su pensamiento al ideario de Hispanoamérica. La conciliación entre civilización y barbarie será una preocupación central para los ideólogos hispanoamericanos, basta citar la obra de Esteban Echeverría, *El Facundo, civilización y barbarie*, un estudio sobre la figura del gaucho como representación de la barbarie que era necesario domesticar.<sup>23</sup>

El positivismo europeo tenía como asunto central la idea de “orden” unida a la instauración de la paz; Comte reflexionaba sobre esto hacia 1822, y su teoría apuntaba a una “edificación social”, la cual sostenía que el deber de la élite intelectual, formada por científicos

---

<sup>23</sup> Ver Richard Morse, *Resonancias del Nuevo Mundo*, Vuelta, México, 1995, pp. 123-127.

e instalada en lo más alto de una dictadura republicana, era mantener el orden en una sociedad fuertemente estratificada, en la cual el pueblo sólo jugaba un papel pasivo, pues Comte lo creía incapaz de dirigirse y autogestionarse. Esta concepción de la sociedad como un sistema de relaciones de poder fuertemente estratificado estaba unida al ideal de nación perseguida por los intelectuales decimonónicos y, por ello, no es gratuito que el auge de esta tendencia en México haya sido durante el porfiriato, periodo que reúne y trata de llevar a cabo el anhelo de la construcción de un Estado por medios militares y dictatoriales.

El positivismo también se formó una idea de nación –cuestión que será fundamental para los ideólogos hispanoamericanos del siglo XIX-, Comte afirmaba que la humanidad puede calificarse según *la raza, el clima y las actividades políticas*; John Stuart Mill, otro teórico positivista, acentuaba la fuerza dominante del medio geográfico, mientras consideraba a la nación una comunidad unida por vínculos emotivos; por otro lado, Hipólito Taine creía que la “nación” era definida por razas, por lo tanto, dividía a las naciones en fuertes y en débiles, considerando la cultura un indicador de fuerza; todo esto estaba unido a las ideas biologicistas de Spencer y Darwin, las cuales tratan de explicar fenómenos sociales con herramientas de las ciencias biológicas. La consecuencia de esta amalgama de pensamientos, según Ádám Anderle, autor que hace una revisión del positivismo en América Latina, fue la siguiente:

El positivismo brindó poderosos instrumentos ideológicos a las capas medias de los demócratas, a la mediana burguesía y a los intelectuales liberales en su eficaz lucha contra la herencia colonial, el latifundismo tradicional y la jerarquía eclesiástica.

Mas, si examinamos el positivismo desde el punto de vista de su resultado final veremos que de hecho expresaba los intereses de las *oligarquías* dominantes (en proceso de renovación) vinculadas al capital extranjero. Constituyó un medio de acceder al poder y sirvió para conservarlo. A corto

plazo impulsó numerosas conquistas democráticas, pero a la larga afianzó la dependencia económico-política del continente.<sup>24</sup>

En México encontramos a los primeros positivistas en el gobierno juarista; uno de ellos fue Gabino Barreda, jefe del Ministerio de Educación; de hecho, los positivistas de esta época veían en la historia de México las fases propuestas por Comte respecto al desarrollo de toda civilización:

En su criterio, la primera fase, *teológica*, había sido el periodo de la colonia y la anarquía cuando el poder se encontraba en manos de la aristocracia criolla apoyada por el ejército y la Iglesia. La segunda fase, *metafísica*, había sido la lucha de dos decenios entre liberales y conservadores (reforma, guerra civil, intervención francesa y Maximiliano). La tercera fase, *positiva* [sic], comenzó después de esta “segunda revolución” y su propósito consistía en lograr *progreso* bajo el signo del *orden*. Al continuar su desarrollo, esta filosofía expresaba los intereses de la nueva clase dominante mestiza y del capital extranjero, y más tarde serviría para justificar el porfiriato.<sup>25</sup>

No será sino hasta el porfiriato que el positivismo cobre su auge más fuerte, de hecho, los intelectuales serán un grupo importante en el gabinete de Porfirio Díaz, “Los científicos”, uno de ellos, Justo Sierra, fue el precursor de una nueva perspectiva de la Historia, ciencia que los positivistas mexicanos creían fundamental para fraguar los ideales de la nación, sinónimos también, de soberanía, sin embargo, en otros terrenos como el económico, esto carecía de validez, pues en esa época, México dependía más que nunca de la voluntad económica de Estados Unidos; es así, como en el porfiriato, el positivismo había alcanzado el máximo esplendor pero también se había convertido en la mayor falacia.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Ricaurte Soler, *El positivismo argentino*, pp. 24-25, cit. por Ádám Anderle, *Modernización e identidad en América Latina*, Hispania, Szeged, 2000, p. 37.

<sup>25</sup> Ádám Anderle, *op.cit.*, p. 39.

<sup>26</sup> Moisés González Navarro. *Sociedad y cultura en el porfiriato*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, p. 162.

La minería, como ya se ha dicho, fue una de las industrias que simbolizó el progreso, no sólo en México, sino en diversos países latinoamericanos, pero, en todo caso, la mina es también un reflejo de la estructura colonial imperante, social y económicamente, a través de esta idea de colonización se trasluce la oposición civilización/barbarie como Maristela Svampa afirma:

En efecto, la civilización se legitimará por la estigmatización de su contrario. Portadora de un “valor incontestable”, la filosofía del progreso y de la civilización dará sustento a una ideología de la colonización. A fines del siglo XIX, el etnocentrismo sentará las nuevas bases de la política colonial, desde la cual diferentes países europeos, en nombre de la unidad del género humano, se autoinvertirán de una “misión civilizadora” sobre los pueblos juzgados menos evolucionados.<sup>27</sup>

## PEDRO CASTERA Y LAS ESCUELAS LITERARIAS COMO GÉNESIS DE SU OBRA

Las vertientes literarias imperantes en el tiempo en que el autor escribe son diversas y contradictorias, sin embargo, la combinación de éstas puede construir un estilo que reúne el misticismo del romanticismo, la racionalidad del naturalismo y las escenas costumbristas del realismo en un solo discurso.

Es preciso hablar del romanticismo como una influencia obligada en la obra de este autor. Esta escuela literaria tiene sus orígenes desde el siglo XVIII en Alemania e Inglaterra como una reacción contra el neoclasicismo y su formalidad; según Celia Miranda Carabés, este movimiento se extendió poco a poco a Francia y España, y sus principales rasgos son la renuncia a métodos establecidos y formales a favor de la libertad creadora, la preferencia por lo

---

<sup>27</sup> Maristella Svampa. *El dilema argentino: civilización o barbarie*, El Cielo por Asalto, Argentina, 1994, pág. 20.

popular, lo sobrenatural y lo mitológico. Sobre el espíritu romántico Carabés apunta: “El romántico remiso a reglas y criterios instituidos se pronuncia por la libertad creadora, opone al enseñoramiento de la razón el sentimiento; a la medida la audacia; al sometimiento la rebeldía.”<sup>28</sup>

El romanticismo llega a América durante el primer tercio del siglo XIX y esto responde a la necesidad de emancipación de los países hispanoamericanos, al ideal de independencia y de libertad. Las obras de Espronceda y Zorrilla, serán muy influyentes, sin dejar de mencionar a Lord Byron, Chateaubriand y Lamartine, autores que representarán el modelo a seguir para escritores del primer romanticismo mexicano como Manuel Payno, Francisco Zarco y José María Lacunza. El mismo Pedro Castera es catalogado como escritor de corte romántico por Magda Díaz y Morales, en su artículo, “*Carmen*: el discurso erótico del romanticismo”<sup>29</sup>, sin embargo, Castera pertenece, como juzga Luis Leal, al romanticismo tardío, cuyas características son “el predominio de los sentimientos, expresados de una manera muy moderada y hasta sobria. En los temas nada descabellados predomina el nacionalismo.”<sup>30</sup>

*Las minas y los mineros* es una obra donde se asoman elementos del romanticismo, este rasgo romántico puede observarse en los paisajes siniestros, la naturaleza volcándose sobre el hombre de forma adversa, etc., como ocurre en el cuento “Una noche entre los lobos”. En otros relatos, la mina es presentada como un espacio trágico y monstruoso, donde la oscuridad, la ambigüedad de las escenas, el misticismo, la presencia de un poder superior, y la idea de Dios frente a la idea del diablo son rasgos constantes. Al hablar de un escritor naturalista como E. M. Holmberg, Walter Mignolo vincula el aspecto de lo inexplicable, elemento típico del

---

<sup>28</sup> Celia Miranda Carabés, “Estudio preliminar” a *La novela corta en el primer romanticismo mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Instituto de Investigaciones Filológicas), 1998, pp.7-8.

<sup>29</sup> Magda Díaz y Morales, “*Carmen*: el discurso erótico del romanticismo” en *Palabra crítica, estudios en homenaje a José Amezcua*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Fondo de Cultura Económica, 1997.

<sup>30</sup> Luis Leal, *op. cit.*, p. 48

romanticismo, con el naturalismo, cuando apunta que, incluso dentro de narraciones naturalistas, hay atisbos de carácter fantástico: “Si bien Holmberg deslinda su actividad de naturalista de su actividad de escritor, ello no impide que en sus cuentos la ciencia se confronte con fenómenos inexplicables, que se convoque –de alguna manera- a la ciencia en la construcción de las narraciones.”<sup>31</sup> Esto mismo ocurre con Castera, en cuyos relatos, la ciencia y la superstición en constante choque, fraguan también situaciones de las cuales los personajes salen ilesos de manera inexplicable.

Por otra parte, el naturalismo sigue cronológicamente al realismo y es más fuerte, gráfico y brutal que el primero. No se detiene ante lo soez o violento de determinadas situaciones, las cuales son narradas con detalle. Hay otros atributos, como el científicismo, el determinismo, el carácter didáctico y el mensaje social. A partir de 1880, comienzan a pulular textos naturalistas en España con influencia francesa, pero el naturalismo español será más atenuado y menos crudo y, más tarde, aparecerá el relato naturalista en Hispanoamérica, con una fuerte influencia de prenaturalistas como Fedor Dostoievski, Leon Tolstoi, Gustav Flaubert, y Honoré de Balzac. En Francia, como dice la investigadora Rita Gnutzmann, “para corregir los vicios, los naturalistas usan precisamente el riguroso develamiento de éstos.”<sup>32</sup> Por lo que comparte la visión de Nouzeilles, respecto a la función didáctica naturalista.

Otras características del cuento naturalista, según García Barragán, son “el verismo de la lengua y las escenas, a veces crudas, en la selección de asuntos más o menos atrevidos, muy en particular el de la prostitución.”<sup>33</sup> En algunos relatos de este tipo hay, también, un dejo de regionalismo y nacionalismo.

---

<sup>31</sup> Walter Mignolo. *Teoría del texto e interpretación de textos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, p. 130.

<sup>32</sup> Rita Gnutzmann, art. cit. San Sebastián, p.5.

<sup>33</sup> María Guadalupe García Barragán, *op. cit.*, pp. 14-15.

Luis Leal completa esta visión del naturalismo mexicano, al afirmar que se trata de una corriente focalizada en las condiciones de la sociedad mexicana de la época, además del propósito de “exponer los hechos tal cual los encuentra el cuentista –sin banalizarlos con sus propios sentimientos y razones – [el cual tiene por objeto un fin moralizante: el mejorar la sociedad mexicana].”<sup>34</sup>

### POSITIVISMO Y NATURALISMO, PENSAMIENTOS SIMPATIZANTES

A partir de esta revisión de la cultura, aparece un fenómeno: la idea de estratificación social se vincula con el determinismo naturalista y la idea de una perpetua permanencia de los miembros de cada clase social en determinado estrato hasta el final de su vida en una especie de sociedad de castas. Las ideas que en un momento se movían sólo en terrenos filosóficos, comenzaron a permear en el arte y su estética, principalmente en la literatura. Lo que primero fue ciencia y filosofía se extendió a terrenos literarios, cuyas leyes se modificaron, pues el narrador guarda cierto distanciamiento, sin ningún tipo de conexión emotiva con lo narrado, como si se tratara de un observador de la naturaleza que racionaliza cada situación que se presenta.

Otra intención compartida por ambas escuelas filosóficas es la necesidad de educación y didactismo en sus mensajes. Ambos discursos contemplan una recepción susceptible a ser educada, ya sea a través de la ciencia o a través de la literatura, en *Las minas y los mineros* está presente esta ideología positivista, la cual se muestra a través de las reflexiones sobre la ciencia y, también, a través de un tono de moraleja en el desenlace de los relatos.

---

<sup>34</sup> Luis Leal, *Breve historia del cuento mexicano*, (pról. de John Bruce-Novoa), Universidad Autónoma de Tlaxcala, Tlaxcala, 1990, p.77.

## HIBRIDACIÓN EN EL ESTILO LITERARIO DE *LAS MINAS Y LOS MINEROS* Y OTRAS OBRAS

Cuando se revisa la obra de críticos que hacen un recuento del estilo en el relato mexicano decimonónico, la obra de Pedro Castera representa un problema. Muchos acentúan el carácter romántico en su obra, y sólo algunos lo colocan en el rubro naturalista, enumerando las características puntuales; sin embargo, creo que es necesario poner atención en la combinación de ciertos elementos de una y otra corriente, lo cual hace de Castera un autor particular. Luis Leal, por ejemplo, ubica a Castera dentro del rubro de la novela sentimental por *Carmen*, su obra más conocida; *Las minas y los mineros* es un texto identificado con el realismo y naturalismo y, para un acercamiento a estos cuentos, son estas corrientes las que me interesa incluir en el contexto literario del autor; quizá por ello, María Guadalupe García Barragán considera a Pedro Castera uno de los precursores del naturalismo en México con *Las minas y los mineros*, y afirma: “tienen una importancia capital en la historia del naturalismo de Iberoamérica, no sólo por ser las primeras narraciones naturalistas sino porque también, su temática precede con diez años a *Germinal* de Zolá, libro inspirador de tantas novelas y tantos cuentos hispanoamericanos, y con más de un cuarto de siglo a los célebres cuentos mineros de Baldomero Lillo.”<sup>35</sup> La originalidad de los cuentos de *Las minas y los mineros* consiste en la

---

<sup>35</sup> Ver María Guadalupe García Barragán, *op. cit.*, pp. 14-15.

presencia de rasgos románticos, realistas y naturalistas, por ello, no se les puede catalogar en un rubro o en otro y, lo más peculiar, es la construcción de su estilo a partir de esta hibridación.

De la revisión sobre el autor y su contexto se desprenden algunos hallazgos, uno de ellos es la turbulencia interna y externa que esos años representaron para el escritor, cuya obra es un intento y búsqueda de respuestas a inquietudes sobre la ciencia y sobre los misterios de la naturaleza. En los cuentos que me interesa estudiar, la ubicación de quien narra es la misma que la del autor viviendo experiencias duras y extremas en las minas de la segunda mitad del siglo XIX, en una industria que apenas en ciernes y en preparación para la llegada de los grandes capitales a partir del porfiriato. Las constantes guerras, la inestabilidad económica y diversos contratiempos en los caminos, son elementos que se traslucen en el estilo, detenido en detalles que destacan el esfuerzo humano, e inútil, de dominar un mundo de condiciones adversas que se resiste a ser domesticado.

## Capítulo 2. Ideología y discurso literario, dos puntos de partida en la construcción del espacio fictivo

Ante la pregunta de cómo se construye un espacio imaginado dentro del discurso literario o, mejor dicho, cómo se construye la ilusión de espacio, concretamente en un texto del siglo XIX fuertemente marcado por determinados intereses e intenciones respecto a su recepción –es en este punto donde se introduce el asunto de ideología- surge una complicada respuesta; teóricos del espacio como Gaston Bachelard, Gérard Genette y, más tarde, Luz Aurora Pimentel, entre otros, tratan de resolver la incógnita respecto al espacio fictivo con argumentos que involucran temas como el lenguaje, la semántica, la hilación de metáforas en el discurso, la participación de la imaginación en la formación de imágenes visuales y los *tropos* universales y primigenios de los que habla Bachelard en su libro *La poética del espacio*<sup>36</sup>; uno de ellos la inmensidad, tema que me interesa abordar en el análisis de los cuentos de Castera.

### IDEOLOGÍA Y SU DEFINICIÓN. ¿REFLEJO O DEFORMACIÓN DE LA REALIDAD REPRESENTADA?

Antes de cualquier tipo de aproximación, es preciso dejar en claro la definición de ideología y su función dentro de determinado texto literario, este último aspecto plantea la incógnita referente a la ideología como reflejo de la realidad representada o, por el contrario, como deformación de la misma, Juan Villoro manifiesta la complejidad del término

---

<sup>36</sup> Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, trad. de Ernestina de Champourcin, 2ª edición, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.

“ideología” y lo vislumbra como una entidad dual, ya sea como pensamiento de dominación o de ruptura frente a éste, entendiéndola como “un pensamiento que responde a intereses particulares de una clase, de un grupo, e intenta justificarlas [...] Pero en cualquier situación de dominio puede darse también un pensamiento que busca romper o modificar ese orden.”<sup>37</sup> Debido a esta constante confrontación, se establece una dialéctica entre la ideología imperante y la que pretende sustituir a ésta. Villoro se remonta al concepto utilizado por Marx y Engels, quienes conferían a la ideología una acepción negativa, pues la concebían como “falsa conciencia”; sin embargo, no me detendré en la concepción de estos autores y rescataré sólo el prólogo de este conjunto de ensayos; en éste, Villoro explica que la ideología es una forma de encubrimiento de realidad que distorsiona lo representado; este hecho arroja un valioso hallazgo para el análisis de los cuentos, pues éstos, a pesar de estar escritos en un tono realista, no son un reflejo de la realidad sino que, al estar revestidos de la ideología positivista de la época, basada en el pensamiento cartesiano y racional en choque con el mundo de las bajas pasiones, presente en el interior de la mina, son un constructo que poco tiene que ver con un reflejo de la realidad, aunque la estética de los textos se alimente, por momentos, de estilos literarios de la época como el realismo y el costumbrismo.

Otro autor, Richard M. Morse cita a Villoro y dice compartir la definición planteada por éste; sin embargo, establece una diferencia fundamental:

Villoro ve en la ideología un artefacto o artificio de intelectuales y publicistas que debe pasar por el ojo de la aguja de la lógica y la comprobación. Yo, por el contrario acepto la ideología como producto social o derivado de la Historia, dadas sus diversas fuentes, el problema de la ideología no es la validación sino la interpretación.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Juan Villoro, *El concepto de ideología y otros ensayos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, p. 7.

<sup>38</sup> Richard M. Morse, *op.cit.*, p.217.

La definición de Morse es más específica, pues éste cree que hay tres tipos de ideología, además, este teórico aclara lo que para él significa el concepto:

Aplicaré el término “ideología” a las creencias y sentimientos morales de una comunidad que comparte una historia [...] Se deben reconocer tres tipos de ideología: primero, un conjunto de creencias que justifica el interés de un grupo o clase; segundo, un conjunto de creencias ilusorias o “falsa conciencia” y tercero, el proceso general de significados e ideas.<sup>39</sup>

El tercer sentido de este concepto, relacionado con la construcción de significados e ideas, es la relación que comunica la ideología con el arte. La concepción de “ideología” se vislumbra como producto de procesos históricos, a su vez, relacionados con procesos artísticos. De esta dialéctica surge todo un sistema: el contexto económico y político remite a un desarrollo industrial y científico, a la creación de las grandes ciudades, fenómeno que pone en mayor evidencia la diferencia entre el medio rural y el medio urbano, Hispanoamérica, territorio que cuenta con grandes extensiones de tierra despobladas y con una población mayoritariamente rural durante el siglo XIX, que contempla a Europa como único referente cultural y la concibe como “Mundo civilizado”; en este contexto, es necesario tomar en cuenta el surgimiento del positivismo, por parte de la filosofía, y el naturalismo como corriente literaria . Todos estos procesos se producen conjuntamente y fraguan una red cuyos componentes se encuentran en retroalimentación constante.

Esta digresión es suficiente para establecer un vínculo entre ideología y literatura. Lily Anne Goetz cita a Bakhtin para resaltar la importancia de ésta en el lenguaje y en la literatura: “Bakhtin’s declaration, ‘The speaking person in the novel is always... an *ideologue*, and his words are always *ideologuemes*’, reminds us that language in the novel represents a way of

---

<sup>39</sup> *Ibidem*, pp.214-215.

viewing the world.”<sup>40</sup> La ideología como reflejo de una visión de mundo, incide en la forma de crear una ilusión espacial en los textos; es por ello que el término me parece esencial para poder continuar más tarde con la presencia de ésta en el discurso literario y en la representación del espacio.

En su revisión sobre crítica literaria, Terry Eagleton parafrasea a Roland Barthes y, según el pensamiento postestructuralista, concibe la ideología como “una especie de mitología contemporánea”<sup>41</sup>, en el sentido de que proviene de una alteración de la realidad, especialmente en el arte y concretamente en la literatura, disciplina cuya mínima expresión es el signo, producto de una construcción arbitraria y de una clara intención estética; cuando la carga ideológica interviene, este signo se acepta como natural y como parte de la vida misma.

Cuando Terry Eagleton habla sobre el estructuralismo francés, concretamente de las ideas de Barthes y el concepto de “signos naturales”, afirma que éstos:

Se presentan como naturales, que se ofrecen como la única manera concebible de ver el mundo; son por eso mismo autoritarios e ideológicos. Una de las funciones de la ideología consiste en “naturalizar” la realidad social, haciéndola aparecer tan inocente e invariable como la Naturaleza misma. La ideología busca convertir la cultura en Naturaleza, y el signo “natural” es una de sus armas.<sup>42</sup>

A partir de la deformación de la realidad se podría iniciar un debate sobre si las corrientes literarias decimonónicas, como el naturalismo, a pesar de su afán por retratar una realidad con toda su crudeza, no son en sí mismas, una deformación, pues privilegian la faceta más escabrosa de los cuadros que retratan. Eagleton continúa su reflexión y afirma que, efectivamente:

---

<sup>40</sup> Cit. por Lily Anne Goetz, *op.cit.*, p. 72.

<sup>41</sup> Ver Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*. 2ª edición, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, p. 164.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 164.

La literatura realista tiende a ocultar lo socialmente relativo o naturaleza construida del lenguaje: coadyuva a confirmar el prejuicio acerca de que existe una forma “ordinaria” de lenguaje que de alguna forma es natural. Este lenguaje natural nos ofrece la realidad “como es”: no la deforma –como hacen el romanticismo o el simbolismo– para darle contornos subjetivos, sino que se nos presenta el mundo como si el mismo Dios pudiera conocerlo ... En la ideología del realismo o de la representación, se cree que las palabras eslabonan con sus pensamientos u objetos a través de procedimientos esencialmente acertados e incontrovertibles: la palabra se convierte en la única forma adecuada de ver ese objeto o de expresar este pensamiento.<sup>43</sup>

Como se ha podido ver, la pasada cita es una evidencia de la visión negativa postestructuralista respecto a la literatura realista en el sentido de su carácter simple y poco arriesgado, que no apuesta por la ambigüedad y la multiplicidad de sentidos que, según Barthes, debe estar presente en toda obra literaria para enriquecerla. Sin embargo, no haré un debate en defensa de la literatura del XIX frente a la literatura posterior, en la cual el signo cobró una multiplicidad de sentidos; basta decir que en la literatura del siglo XIX se produjo este fenómeno de naturalización del signo y este hecho es, en sí mismo, otro tipo de deformación estética, la cual se observa en el realismo y costumbrismo.

El asunto de ideología y texto literario será retomado más adelante, una vez desglosados los mecanismos que ayudan a recrear una ilusión de espacio en los relatos; a pesar de que no se trata todavía de un análisis de los cuentos de Castera, trataré de extraer algunos pasajes de éstos para ilustrar las afirmaciones teóricas.

---

<sup>43</sup> *Ibidem*, pp.164-165.

Después de este paréntesis, volvamos a la noción espacial dentro del texto literario; Gerard Genette considera a la *diègése* como un universo<sup>44</sup>, y la sola idea de universo remite a la recreación de un mundo a través del discurso; recreación que está, por supuesto, limitada a un sistema de jerarquías en el momento de la narración que el mismo discurso textual dicta, es decir, se trata de un objeto colocado en primer plano, dando la impresión de que la mirada se centrara en él más que en otros; además, otra peculiaridad del discurso literario es su estructura de sucesión narrativa donde la ilusión de realidad se presenta de forma secuencial; Luz Aurora Pimentel refiere, en su revisión de las teorías del espacio sobre el discurso literario, la formación de imágenes visuales a través de procesos como la ilación de metáforas, las cuales son capaces de proyectar y recrear determinado espacio a través de la descripción, los nombres propios y la intervención de dos o más contextos semánticos.

## DESCRIPCIÓN COMO RE-ESCRITURA DEL ESPACIO FICTIVO

La descripción es la herramienta más eficaz para recrear el espacio planteado en el texto. Este proceso es definido por Pimentel como “fenómeno de expansión textual” construido por medio de sinécdoques, es decir, por medio de detalles y fragmentos de la realidad que fraguan un “todo”<sup>45</sup> o, como dice Genette, un universo. Es así que este acto de narrar exige, necesariamente, una selección que privilegia determinados detalles y abandona otros; hay que destacar los espacios en blanco o lo no dicho, indicadores o matices expresivos dentro de lo

---

<sup>44</sup> Ver Gerard Genette, *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 15. Es importante aclarar que la palabra en francés no significa lo mismo que la palabra griega *diégesis*, referente a todo lo que sucede dentro del relato, desafortunadamente, Genette no da más detalles sobre el significado de *diègése*, y sólo afirma que este lexema quiere decir “universo”.

<sup>45</sup> Luz Aurora Pimentel. *El espacio en la ficción*. México, Siglo XXI-Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, pp.20-21.

narrado. Los elementos de una descripción guardan un sistema de orden jerárquico cuyas partes deben tener coherencia y cohesión, pues éstas pertenecen a un mismo contexto referencial o semántico. Es importante aclarar que “la descripción crea una ilusión de realidad gracias a que se adecua, no a la realidad, sino a los *modelos* de realidad construidos por otros que influyen en nuestra percepción del mundo conformándola a aquéllos.”<sup>46</sup> El modelo de realidad se nutre de referencias compartidas culturalmente, por lo que la interpretación de lo expuesto descriptivamente depende del lector, su experiencia y su conocimiento. Pimentel reconoce, incluso, la carga ideológica contenida en la descripción por la connotación referencial o icónica en la ilusión de realidad representada; además, la presencia de los adjetivos que acompañan estos nombres pueden revelar, aún más, una determinada intención ideológica, pues estos constituyen, casi siempre, juicios de valor. Los adjetivos a veces pertenecen a un campo semántico opuesto al nombre, lo cual subvierte el significado total de la descripción por la ironía presente en ella. Este proceso trasciende la mera descripción para volverse una crítica o burla de determinado orden o estado de cosas.<sup>47</sup>

En su análisis sobre la narrativa balzaciana, Raymonde Debray-Genette advierte respecto a las descripciones excesivamente detalladas: “Chez Balzac le détail extrême est un point à la fois conclusif et introductif, le point où convergent les deux angles de vue qui lui importent: le social et le narratif.”<sup>48</sup> Este punto es importante debido a que las descripciones en Castera también tienen este doble propósito; por un lado, hay una intención estética, y por el otro, guardan en sí una postura social e ideológica.

En su estudio *El espacio en la ficción*, Pimentel dota a la nomenclatura, especialmente al nombre propio, de una importancia capital en el proceso descriptivo. El nombre común ya

---

<sup>46</sup> *Ibidem*, p.69.

<sup>47</sup> *Ibidem*, pp.27-28.

<sup>48</sup> Raymonde Debray-Genette, “Traversées de l’espace descriptif”, *Poétique*, septembre 1982, 51, p.331.

es, en sí mismo, una “descripción en potencia”<sup>49</sup>, pues el acto de nombrar implica toda una red de sintagmas, lecturas y significados; además, el nombre puede ir acompañado de lo que Pimentel llama “series predicativas”, por lo cual, su potencia descriptiva se multiplica a límites infinitos. Por esta razón, la descripción representa un fenómeno muy rico donde se esconde, necesariamente, la proyección espacial e ideológica del texto literario; ante este hecho, Gérard Genette habla de la descripción como una facultad estética que brinda mayor dramatismo a la literatura del siglo XIX:

La segunda gran función de la descripción [la primera es la función decorativa], la más manifiesta hoy porque se impuso con Balzac, en la tradición del género novelístico, es de naturaleza a la vez explicativa y simbólica: los retratos físicos, las descripciones de las vestimentas y de moblajes tienden, en Balzac y en sus sucesores realistas, a revelar y al mismo tiempo a justificar la psicología de los personajes de los cuales son a la vez signo, causa y efecto. La descripción llega a ser aquí lo que no era en la época clásica: un elemento mayor de la exposición[...] Señalamos solamente que la evolución de las fórmulas narrativas al sustituir la descripción significativa ha tendido (al menos hasta principios del siglo XIX) a reformar la dominación de la narrativo: la descripción sin duda alguna perdió en autonomía lo que ganó en importancia dramática.<sup>50</sup>

## CÓMO SE NOMBRA UN ESPACIO. LOS NOMBRES PROPIOS Y SUS FUNCIONES

Una vez aclarado el asunto de la descripción, es necesario abordar la riqueza de significados conferidos a un nombre propio que designa determinado espacio. En *El espacio en la ficción*, Pimentel se ocupa de nombres propios como referentes espaciales directos. Su explicación se centra en los nombres propios de lugares que, forzosamente, obligan al lector a

---

<sup>49</sup> Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p.23.

<sup>50</sup> Gerard Genette. “Fronteras del relato” en Barthes, Roland *et al.*, *Análisis estructural del relato*, 8ª ed., Tlahuapan, Premià, 1991, pp. 196-210.

imaginar determinado *locus*; sin embargo, aunque lo insinúa, no se detiene en los nombres propios de personajes: “El nombre de una ciudad, como el de un personaje, es un centro de imantación semántica al que convergen toda clase de significaciones arbitrariamente atribuidas al objeto nombrado, de sus partes y semas constitutivos, y de otros objetos e imágenes visuales metonímicamente asociados”.<sup>51</sup>

Este entramado de significados forma un sistema isotópico que permite la recreación del universo referido por Genette. El término *isotopía* es definido por Pimentel como: “una clave de lectura que hace homogénea la superficie del texto, ya que permite eliminar ambigüedades.”<sup>52</sup> Sin embargo, en el sistema de isotopías también interviene el cruce de varios campos semánticos cuyos significados se complementan, a veces, a través de la ironía; un ejemplo de ello son los nombres propios de las minas como “La Preciosa” y “La Luz”, sitios sombríos y peligrosos, lo contrario a lo que sus nombres indican.<sup>53</sup>

Pero, volviendo a los nombres propios, estos insinúan, visualmente, determinado espacio. El nombre de una ciudad, por ejemplo, remite al centro de “una constelación semántica”<sup>54</sup> que arrojará al lector una imagen visual, y con ella un juicio de valor respecto a ésta. A pesar de no ser el nombre propio de un sitio, el tema de la mina designa un espacio de determinadas características; este lugar remitirá a un lugar oscuro, misterioso, profundo, lejano, incluso temible y peligroso; características que un grupo de lectores atribuirá a este espacio de manera compartida, pues la mina es un referente que la mayoría de ellos conoce o, al menos, imagina; en otras palabras, por medio de este fenómeno se construye un modelo de realidad determinado. Lo más revelador es que la sola palabra “mina” es una síntesis de una red de significados muy compleja, en el artículo “El espacio en el discurso narrativo: modos de

---

<sup>51</sup> Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 29

<sup>52</sup> Cit. por Luz Aurora Pimentel, *Ibidem*, p. 93.

<sup>53</sup> Pedro Castera, “El Tildío” en *Las minas y los mineros*, México, Patria, 1987, pág. 206.

<sup>54</sup> Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 31.

proyección y significación”<sup>55</sup>, Luz Aurora Pimentel ejemplifica con la ciudad de París los múltiples significados que este sitio adopta en una novela de Balzac y asume que el nombre de determinado sitio es una referencia de “imágenes y mitos” preconcebidos e introyectados en el lector:

En cuanto al lector, a partir de una lectura programada por el narratorio, como construcción textual implícita o explícita, incorpora no sólo el espacio físico de una ciudad, proyectado verbalmente, sino que hace suya o rechaza la mitología urbana particular que trata de imponerle el narrador. Más aún este complejo espacio mítico referencial se asimila al del propio lector quien tiene imágenes y mitos preconcebidos, si no de París, por lo menos del espacio urbano vivido y del ya leído. Esto se debe a que cada nombre es síntesis de espacios y mitologías globales.<sup>56</sup>

Pero, regreso a la reconstrucción de un determinado cosmos a través de los nombres propios en el discurso literario; me detendré a hablar de la nomenclatura que designa a los personajes, particularmente la influencia de los epítetos en el espacio fictivo debido a que éstos funcionan como indicadores de determinado entorno, y se presentan como piezas de todo un entramado o sistema de isotopías, por lo que también pueden funcionar como sinécdoques<sup>57</sup> del mundo recreado a través de la narración. Beristain define “epíteto” de la siguiente forma:

Figura sintáctica que consiste en agregar a un nombre una expresión - palabra, frase u oración - de naturaleza adjetiva que puede resultar necesaria para la significación en distintos grados [...] aunque algunos llaman epíteto solamente al adjetivo pleonástico que repite innecesariamente una parte del significado ya presente en el sustantivo. En esta acepción el epíteto

---

<sup>55</sup> Ver en *Morphé*, UAD, ene-jun, 1986, pp. 115-128.

<sup>56</sup> *Ibidem*, pp. 121-122.

<sup>57</sup> Helena Beristáin da una amplia explicación sobre el epíteto y sus funciones como figura retórica y apunta: “Lausberg observa que muchos epítetos también funcionan como sinécdoques. Por ejemplo, si llamamos `africano` a un hombre moreno, nombramos el todo de su persona a través de una parte, de una de sus cualidades.” Ver Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1988, p. 466.

constituye una variante de la sinonimia. Pero otros también llaman epíteto al adjetivo que agrega un significado (hormiga *arriera*) o al que posee valor estilístico.<sup>58</sup>

Esta autora reconoce en el epíteto pleonástico la presencia de la acumulación y amplificación, procedimientos retóricos que realzan y acentúan ciertas características de un objeto mediante la fragmentación de sus partes y mención de los conceptos que lo componen, como si se tratara de una visión mental fragmentada y en distintas perspectivas de dicho objeto.<sup>59</sup> Por medio de estos mecanismos los epítetos enriquecen y construyen no sólo a los personajes, sino el espacio donde habitan, pues el nombre los dota de atributos que se desprenden y tienen que guardar coherencia (aunque ésta dependa de la ironía) con el entorno. En los cuentos de *Las minas y los mineros*, la mayor parte de los personajes se distinguen por sus apodos<sup>60</sup>, el nombre propio no interesa tanto como el epíteto, pues el epíteto se encuentra en correspondencia con el entorno en que los personajes se mueven (y los nombres dependen, también, del viaje o prueba que hayan trascendido dentro de la mina), en este punto se puede llegar más lejos: inferir la carga ideológica presente en los epítetos de los personajes.

En este punto incluyo otra relación que me parece conveniente mencionar; la relación entre el nombre y el juicio que se infiere a partir de éste. Lily Anne Goetz se ocupa del uso de los epítetos en la novela *Fortunata y Jacinta* de Galdós; para ella, el narrador es una parte fundamental en la significación de los epítetos, y el artículo brinda varias pistas respecto al aspecto del nombre cuando afirma: “the narrator’s use of these nicknames shows that he knows the characters well and he is aware of society’s view of them, reflected in the names.”<sup>61</sup>

---

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 196.

<sup>59</sup> Ver *Ibidem*, p. 44.

<sup>60</sup> Los cuentos en los cuales sobresale este fenómeno son “El Tildío” y “La guapa”. Ver Pedro Castera, *op. cit.*, pp.204-237 y 181-188.

<sup>61</sup> Lily Anne Goetz, art. cit., p.61.

Goetz sostiene que los epítetos tienen detrás de sí un juicio, y que hay en ellos una doble voz, la voz del narrador (una voz externa si es que se trata de un narrador en tercera persona) y la voz de determinado personaje, o la visión general de éstos, (una voz interna, los nombres que se filtran a través del discurso de los personajes).<sup>62</sup> A pesar de la gran diferencia que existe entre el narrador de *Fortunata y Jacinta* y los narradores de los cuentos en *Las minas y los mineros*, es importante destacar que el uso de los epítetos se convierte en una poderosa herramienta de juicio, negativo o positivo.<sup>63</sup>

#### REPRESENTACIÓN ICÓNICA O IMAGEN COMO PROCESO ESENCIAL DE LECTURA

Sin embargo, es necesario plantear el tema de la representación visual o icónica de un objeto o espacio no tangible pero sugerido en la diégesis, este es otro problema que surge al pensar en la ilusión de un entorno a través de la lectura. Por medio de la narración, quien lee está obligado a crear una imagen de lo leído; Bachelard menciona que la experiencia de lectura es, también, un proceso sensorial en el cual los sentidos se despiertan para formar una imagen. Este fenómeno es parte de la actividad intelectual, porque en la creación (o recreación) de una imagen que involucra a los cinco sentidos, participan elementos como la memoria, las experiencias recordadas, la reconstrucción de un espacio fictivo y, por lo tanto, abstracto. La imaginación, dice Bachelard, es el componente más importante en la creación de imágenes a partir de la lectura<sup>64</sup> e, incluso, es parte de un proceso fenomenológico en el cual la poesía tiene repercusiones muy íntimas en el lector. Pimentel aborda el asunto de la imagen desde el

---

<sup>62</sup> *Ibidem*, p.62.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p.65.

<sup>64</sup> Ver Introducción en Gaston Bachelard, *op. cit.* pp. 7-32.

concepto originado en la semiótica visual, la “iconización” como el paso de una impresión visual al discurso verbal o “la conversión de temas en figuras”<sup>65</sup> para crear una ilusión espacial.

Dentro del proceso de lectura se encuentra la capacidad de abstracción, pues el espacio sugerido se convierte en un entorno que habita o, mejor dicho, invade o se posesiona de la mente de quien lee. El espacio es, entonces, imaginado; de esta forma, el proceso de lectura se transforma en algo íntimo, pues la imagen se origina al interior del lector, según su experiencia y recuerdo sensorial. La ilusión de inmensidad, por ejemplo, depende de un trabajo de abstracción, pues ésta es inconmensurable; no es posible medirla y mucho menos reunirlos como objeto tangible. Aunque es un tema que más adelante retomaré, hay que destacar la idea de inmensidad propuesta por Bachelard; este autor toma de la psicología el concepto de “abstracción realizada” cuando quiere definir el término “inmensidad”. Esto puede sonar como un oxímoron, pero se carga de sentido al entender el proceso mediante el cual, a través de la formación de imágenes, también se crea una paradoja: la transformación de una noción de espacio exterior y tangible en una noción de espacio íntimo y abstracto. Según Bachelard, el ensueño es un medio para llegar a este estado mental de abstracción.<sup>66</sup>

La idea de inmensidad como abstracción plantea la existencia de un espacio metafísico que no se deja encerrar porque no está en ninguna parte y, sin embargo, se manifiesta una y otra vez en las imágenes literarias.

---

<sup>65</sup> Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, p.35.

<sup>66</sup> Ver el capítulo dedicado a la inmensidad en Gaston Bachelard, *op. cit.*, pp. 250-270.

## DIALÉCTICA DE OPUESTOS, UN JUEGO DE ESPEJOS EN CUANTO A NOCIÓN ESPACIAL, DENTRO Y FUERA

Gaston Bachelard parte de la premisa del carácter dual del pensamiento, pues lo que adjetiva un objeto tiene, necesariamente, un contrario. Si se trata de nociones que indican ubicación espacial, este fenómeno adquiere un carácter ontológico, pues el Ser no es ubicuo (a pesar de que la imaginación sea capaz de sugerirle una impresión de ubicuidad) y guarda en su esencia de pensamiento la idea del “aquí” y el “allá”; esta reflexión ha sido, desde siempre, una preocupación filosófica, y Bachelard ilustra, con este problema, la dualidad como una característica esencial del pensamiento. De esta forma, la noción de dialéctica entre opuestos, la visualización de un estado referente a las dimensiones espaciales como lo grande y lo pequeño o adentro y afuera, lleva, necesariamente, a pensar en su contrario. Esta dialéctica es parte de la configuración mental del espacio. Bachelard se apoya en la filosofía y psicología para explicar este fenómeno: la construcción del mapa mental desde la niñez, y la imagen primigenia de lo inmenso y lo pequeño, de lo abierto y lo cerrado.

En su explicación de la oposición dentro-fuera, Bachelard introduce la idea del umbral o la puerta como símbolo de la frontera entre dos mundos, dos medios, dos espacios de diferente dimensión: “La puerta esquematiza dos posibilidades fuertes, que clasifican con claridad dos tipos de ensueño.”<sup>67</sup> Este elemento divisorio es, también, otro indicador de fragmentación o de espacios enfrentados, además, es la posibilidad de mostrarse o esconderse. Sin embargo, a pesar de ser términos contrarios, lo cual los colocaría en una situación de paralelismo, los términos de “dentro” y “fuera” (también la oposición entre “lo grande” y “lo pequeño”) no son experiencias paralelas, sino que representan experiencias vividas de manera

---

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 261.

particular, por lo tanto, los calificativos que estos términos reciban no son iguales y no pueden ser juzgados bajo el mismo criterio. Bachelard dice lo siguiente al respecto:

Ante todo hay que comprobar que los dos términos, fuera y adentro, plantean en antropología metafísica, problemas que no son simétricos [...] No se pueden *vivir* de la misma manera los calificativos que corresponden a lo de dentro y lo de afuera. Todo, incluso la grandeza, es valor humano y hemos podido demostrar, en un capítulo anterior, que la miniatura sabe almacenar grandeza. Es *vasta* a su modo.<sup>68</sup>

De las ideas de Bachelard se desprende la impresión de que lo que deja la poesía o la literatura no es sólo y simplemente una determinación de espacio, pues, los espacios acotados arrojan mucho más: la disposición espacial en la cual habitan los significados muchas veces cargados de un barniz ideológico. Este punto es fundamental para entender que la narración, como visualización de un espacio mental se respalda en una estructura de contrarios; esto será muy útil para el análisis de los cuentos de Castera, los cuales plantean una totalidad dividida o dicotómica.

## INMENSIDAD COMO ESPACIO PRIMIGENIO Y DE ENSOÑACIÓN

Sin embargo, para entender la naturaleza de la mina, es preciso revisar las ideas de Bachelard respecto a la oposición de lo grande y lo pequeño como una noción presente en todo ser humano. A mí me interesa particularmente la noción de inmensidad, cuya idea implica la abstracción, que se obtiene por medio de la ensoñación, para poder producir la imagen de lo inmenso, pues, como dice Bachelard, “lo inmenso no es objeto” pero “La inmensidad está en

---

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 256.

nosotros. Está adherida a una especie de expansión de ser que la vida reprime, que la prudencia detiene, pero que continúa en la soledad. En cuanto estamos inmóviles, estamos en otra parte; soñamos con un mundo inmenso. La inmensidad es el movimiento del hombre inmóvil.”<sup>69</sup>

La idea de inmensidad se vincula con el espacio sagrado en el sentido de que no ha sido tocado por el hombre, el bosque es un sitio de este tipo y representa el lugar primigenio por antonomasia. La inmensidad es también el viaje hacia el interior del ser humano, que se sume en una contemplación de un objeto no tangible, de una abstracción, fácilmente transferible a lo interno. Aquí se introduce la mina como espacio laberíntico, cavernoso, fragmentado, pero que contiene en su misma caracterización, una connotación de inmensidad o, al menos, se proyecta al interior del hombre, aunque esto se demostrará en el análisis del texto. Por ello, hay un vínculo profundo entre la inmensidad y la intimidad, incluso Bachelard asegura que: “La grandeza progresa en el mundo a medida que la intimidad se profundiza.”<sup>70</sup>

## IDEOLOGÍA AL SERVICIO DE LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO FICTIVO

Es aquí donde vuelvo al punto de partida, la ideología se vislumbra como un elemento coadyuvante del planteamiento del espacio descrito en la diégesis, en la cual cada símbolo y significado pueden tener un referente ideológico. En el primer capítulo hablé de una hibridación en el estilo de Castera: el realismo y costumbrismo se funden con rasgos de naturalismo e incluso de romanticismo; de esta mezcla se origina una deformación de lo real, donde el discurso se respalda en elementos reales, tangibles, existentes en la cultura occidental y, sin embargo, las escenas, la forma en que éstas se presentan y la disposición del espacio

---

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 221.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 233

también son producto de una alteración de la realidad, pues la vista parece enfocarse en ciertos elementos y esto ya es un proceso de selección subjetivo e intencional.

Si se toma la idea de modelo espacial como la referencia mítica y cultural de la cual habla Luz Aurora Pimentel, la ilusión espacial puede traer una carga ideológica consigo; esto es contemplado por dicha autora, quien afirma:

Como bien lo ha hecho notar Lotman (1977, 217 ss.), cualquier modelo espacial tiende a articular significaciones ideológicas debido a que diversos modelos culturales, que no tienen en sí un contenido espacial, se construyen a partir de modelos espaciales; de ahí que 'alto/bajo', 'izquierda/derecha' puedan significar, en esos modelos ideológico- culturales, 'valioso/ no-valioso', 'bueno/malo', etc.<sup>71</sup>

Al exponer su teoría sobre las imágenes y la ilusión de espacio, Bachelard da por sentado que la literariedad de éstas consiste en la exageración, ya sea por amplificación o reducción, conceptos que nos remiten a las figuras y procedimientos retóricos del diccionario de Beristáin. Esto es importante para entender cómo las imágenes se originan a partir de una búsqueda estilística que se desprende, a su vez, de una búsqueda ideológica, al menos en el caso de Pedro Castera y, me atrevería a decir, en el caso de la mayoría de los autores hispanoamericanos del siglo XIX. En el siguiente capítulo me propongo demostrar que los cuentos plantean una dicotomía cuyo sustento reside en la experiencia decimonónica predominante en América Latina, la dualidad entre civilización y barbarie, la cual insinúa otro choque de contrarios: razón e instinto. De esta dialéctica se infiere una oposición espacial, el entorno rural y la ciudad, la naturaleza como espacio agreste y la mina como espacio sin domesticar, *locus* que manifiesta el destino trágico del hombre, aunque este argumento podría estar en discusión.

---

<sup>71</sup> Luz Aurora Pimentel, art. cit., p. 119.

Maristela Svampa observa cómo esta oposición entre civilización y barbarie permea en el discurso literario de los textos hispanoamericanos. La revisión del concepto de civilización que esta autora hace es muy revelador, pues su artículo hace hincapié en la idea de civilización convertida en un valor legitimante. Ante este fenómeno, los dos términos forman un sistema de oposición que corresponde con la idea de lo dentro y lo de afuera como si se tratara de un mundo establecido con base en la exclusión: la barbarie es lo que se encuentra fuera de todo espacio donde habite la civilización aunque, en los relatos de Castera, el narrador se introduzca en un espacio de barbarie pero, al mismo tiempo, guarde un distanciamiento y haga juicios que sólo pueden ubicarlo en un espacio civilizado (si es que podemos ubicar a una entidad tan abstracta como un narrador omnisciente, que lo ve y escucha todo). Lo ideológico se acentúa aún más después de lo siguiente:

Un término cargado de sacralidad demoniza a su antónimo. La palabra civilización, si ya no designa más un hecho sometido a un juicio, sino más bien un valor incontestable, entra en el arsenal verbal de la alabanza o la acusación. Ya no se trata de evaluar los defectos o los méritos de la civilización. Ella deviene un criterio por excelencia: se juzgará en nombre de la civilización. [...] ella funda una condena: todo lo que no es civilización, todo lo que se le resiste, todo lo que la amenaza, toma la figura de monstruo y de mal absoluto.<sup>72</sup>

La barbarie tiene, ideológicamente, una cara que los cuentos de Castera explotan, ésa es la imagen de demonización o monstruosidad que se desenvuelve, concretamente, en la mina, espacio no completamente penetrable debido a que no está del todo dominado por la civilización.

Después de esta digresión me interesa volver a la idea de la mina como un símbolo espacial que hay que desentrañar a partir de una construcción narrativa dividida en contrarios,

---

<sup>72</sup> Maristella Svampa, *op. cit.*, p. 20.

pues los atributos que se le asignan son de peligrosidad, de lugar de bajas pasiones, lo cual se opondría a la voz narrativa de un narrador extradiegético que parece relatar desde fuera (desde un espacio atópico manifestado a través de marcas que remiten a civilización): es una voz que no habita el espacio que narra y, sin embargo juzga y ve cada detalle de ese enorme laberinto, la mina. Si los textos son o no un cuestionamiento a la barbarie, eso puede aclararse en el siguiente capítulo, centrado en el análisis.

### Capítulo 3. La función del discurso narrativo en la construcción del espacio y el mensaje ideológico en la *Las minas y los mineros*

Antes de comenzar este capítulo, es preciso hacer notar algunos detalles respecto a la organización de los cuentos y la sucesión de éstos en función a su aparición dentro del conjunto que compone *Las minas y los mineros*; el orden de los textos respeta una relación intencional de sucesión cronológica discursiva, como si cada cuento abarcara, en sí mismo, un espacio o nivel conquistado, no sólo por los personajes, sino por el lector: a medida que la lectura avanza, las nociones espacio temporales ubican a quien lee en una situación de descenso.

Dicho lo anterior, lo propuesto por *Las minas y los mineros* en cuanto a disposición espacial no es sólo un universo dicotómico debido al sistema de opuestos encarnado por el espacio descrito, sino que obedece a un cosmos ordenado por niveles, cuyo paradigma podría ser el Infierno dantesco de *La Divina Comedia*, y la escena inicial que abre el texto: un bosque agreste, donde el hombre se ve amenazado por bestias.<sup>73</sup> Este principio simbólico que insinúa un espacio de bestialidad también está presente en el segundo cuento del libro de Pedro Castera,<sup>74</sup> donde el primer obstáculo a vencer es una manada de lobos, animales que adquieren un tinte sobrenatural por la luz fluorescente de su mirada y por una ferocidad sin freno. En cualquier caso, no sería extraño que Castera tomara como ejemplo este pasaje pues, en los mismos textos, hay claros referentes literarios y culturales.<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> Ver el Canto I de *La Divina Comedia*, donde, antes de encontrar a su guía, Dante se encuentra solo en “una selva oscura”, amenazado primero por un leopardo, luego por un león, y después por un lobo. Ver Dante Alighieri, *La Divina Comedia*, 8ª ed., Aguilar, Madrid, 1967, p. 123.

<sup>74</sup> Este no es el cuento que abre *Las minas y los mineros*, el texto inicial es “En la montaña”, relato en que se observa los usos y costumbres de una región rural cerca del estado de Guerrero. Ver “En la montaña” en Pedro Castera, *Las minas y los mineros*, (Pról. y notas de Luis Mario Schneider), Patria, 1987, México, pp.159-164.

<sup>75</sup> Ver, sobre todo, el cuento “El Tildío” en *ibidem*, pp. 204-237.

De acuerdo con este sistema espacial organizado por niveles, los personajes de los cuentos de Castera o, mejor dicho, el minero, funciona como una especie de personaje-símbolo que se interna en este inframundo, baja de nivel a medida que la lectura de cada cuento avanza y se abre paso a una etapa aún más sórdida y temible. Este orden espacial tiene también una razón de ser ideológica, los niveles que conforman este universo organizado en capas, en el cual cada cuento es un nivel de ese submundo, son peldaños susceptibles de ser trascendidos a través de una profunda y fuerte voluntad humana antepuesta a la bestialidad. No importa lo que haya en ese inframundo, tan misterioso y temible como puede serlo la mina cavernosa, es el hombre, con todas las virtudes propias de su humanidad y con todos sus referentes de civilización a cuestas, quien vence; incluso, se puede llegar más lejos y pensar en la civilización como la única arma o, en todo caso, como un escudo que protege al hombre, presentado con toda su fragilidad frente una naturaleza implacable y que no puede dominarse por completo.

La ilusión de triunfo de la civilización sobre todo lo que parece primitivo o, al menos, el consuelo de que todo lo que se tiene es la propia humanidad se refleja en “Una noche entre los lobos”, donde la selva y todos sus peligros son una primer barrera que no permite la entrada al hombre y, sin embargo, frente a este primer intento frustrado el protagonista sólo dice: “¡Rechazado, es verdad..., pero nunca vencido! ¡Nada es tan hermoso en la vida como sentirse hombre!” (p. 173).<sup>76</sup>

La disposición de los cinco cuentos de ocho que analizaré es la siguiente: “Una noche entre los lobos”, este texto es un primer acercamiento a la barbarie desde la superficie; una selva cruel, exuberante y peligrosa, cuyo principal guardián es un interminable ejército de lobos, la superación de este primer nivel queda cancelado: después de una encarnizada lucha

---

<sup>76</sup> En este capítulo, las páginas referentes a las citas de los cuentos a analizar se encontrarán al final de las mismas.

con las bestias, la expedición decide no continuar el viaje; luego viene “En plena sombra”, la experiencia de un hombre que atraviesa el umbral o límite entre luz y oscuridad o la entrada de la mina, en este segundo nivel, el hombre se pierde en la oscuridad pero salva su vida al encontrar la salida de la caverna. Enseguida se presenta “La Guapa”, narración donde la mina parece ser el medio natural de los personajes y, sin embargo, ésta simboliza un viaje iniciático que los transforma, comenzando por el nombre de éstos: “La guapa” es una mujer asediada por un rayador, quien finalmente es asesinado por uno de los amigos de ésta cuando el hombre la rapta y la lleva a las entrañas de la mina donde intenta violarla; este hecho es suficiente para que todos, después de sobrevivir a este rapto, apoden a la heroína como “La leona”. “En medio del abismo” es la antesala de la parte más profunda de este universo subterráneo; se trata de un personaje en caída libre que se enfrenta a un brusco ascenso a causa de un cable roto y, finalmente, “El Tildío”, el cuento más extenso de los que analizaré, donde la tensión pasa a mayores debido al incendio e inundación de uno de los túneles y la sepultura momentánea de ochenta mineros. Este último cuento cierra el libro como el grado más extremo de este enfrentamiento del hombre con la naturaleza y encarna la superación casi milagrosa de una situación límite.

A juzgar por la gradación de peligro, tensión y nivel espacial, *Las minas y los mineros* es, en su estructura global, la representación de un submundo y, a medida que se avanza en su lectura, se produce el descenso a esta suerte de infierno cavernoso que sepulta a todo aquél que entre en él. Sin embargo, el análisis de esta estructura no es la esencia de este trabajo, sólo me interesa mencionarlo aquí como un eje de análisis en el que más adelante puede profundizarse.

## MUNDO COMO DICOTOMÍA, LA NATURALEZA Y LA MINA

La reflexión planteada anteriormente sirve de punto de partida para entender el mundo dicotómico propuesto en los cuentos, los cuales establecen una principal oposición espacial: la naturaleza y la mina, esto nos hace pensar en el dentro-afuera planteado por Gaston Bachelard y mencionado en el segundo capítulo de este trabajo. La naturaleza funciona como una antesala del submundo, con connotaciones negativas y positivas, pues se trata de una selva inmensa, inviolable, que guarda la belleza de la barbarie, principal atracción para el hombre civilizado, seducido por aquellos parajes que no han sido penetrados ni conocidos. En “Una noche entre los lobos”, el narrador no da importancia a la ubicación espacio temporal debido a esta suerte de descubrimiento sobre aquellos lugares que se ven por primera vez:

Diego tuvo que penetrar cierta ocasión en la sierra Madre, en uno de nuestros Estados fronterizos, cuya parte aún está deshabitada y en una situación verdaderamente primitiva. El lugar importa poco al lector. Además, tendría que imitar a San Juan, bautizando lugares que aún son enteramente desconocidos.

Diego y un norteamericano, acompañados de ocho mozos, provistos de armas, municiones de guerra y de boca, montados en vigorosas mulas y con dos guías que estaban empeñados en conocer la sierra, penetraron en ésta una mañana lluviosa de diciembre del año de 187... (p. 166).

Este fragmento ilustra la forma en que el hombre civilizado se adentra en un mundo que no sabe nombrar y debe entrar en esta naturaleza innombrable armado, protegido con los símbolos típicos de la civilización: las armas de fuego, las mulas y el espíritu de colonización. La selva funciona como una cortina, un primer umbral que antecede a la mina y contra el que

hay que pelear para poder descender a un nivel que encarna un estado más profundo de ese inframundo.<sup>77</sup>

La naturaleza lleva consigo un halo de belleza; hay, en su misma inmensidad y verdor, la connotación de un espacio sagrado. A continuación una descripción que obedece al tópico del que habla Bachelard respecto al bosque como espacio sagrado:

He dicho que penetraron en ella, es decir, en un océano flotante de verdura. Inmensos pinos bañaban su frente en las nubes, como queriendo mirar el sol primero que los ocotes: estas dos familias abundaban, y bajo su sombra crecían multitud de arbustos, de hierbajos, de matorrales espesos, presentando una infinita variedad de especies y familias. Ramajes enormes se entrelazaban, enredaderas gigantes, escalaban los árboles formando en sus copas como un inmenso ramillete de diversas formas y matices. Multitud de parásitas colgaban formando festones que caían en los brazos de los pinos y ocotes que se hallaban tan inmediatos entre sí, que formaban como una bóveda móvil de follaje. El piso estaba cubierto de humus, de lama verdosa y de hojas, ramas y troncos de árboles trazados por el rayo. La atmósfera estaba cargada de electricidad hasta tal grado que, al respirar, se percibía un penetrante olor a azufre, al que se mezclaba el aroma de las resinas, las gomas odoríferas y diversos perfumes de flores silvestres. El silencio era sagrado, interrumpido tan sólo por ese crujir sordo de savia ascendente y por uno que otro grito de algún aguilucho que huía azorado de la vista del hombre. Una lluvia finísima caía, empapándolo todo, y las nubes, por entre las cuales caminaba la pequeña caravana, venían a aumentar con su neblina las sombras de la selva y su aspecto imponente. Todas las virginidades son hermosas, pero las de la naturaleza representan siempre al espíritu de un modo grandioso y deslumbrador. (p. 166).

La naturaleza tiene voluntad propia, todo lo que la compone, los árboles, la bruma, el aire, aspira a unirse con el cielo; de esta manera, la inmensidad se proyecta hacia arriba, hacia lo divino, pero también es una inmensidad en cuanto a la riqueza de elementos; sin embargo, en este fragmento se presenta una contradicción: a pesar de la proyección hacia lo alto, los

---

<sup>77</sup> El siguiente umbral, propuesto por el cuento que sigue a “Una noche entre los lobos” ya no es la selva, sino la entrada de la mina, donde la mayor prueba del paso de un mundo a otro, es la contradicción luz-oscuridad, elemento fundamental de “En plena sombra”. La representación espacial en estos dos textos, plantea el cruce del primer umbral: el hombre de fuera penetra en un mundo misterioso y ajeno a él y, como Bachelard explica, la frontera de estos dos espacios trae consigo un enfrentamiento o choque de mundos

árboles forman su propia bóveda cerrando un microcosmos propio, los árboles son el cielo. El paisaje es caótico, abigarrado, sin perder esa especie de armonía que todo lo sitúa en su lugar específico. Esta descripción es profundamente sensorial; el bosque se presenta en una inmensidad abstracta paradójicamente tangible por el olor a azufre, a flores, a resinas, el intenso color verde y los matices de éste, la sensación de electricidad en la atmósfera y, finalmente, el silencio, indicador de una selva lejana del bullicio de la ciudad, y sagrada por este mismo hecho, no ha sido pervertida ni modificada por manos humanas. Los únicos ruidos producidos por la naturaleza son en respuesta a la entrada inesperada del hombre, quien se ve aún más diminuto frente a la naturaleza imponente, la caravana es insignificante frente a un cosmos natural.

Otro elemento revelador es el léxico utilizado por el narrador; las marcas léxicas en la descripción insinúan la presencia de una “mente civilizada” que sigue una lógica taxonómica por medio de un afán no sólo descriptivo, sino de clasificación minuciosa de todos los elementos naturales: las plantas y los árboles.

Todo en la naturaleza es una barrera contra el paso del hombre, la aproximación amenazante de los lobos, sitúa en un mismo nivel a las bestias y a los árboles, como si la selva dispusiera de ejércitos de flora y fauna, esto se ve en el siguiente diálogo, donde el hombre civilizado pregunta a uno de los guías el porqué de las trincheras improvisadas en medio del bosque, a lo que éste contesta: “-Para los lobos, señor amo./ -¿Hay abundancia de esos perros?/ - ¿Qué cosa, señor?/ -Que si hay muchos./ - Munchísimos señor... tantos como árboles.” (p. 167).

La mina, en cambio, es un mundo construido por el hombre, pero es un mundo accidentado, cavernoso, misterioso e inmenso. El hombre ha violado una ley inquebrantable: adentrarse en las entrañas de la tierra y por ello debe enfrentarse a un entorno donde la

destrucción es una constante. También es un mundo donde reina la oscuridad, elemento que caracteriza a la mina y, al igual que la selva, tiene sus emisarios, los murciélagos son los animales de las tinieblas constreñidas en la mina, como ocurre en “En plena sombra”:

Penetramos en la oscuridad hasta donde fue posible, y después, encendiendo dos velas, una para él y otra para mí, continuamos en medio de sombras profundas y de nubes de murciélagos que, azorados, revoloteaban con ruido siniestro a nuestro alrededor.

-Mal agüero –murmuró Manuel haciendo la señal de la cruz.

-¿Por qué, hombre?

-Porque los murciélagos son hijos del malo.

-¿De quién?

-¿Pos de quién ha de ser? Del Diablo. (p. 174).

La cita expande la capacidad simbólica de los murciélagos, que no son sólo emisarios de la mina, sino del Diablo. Es interesante la intervención del sistema de creencias popular, que dota a este animal de una connotación diabólica y sobrenatural y, por lo tanto, también el espacio se reviste de dicha connotación.

Por otra parte, la mina tiene nombre y es aquí, en el mundo de la peligrosidad, de la oscuridad e, incluso, de la inmundicia, donde se permite toda clase de ironía; el espacio al que me acabo de referir en la cita es llamado la cueva del Cristo. En “El Tildío” también se observa este fenómeno de ironía presente en los nombres de las minas cuando uno de los personajes le describe a otro su parecer sobre éstas:

Bajé ayer por el tiro de San Miguel que es un pozo profundo, oscuro, pestilente, por una escalera de reatas sucia y resbaladiza, a una labor que llaman la Luz, y que, por cierto está llena de tinieblas. La tal labor es un cañón cuadrado, de cuatro metros por un lado y más de doscientos de largo, con el piso lleno de lodo y forrado en sus costados y en el techo de vigas gruesas que imitan el espinazo de un monstruo. Doce varas a la izquierda corre otro cañón idéntico, paralelo a éste y que llaman la Preciosa. ¡Por cierto

de su hermosura! Ambos agujeros están llenos de sombras, de calor, de miasmas, de ratas y comunicados entre sí por diversas galerías. (p. 206).

Además de la ironía, la descripción de estas cuevas arroja la imagen terrible de unos monstruos, las minas a pesar de ser espacios medibles, y perfectamente trazados, guardan la temible apariencia del interior de un monstruo visto desde la perspectiva del minero que vive dentro de éste.

Pero, es en la mina donde se observa, también, la dicotomía de lo grande y lo pequeño, Bachelard había mencionado ya que las dimensiones de lo grande y lo pequeño establecen una dinámica que las hace inseparables pues su unión radica precisamente en su diferencia; ambos son espacios abstractos que apelan a la imaginación y a un proceso fenomenológico. Es en la mina donde esta condición se manifiesta y se relativiza, como demuestra el siguiente diálogo entre León y Enrique en “El Tildío”:

- En la capital me figuraba las minas de otro modo.

-¡Ya lo creo! En México tiene algo de fantástico un minero. La distancia para los acontecimientos y para los hechos, es una especie de telescopio.

-Di mejor de microscopio –replicó Enrique-. Todo esto es pequeño y debe aplicársele esa lente.

-Lo pequeño y lo grande son dos ideas relativas, y lo mismo es aplicar uno que otro. Todo es admirable en la creación. Un milímetro cúbico de materia contiene ocho septillones de átomos, y la vía láctea diez y ocho millones de astros. Si pudiéramos dilatar una molécula obtendríamos una nebulosa, y comprimiendo una obtendríamos aquella. La dota de aljófara que reproduce el iris temblando sobre un cáliz, está compuesta de 100 partes de oxígeno y 12,50 de hidrógeno, lo mismo que el agua de la doble tromba. Las flores cambian su polen como las estrellas su luz. El fósforo que arde en la luciérnaga da la vida también a tu cerebro. Los animalillos que nadan en tus pupilas, hacen una combustión de oxígeno del aire para respirar y vivir, y el cometa enciende su cauda luminosa, quién sabe también si para respirar en el éter. (pp. 206-207).

En el fragmento anterior se revela la fenomenología mencionada por Bachelard, necesaria para la concepción mental de espacios imaginarios (lo grande y lo pequeño) debido a su imposibilidad de medición. De esta manera, la mina se convierte en una especie de microcosmos que, al ser visto bajo la lente de la ciencia, queda paradójicamente reducido, es decir su inmensidad y carácter de laberinto se relativizan; las cifras y los cálculos que uno de los personajes cita con frialdad, no son más que una muestra de equiparación y paralelismo entre la mina como microcosmos de un universo, de un macrocosmos. La mina es una reproducción en miniatura de un mundo estelar, desconocido y, por lo tanto, más misterioso para una ciencia apenas en ciernes. Más tarde, el discurso del personaje parece dotar a la materia de una capacidad de acción y movimiento, es decir, asume que hay una dialéctica de transformación y la mina es el espacio de la materia, por lo tanto, es también espacio de transformación constante. Sin embargo, el discurso llega más lejos, pues equipara los procesos estelares con los procesos de la tierra, el cielo y la tierra comparten los mismos elementos y la misma materia, de tal manera que lo grande y lo pequeño quedan unidos en una dinámica armonía. Por momentos, el lenguaje científico se torna poético, debido a que permite la mezcla de lo científico y material con todo aquello que es inconmensurable, misterioso y etéreo: la naturaleza tangible vive de misteriosos procesos y hay una comunicación imperceptible entre lo terrenal y lo estelar, esta comunión se explicará más adelante.

#### ESPACIO DE BESTIALIDAD, LA MINA

La mina tiene su propio bestiario y su propia fauna; no basta con los lobos del bosque, en ella hay ratas, murciélagos, animales de connotación negativa, pero, su rasgo más fascinante

es la hibridación animal encarnada en los personajes. El hombre debe animalizarse para su supervivencia. La mina es un espacio que sugiere lo primitivo, lo instintivo y, a pesar de que es un entorno construido por manos humanas, éste escapa de toda comprensión y control humano. La más grande ironía es la condición de ceguera que supone la oscuridad dentro de la mina.

Ideológicamente, el cuento “La Guapa” representa la oposición de “El Tildío”, pues este primer relato muestra cómo en la mina sólo pueden aflorar las bajas pasiones. Es el lugar de crimen, de violación y de sexualidad exacerbadas; es, incluso, el lugar de la antropofagia donde los hombres-animales se despedazan unos a otros y donde, no sólo afloran las peores pasiones como la lujuria y la ira, sino los fluidos corporales mostrados después de escenas de extrema violencia. Este cuento es, quizá, el de estilo más naturalista, como hay otros de estilo más romántico, por ejemplo, “Una noche entre los lobos”, donde la naturaleza se levanta contra el hombre de manera tal que, incluso, adquiere características sobrenaturales. El entorno en este cuento se carga de una bruma terrorífica, los ojos fluorescentes de los lobos, el aspecto sombrío de la selva, la oscuridad que los envuelve, etc., de cualquier forma ambos estilos se intuyen a través de la descripción del espacio.

En estas descripciones, por momentos, la mina y sus elementos aparecen personificados, con una voluntad propia, hay incluso metáforas sobre la oscuridad, en el siguiente fragmento:

Se siente uno enterrado en vida, se miran tinieblas y nunca se ve el cielo. ¡Ah, sí, un cielo de rocas dispuesto siempre a aplastar a uno; se respiran miasmas, se escuchan blasfemias, maldiciones, sollozos de fatiga y se toca y se palpa la roca inerte y fría por todas partes y cuando falta ésta, es porque aparece el abismo, lo negro, la profundidad incalculable, es decir, el peligro pero bajo la forma de reptil, la muerte pero arrastrándose y por lo mismo despreciable, el hundimiento y nunca la ascensión.<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> Ver Edición de Antonio Saborit, *Las minas y los mineros*, Cal y Arena, México, 2004, p.241.

Como un entorno donde el bestiario está presente, en éste se reproducen los patrones de caza; el hombre cazando a la mujer, el predador que caza a su víctima. La metáfora de una sexualidad exacerbada y desatada dentro de la mina se materializa a través del episodio del intento de violación, donde el barretero predador toma a su presa y la lleva a su cubil: las entrañas de la mina. Este episodio tendrá un desenlace trágico: los personajes se devoran unos a otros en defensa propia; uno de los pasajes más violentos en la mina, muestra a los personajes en una lucha cuerpo a cuerpo, como si se tratara de perros o lobos:

Entretanto, el rayador y el Coyote luchaban a brazo partido, con furia sin rival, ninguno había sacado su daga, pues con los brazos entrelazados pujaban por dominarse mutuamente. Ambos se mordían como perros hidrófobos, y entre aquellas densísimas tinieblas, escuchábase el ruido de una lucha sorda, terrible y frenética. (p. 187).

En la pelea de hombres que emulan a “dos perros rabiosos” no se usan las dagas ni los cuchillos, un rasgo de civilización, sino que se muerden usando el propio cuerpo como arma. La fuerza de este pasaje estriba precisamente en esta analogía de hombres- bestia; aquí la mina se convierte en un entorno que escapa de toda forma de racionalidad. Los “perros hidrófobos” constituyen una parte del sistema isotópico que configura un bestiario: la mina es el ambiente donde se lleva a cabo una perpetua cacería.

Después de la lucha, las vísceras y la sangre quedan al descubierto, única evidencia del enfrentamiento en el cual, la víctima inicial sale airosa. En ningún cuento más que en “La Guapa”, el cuerpo de los personajes es mostrado de forma clara y explícita, por primera vez, la tangibilidad de los personajes y su vulnerabilidad frente a los peligros dentro de los túneles se muestra de forma desnuda: los puñales atravesando el pecho, bocas que muerden, el ahogamiento debido al cabello humano en la garganta, la sangre negruzca: “Repentinamente oyese un grito horrible, angustioso, desesperado, después de otro con mayor agonía y en

seguida, ese estertor que precede a la muerte. Era la guapa que clavaba una tras otra repetidas veces su puñal sobre el musculoso cuerpo del Pato, que aullaba o rugía de dolor, torciéndose ya con las convulsiones del moribundo.” (p. 187).

## ESPACIO DE CIVILIZACIÓN, EL NARRADOR

En los cuentos hay diversos narradores; pueden ser omniscientes o narradores que escucharon la historia del protagonista para reproducirla más tarde, incluso los hay en primera persona; todos tienen algo en común: hablan desde un espacio mental que insinúa civilización, esto se hace notar en las marcas léxicas y el vocabulario empleado por éstos, contrapuesto con el de los demás personajes, de ascendencia humilde y generalmente rural; incluso, este fenómeno puede verse en las alusiones a la filosofía, a la ciencia, a reflexiones de índole existencial, etc. Todas estas marcas insinúan que el narrador relata desde la civilización y esto demuestra, también, la existencia de un espacio no manifiesto en el entorno narrado o descrito, presente en las reflexiones extradiegéticas que arrojan un discurso a favor de la ciencia, del progreso y de la civilización.

Como ya se ha visto en la cita donde se describe el paisaje, el narrador emplea un vocabulario específico de plantas: dice que el espacio es desconocido; sin embargo, en su forma de describirlo, hay un afán por encontrar el nombre específico de cada árbol y de cada flor. En la intención de nombrar se encuentra, también, un afán taxonómico: el lugar es anónimo y la imposibilidad de ser nombrado le confiere al sitio un halo de virginidad por ser territorio inexplorado; a pesar de ello, el narrador (y la omnipotencia que le brinda el

conocimiento) se empeña en asegurar que conoce los diversos tipos de plantas que crecen en la selva.

El lugar de enunciación está plagado de marcas, reminiscencias y tonos que apuntan hacia el mundo civilizado, como cuando el narrador reflexiona sobre el niño que trabaja en la mina y la progresión natural de éste en el crecimiento, el paso de niño a hombre:

No es el gamin o pilluelo de Paris, el Gavroche descrito por Victor Hugo, no es el chico de la gran ciudad sino el niño de la mina. El humúnculo de Goethe, pero formado entre la sombra por el trabajo. Elaboración rápida de un hombre por la lucha. Larvas que comienzan a arrastrarse por entre las tinieblas a los cinco años y que a los treinta son Hércules. (p. 210).

Aquí, hay claras muestras de un conocimiento no sólo de la cultura clásica, sino de la cultura canónica y predominante durante el siglo XIX, vislumbrada en la mención de escritores casi contemporáneos al autor, esto puede importar poco para el análisis, sin embargo, resulta revelador que la voz del narrador reconozca elementos culturales e intertextuales dados casi simultáneamente a la época de escritura de los cuentos incluidos en *Las minas y los mineros*.

## LA LUZ Y LA SOMBRA, OTRA DICOTOMÍA

La sombra es un elemento que arroja un atisbo de ideología, puede asociarse a lo que no se ve, en un sentido de ignorancia; la oscuridad, elemento que define a la mina, es un rasgo temible, pues la ceguera le da al espacio un carácter aún más inasible. La sombra hace que el hombre se enfrente con sus propios pensamientos e inquietudes existenciales, de esta forma, el espacio se proyecta hacia la interioridad de los personajes, fenómeno del que habla Bachelard

cuando analiza la dimensión del dentro-fuera. La oscuridad, además, confiere a la mina la imagen de un inmenso sepulcro. Esto se observa en “En plena sombra”:

Entrar en la eternidad, pero vivo, con toda la libertad de movimientos a plena conciencia, de un modo solemne, tranquilo, sereno, paso a paso, pero con la frente altiva..., tiene no sé qué de grandioso que me hace aún estremecer de orgullo.

Hallábame en la tumba, es verdad, pero ésta era grande, dilatada, enorme. Sinistra concesión de aquel abismo que me había elegido para su víctima. Toda una caverna por sepulcro, ya era algo. Sepultura gigante, vasta, amplia,, cómoda, y tal vez, por esto, entre aquella sombra traidora que había logrado asirme, y toda la miserable tiniebla, que trataba de matarme, yo me sentía titán. (p.179).

La oscuridad amplifica la idea del sepulcro, y produce un poderoso efecto de intimidad, es decir, el personaje que, en este caso, funge como narrador, interioriza el estado de tranquilidad e impassibilidad del entorno en su interior; el personaje declara esto cuando se descubre perdido en medio de las tinieblas y se asume sepultado dentro de una tumba de dimensiones colosales, por lo que su condición humana también se ve amplificada.

En este punto me interesa recalcar el manejo de la luz como forma de oscurecer y alumbrar ciertos rasgos. En el caso del cuento “La Guapa”, por ejemplo, los claroscuros tienen un eco ideológico, se hace hincapié en la belleza de la mujer, su pureza, su valentía; todos ellos son atributos que se acentúan y quedan, entonces, por encima del espacio o de otros personajes.

Pasajes como la pelea entre el Pato, el Coyote y el rayador, ocurren en medio de la oscuridad; de hecho, es esta condición la que contribuye a la ambigüedad del asesinato brutal, el rayador apaga la tea cuando se ve amenazado por la cercanía de sus adversarios y la escena queda sumida en la oscuridad, pero la omnisciencia del narrador le permite ver lo que está ocurriendo, como él mismo aclara: “La tiniebla reinaba sobre las sombras./ La mirada del escritor tiene derecho de penetrarlas. Por esta razón vamos a ver el fondo de ellas.” (p. 187).

La escena vuelve a iluminarse para aclarar el malentendido y para iluminar al personaje femenino, que aparece como personificación de la barbarie. En este punto, la luz se presenta de pronto, como forma de aclarar la ambigüedad de la pelea cuando la Guapa enciende la tea: “La Guapa encendió la tea, que con su luz rojiza vino a iluminar aquella escena sangrienta.” (p. 188). La luz rojiza dramatiza aún más la imagen, pues le da esa connotación de violencia, de entorno sangriento. El manejo de la luz roja acentúa la intención estética y dramática. Después la escena continúa, lo más interesante de este episodio es que la Guapa es vista desde la perspectiva del único sobreviviente del enfrentamiento, el Coyote:

Después se quedó contemplando a la Guapa.

Ésta con el cabello en desorden, la camisa rota, el seno ensangrentado y palpitante, la boca entreabierta e hipando, las ventanas de la nariz dilatadas, y con la mirada centelleante de ira, se destacaba entre las sombras de la galería como rodeada de un marco del ébano negro más intenso. Hermosura sombría, pero soberbia, a la que daba el último toque la luz vacilante pero rojiza de la tea, que la bañaba con un reflejo sangriento y terrible, pero fascinador. Habríase dicho que Proserpina, celosa, acababa de estrangular a Plutón. (p.188)

La palabra “destacaba” habla por sí misma. Hay, en este retrato (y parece serlo de forma muy clara, pues el rostro está enmarcado por el entorno oscuro de la mina) una intención de acentuar la ira después de la pelea, pero en este cuadro subyace la belleza de la barbarie y no la de la civilización. La situación de claroscuro contribuye con la acentuación de esta belleza un tanto macabra pero también de absoluta dignidad que, incluso, alcanza tintes de grandeza mítica a través de la comparación con Proserpina.

La dicotomía de luz y sombra se extiende a la de noche y día. Concretamente, la noche es un elemento de gran expresividad en los textos; ésta representa, en sí misma, otra dialéctica. Si Bachelard hablaba de una proyección de la inmensidad dentro del alma, este fenómeno se

produce en la noche descrita en el cuento de “Una noche entre los lobos”: “La noche es la hipérbole. La bóveda de estrellas levanta; pero la bóveda negra oprime. La luz y la sombra penetran dentro del alma; de aquí dos sensaciones opuestas. Con la primera el hombre quiere ser ángel; con la segunda, topo”. (p. 167).

Por otra parte, el cuento “El Tildío” cierra con una imagen poética que responde a una dialéctica de la situación arriba-abajo: el universo parece unificarse, armonizarse en un todo y esta dicotomía desaparece, las hachas reflejan la luz de las estrellas en una correspondencia tal que parecería que ambos espacios, antes irreconciliables, se han fundido en uno solo: “La luna comenzaba a asomar su disco por el horizonte, la noche brillaba con silenciosa serenidad y la luz de las hachas mineras se mezclaba a la misteriosa de las estrellas. La mecánica infinita continuaba su formidable revolución.” (p. 237).

Esta imagen sugiere que el cosmos se ha unificado cuando el hombre libre sale de las fauces de la tierra que estuvo a punto de sepultarlo y la noche lo recibe en una callada y serena quietud. Estas dimensiones cósmicas se acentúan con la frase final cargada de un misticismo que cierra el conjunto de cuentos, los cuales representan un viaje iniciático a través del submundo.<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> Hay que acalarar que “El Tildío” cierra la edición de Schneider, la de Saborit incluye el cuento “Flor de llama”, que es el último de la serie, es importante decir que la última escena de este relato también remite al cielo y a la luz estelar, después del suicidio de la protagonista por la traición de su amante: “El cielo profundo, pálido y lleno de inúmeros astros, parecía ostentarse con la más completa indiferencia o con la más absoluta soberanía.” Ver en Antonio Saborit. *Pedro Castera, obra completa*, p.371.

Este cierre confiere a la naturaleza el carácter de observadora imparcial, y el libro culmina en una escena en la cual se genera un distanciamiento entre el hombre y su entorno, lo cual deja un sabor final naturalista por la frialdad de la imagen del cielo que continua brillando a pesar de que Lila, la protagonista del cuento, se haya lanzado al horno de fundición.

## INFLUENCIA DEL ESPACIO EN LOS PERSONAJES

Al hablar de condiciones espaciales, no se puede dejar de lado la influencia de éstas sobre los personajes. En los cuentos de Castera se observa claramente que el espacio guarda una relación dinámica con sus habitantes. Esta correspondencia comenzará a vislumbrarse cuando aborde el tema de la mina como un ambiente que exige a un hombre híbrido, en el sentido de que es una esfera que remite a bestialidad, a lo salvaje y, por lo tanto, ahí el hombre es un hombre-bestia. En “El Tildío” se observa el carácter violento del minero común, quien como siempre, se nombra a partir del referente a un animal, en el siguiente caso, el valor del epíteto es negativo: “El Caimán, (apodo de un barretero) le pegaba a la Chata (apodo de su mujer). ¡Collón, no sabe ser hombre, pero ñor Fulano le dio galletazos! (golpes).” (p. 210).

“En medio del abismo”, cuento que relata la vivencia de un hombre, víctima de una venganza de corte pasional, que cae en una trampa y es sometido a la tortura de permanecer en vilo durante varias horas, manifiesta la lucha entre el peso y la gravedad en medio de una completa oscuridad, situación que casi termina con la cordura del personaje. En este relato, lo interno se refleja en lo externo: el hombre, sometido a una experiencia extrema, sobrevive y resurge de las profundidades casi de manera milagrosa, pero con una huella visible de esa caída, como dice el narrador a manera de epílogo: “Cuando don Rafael salió de allí, causó no poca sorpresa su presencia. Él lo explicó todo menos una cosa; por qué se le había cambiado en unos minutos el color del cabello; de negro brillante... a blanco plateado...” (p. 198). El espacio ha hecho estragos en el personaje: el miedo extremo que este sentía por la sensación de caer y ser tragado por el vacío (o por la mina) se materializó a través del cambio en el color de cabello.

Internarse en la mina equivale a un viaje iniciático por su connotación de peligro, misterio, oscuridad. El hombre no sólo se ve enfrentado a condiciones externas adversas, sino a una interioridad debatida entre razón e instinto. Los indicadores de transformación no se limitan a los cambios físicos; otro elemento susceptible de cambio es el nombre, como ocurre en cuentos como “La Guapa” o “El Tildío”

#### ANIMALIZACIÓN DEL HOMBRE, LA FUNCIÓN DE LOS EPÍTETOS

Es curioso que Castera se valga de los epítetos referentes a ciertos animales para caracterizar a los personajes. En este punto surge una pregunta: ¿es a través del epíteto animal que el hombre se hace más humano? En el caso de León en el cuento “El Tildío”, y en el del mismo niño llamado Tildío, puede que el epíteto referente a la animalidad resalte el rasgo de la valentía en el primer personaje, y el de una paradójica libertad en el segundo, características positivas que enaltecen la condición humana.

Por otra parte, el submundo o la caverna sólo puede permitir la existencia de una especie doble, híbrida: el hombre-bestia surge reinventado como sobreviviente en un espacio salvaje donde la condición humana debe refugiarse o esconderse bajo un disfraz de animalidad. Como prueba de esta transformación, uno de los personajes declara a manera de sentencia: “El buen minero debe ser pez, víbora y águila.” (p. 218.). El minero debe convertirse, entonces, en una bestia híbrida, adaptada a una mina que toma la forma de un monstruo, tan híbrido como el minero; este entorno transforma y contagia a sus habitantes y a todo aquel que se interne en él.

El ejemplo que mejor representa este fenómeno es el niño huérfano al que llaman Tildío, personaje criado en las minas y que, sin duda, guarda en su esencia una suerte de ironía: “tildío” significa pájaro y, como tal, es sinónimo de libertad; pero, en este ambiente minero este símbolo está subvertido. Aunque, en un principio, el Tildío parecería ser el símbolo del determinismo social del minero, (aspecto que es tratado abiertamente por el narrador, cuando habla de una mina que traga con sus fauces a los trabajadores), esto puede ser discutible, sobre todo cuando se presta atención a una visión general de los cuentos, cuyo desenlace es optimista y esperanzador. A través del epíteto del Tildío, se desentraña la construcción del personaje. Cuando se habla de estos niños y su papel en la mina, se describe su condición humana y social:

Se llama morrongos en las minas a unos muchachos que entran en el pueblo o reunión de trabajadores y que se ocupan también en tareas poco fatigosas; por ejemplo, el ir alumbrando en camino de los mandones o jefes interiores de las labores, guiar a la faena o peones, traer y llevar velas, fierros, agua, etc., etc. Son expeditos, ligeros, vivaces, traviesos y altivos. Conocen la mina como su casa, con todas sus salidas y entradas, cañones y pozos, galerías, descansos, escondites, montones de escombros. Si se les apaga la luz continúan a oscuras, al tacto; si ocurre un accidente, son los primeros en avisar; si a una mujer le pega a un barretero, el niño la defiende, le grita al hombre, lo insulta y acaba porque algún otro le ayude a defenderla [...] A veces se pelean también entre sí. Aprendo [sic] a ser hombre, contestan cuando se les interroga por qué se golpean. Les indigna que se les diga muñecos o muchachos. Soy chico, pero juerte, replican. Generalmente son huérfanos, pero si tienen padres, ayudan a los gastos de la familia [...] (p.210)

De esta cita puede inferirse el juicio moral respecto al personaje; a través de una amplia descripción, este tipo de niños que pertenecen a la mina (no olvidar que casi siempre son huérfanos), son guardianes, conocen las cavernas, aprenden a pelear y a ser hombres valientes, defienden a las mujeres de los maridos golpeadores y cuando ocurre alguna catástrofe son los primeros en buscar ayuda. El Tildío forma parte de una especie de hombre que cuida un orden

determinado dentro la mina. El hecho de que se mueva con libertad, agilidad y ligereza en un mundo que pocos dominan y conocen es un atributo que se vincula con el ave, y esta relación se hace más sugerente cuando el narrador dice: “Una reunión de morrongos es como un grupo de pájaros, saltan, juegan, parlotean, gritan y cantan. ¡Quién sabe qué existe en el niño del ave! En ambos el canto, la alegría y también la inocencia; por mi parte, prefiero el gorrión al águila, al niño al hombre” (p. 210). El niño pájaro se mimetiza con el espacio, parece apropiarse de él, es parte de la mina, tienen la facultad de ver en la oscuridad o sustituir los ojos por el tacto. El carácter angelical del niño-pájaro le da una cualidad fantástica, es un niño virtuoso, pero también el único que parece ser capaz de domesticar un espacio inaccesible para el hombre común, es además el guardián del orden en la mina, limita la barbarie en un espacio que da rienda suelta los peores rasgos del hombre, uno de ellos, la violencia, pero además, representa todo lo que el hombre pierde al llegar a la adultez: la inocencia, la alegría, el juego, rasgos fuertemente valorados por el narrador.

En el caso de “La Guapa”, el anonimato es un rasgo común en los personajes, si el nombre es un designio de la civilización, en este espacio de barbarie éste no parece importar; los personajes aparecen borrados nominalmente excepto por una cosa: tienen su apodo como única certeza y como un rasgo sinecdóquico del espacio. Hay que destacar, que el entorno, tampoco tiene nombre, como el narrador indica respecto a la mina en la que ocurre el intento de violación y el asesinato de dos hombres: “En la mina a que me refiero, *cuyo nombre no es necesario citar*<sup>80</sup>, las escaleras eran de muesca y por ellas iba descendiendo el rayador con la Guapa.” (p. 185).

Por momentos, como ya he visto en el capítulo pasado respecto a las cualidades sinecdóquicas del nombre, los epítetos parecen designar con mayor precisión el papel o la

---

<sup>80</sup> El subrayado es mío.

ubicación de los personajes dentro de ese submundo, y éstos sólo parecen existir cuando son nombrados por su apodo. Los cuentos plantean un universo híbrido que se complementa con los nombres de los personajes. Los epítetos hacen más evidente la animalización de la mina. Hay personajes que tienen una reminiscencia directa a determinados animales, por ejemplo, el Pato y el Coyote; otros adquieren atributos de bestialidad, como el rayador que pretende a La Guapa, el cual es comparado con un milano, un gavián, un toro, todos ellos animales de carga masculina, violenta y cazadora.<sup>81</sup>

El personaje femenino muestra la fuerza expresiva de los epítetos que recaen en él; su nombre no importa, sin embargo, éste sólo existe a partir de sus apodos, los cuales parecen cambiar y depender de una especie de ascenso espiritual. Su apodo cambia a medida que se enfrenta a ciertas pruebas iniciáticas: al principio éste depende de sus características físicas y morales, no hay que olvidar que el apodo “la Guapa” es el resultado de sus atributos femeninos, pero también proviene de un juicio moral. Ambos aspectos son develados por la forma y la secuencia del discurso descriptivo; el primer acercamiento a las características del personaje se refiere a sus cualidades físicas, después se hablará de su conformación moral y, finalmente, el narrador formulará un juicio a partir de ambos aspectos:

Los ojos negros, grandes, expresivos, dotados de profundísima mirada, coronados por tupidas cejas y tan negras como la pluma del cuervo; el color moreno piñón; la boca roja, fresca y húmeda y la cabellera más negra que los ojos, abundante, rizada y lustrosa. El rostro oval, el pie pequeño y las formas espléndidas de morbidez y voluptuosidad. Mirarla no era amar, era querer aquella mujer.

Las pepenadoras del Real le decían por apodo la Guapa.

Era una escultura aquella mujer; en sus formas había la corrección de la Venus de Pradier, pero con su dureza, era mármol pero palpitante.

---

<sup>81</sup> Ver “La guapa” en Pedro Castera, *op.cit.*, pp. 181-188.

Graciosa, traviesa, risueña, siempre como una niña. Dotada de movimientos nerviosos y de ondulaciones como una pantera. No podía tocársela, porque había en ella un no sé qué de eléctrico que rechazaba al que tal hacía. Era una virginidad salvaje e inocente y, a causa de esto, más hermosa. (p. 181).

Esta amplia descripción del personaje arroja, también, un juicio sobre éste. En la caracterización se involucra la disyuntiva entre amor y deseo, la pureza y la carnalidad, la lubricidad y la frialdad. En resumen, este personaje guarda en sí mismo, una disyuntiva entre barbarie y civilización. La virginidad de esta mujer es su elemento más atractivo; a través de este personaje, la barbarie adquiere una belleza de territorio inexplorado, salvaje, no conocido. Hay una analogía entre la Guapa y la mina e incluso, este paralelismo se extiende a la naturaleza y, aunque esta comparación no se exponga abiertamente, hay un paralelismo en la atracción que ejerce tanto la mina como la mujer, ambos espacios misteriosos, no conocidos, de máxima peligrosidad, pero que no dejan de explorarse aunque representen la muerte o el destino trágico del hombre.

Hay que resaltar que esta primera mirada a la Guapa, no deja de lado aspectos que remiten a la animalidad del personaje, la pluma de cuervo en las cejas y los movimientos nerviosos y ondulantes de una pantera se presentan, en esta primera descripción, como prolepsis, pues son indicadores que advierten al lector del carácter salvaje de la protagonista, quien más tarde se enfrentará a una pelea casi mortal, originada por un intento de violación.

De esta manera, la imagen inicial esencialmente dicotómica en este personaje, es también, una imagen animalizada, muchas veces construida a través del epíteto. Las transformaciones, se ven, en primera instancia, por sus cambios de apodo; como ya dije, al principio, el nombre sólo es un reflejo de sus características físicas, pero, más tarde, dependerá de las acciones ocurridas en la mina: haber sobrevivido al intento de violación y después haber

matado por accidente a su “hermano” (curiosamente es el Pato quien muere, asesinado por la Guapa).

Desde un comienzo, la Guapa aparece caracterizada por la animalización, se dice que sus movimientos ágiles son como los movimientos felinos de una pantera, este rasgo abre la correspondencia que cerrará con la imagen del personaje resurgido a través del apodo la Leona, por su valentía y dignidad; en un principio, la cualidad felina apunta a un atributo de sensualidad, pero después, esta imagen adquiere una connotación de poder y valentía representada en el león.<sup>82</sup>

La insistencia en los epítetos animales hace que la mina aparezca como espacio de cacería, donde hay una oposición y enfrentamiento entre los animales vulnerables y los animales fuertes y poderosos. Cuando los epítetos designan a personajes que cumplen el papel de predadores, éstos adquieren un valor negativo y esto se reflejará en una especie de justicia impuesta por el entorno, donde hay un trastocamiento de papeles: los animales que inicialmente son presentados como víctimas triunfan. En la escena de la lucha entre la guapa, el rayador, el pato y el coyote, la mujer adquiere un carácter de masculinidad, pues es la primera en usar la daga para herir a quien cree su atacante y entonces es ella, la violadora del cuerpo masculino: “Era la Guapa que clavaba una tras de otra, repetidas veces su puñal en el musculoso cuerpo del Pato, que aullaba o rugía de dolor, torciéndose ya con las convulsiones del moribundo.” (p. 187).

La alusión a las aves es una característica constante. El personaje femenino es también paloma y águila real, mientras que su perseguidor es un milano. El Tildío, el único personaje noble e inocente está emparentado con un pájaro, es así como se establece una correspondencia: el nombre crea un sistema semántico entre dos cuentos de *Las minas y los*

---

<sup>82</sup> La idea de “La guapa” como una pantera aparece en la página 181 y la imagen del personaje como una leona se encuentra en la página 188. Ver Pedro Castera, *op. cit.* pp.181 y 188.

*mineros*: “El Tildío” y “La Guapa”, de esta manera, se configura una especie de intertextualidad entre los cuentos a través de la carga semántica, resultado de la relación espacio-personaje.<sup>83</sup>

Si seguimos la idea de isotopía expuesta por Luz Aurora Pimentel en *El espacio en la ficción*<sup>84</sup>, la presencia simbólica del ave en los inframundos parece formar un sistema de significados tramados a partir de opuestos, a partir de la ironía; el epíteto *Tildío*, un ave de canto alegre, encarnada por el niño, en medio de un mundo sombrío, de explotación y de peligro, hace más fuerte esta isotopía, el narrador llega aún más lejos, llamándolo ángel (p.225); un ángel que milagrosamente sobrevive milagrosamente a un derrumbe y salva a los ochenta hombres atrapados en los escombros de una mina a punto de ser invadida por una inundación.

#### LA MINA CONTRA EL HOMBRE. LA MINA, LA TUMBA

La mina responde frente a una invasión materializada en catástrofes y elementos negativos: derrumbes, inundaciones, incendios, caídas, oscuridad. La impenetrabilidad de la mina convierte al espacio en un entorno donde la materia es insensible al paso del hombre y, sin embargo, se defiende de su invasor con su indiferencia material:

---

<sup>83</sup> Estos epítetos se encuentran en las siguientes citas:

“Más rápido que el gavilán cuando se arroja sobre su presa, bramando como el toro cuando embiste, y con un salto de tigre, el rayador se arroja sobre la Guapa [...] Como ella no lo esperaba, no tuvo tiempo para dar un grito, de hacer un movimiento, ni de oponer la más leve resistencia. La paloma había caído en las garras del milano”. Ver Pedro Castera, *op. cit.*, p. 184.

Por otra parte, a “La guapa” se le designa “águila real” cuando se cierra el relato, fragmento que vuelve a hacer una comparación entre “paloma” y “águila”: “Ella misma me refirió todo lo anterior. Hermosísima estaba al referirlo, y yo, desde entonces, la paloma oculta al águila real”. Ver Pedro Castera, *op. cit.*, p.188.

Ya se han citado fragmentos en los cuales se muestra al Tildío como un ave. Ver Pedro Castera, *op. cit.*, p.210.

<sup>84</sup> Ver Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 93.

Las cosas no tienen la piedad que se les supone. Las rocas carecen no sólo de inteligencia, sino de instinto; por lo mismo carecen de compasión. Hasta hoy las peñas no han aprendido otra cosa que a aplastar. Una planta se educa, y un animal se enseña; pero el mineral rechaza la civilización. El granito es tallado por los siglos pero no varía, a veces se le oye crujir. *Sunt lacrima rerum*. Lloro o pienso, cantan los poetas. Restablecimiento de moléculas, dicen los físicos. Misterios, murmura el pensador. Pero sea lo que fuere, permanece tan impenetrable como duro. (p.227).

Este párrafo muestra a la mina como un entorno misterioso para las disciplinas en pugna: la ciencia, la literatura e, incluso, la filosofía; en cualquier caso, la naturaleza es un universo infranqueable donde la materialidad y la abstracción se ven enfrentadas como elementos polarizados que amplifican el antagonismo entre lo salvaje y lo civilizado.

En varios episodios de estos cuentos, la mina adquiere la forma de una tumba. Uno de los momentos climáticos de “El Tildío” es el derrumbe de la mina y el suspenso creado respecto a los ochenta hombres a punto de ser salvados o sepultados que esperan el regreso de un niño, el Tildío, el cual ha ido en busca de ayuda, pero de quien no se sabe si ha escapado o no al derrumbe:

El destino ponía en las débiles manos de un niño la felicidad o la desgracia de cien familias. ¿Habría aplastado el cerro a aquella criatura? Tal vez no: la mina era al fin madre. El niño había crecido palpitando en sus entrañas, cantando dentro de su seno, alegrando sus sombrías profundidades. Pájaro entre sus abismos, inocencia y claridad en sus tinieblas, ángel en aquella cloaca llena de trabajos, de sufrimientos y blasfemias. (p. 225).

Semánticamente se formula una conexión entre la idea de tumba y la idea de mina-madre. Ya se ha visto que las imágenes de la mina refieren a un animal que se ha tragado con sus fauces a los mineros; en esta ocasión, el entorno se convierte en una matriz que alberga en su seno la pureza. Si antes la mina había tenido una connotación negativa, en este momento el

cruce semántico tumba-madre cumple una función de *oxímoron*: es un lugar que sepulta pero que también cría y refugia. En este caso, la mina se carga de un aspecto positivo, ya he hablado del epíteto como una metáfora cargada de ironía, en el caso del pájaro que vuela en “libertad” en los abismos y que parece plantear un universo invertido: el pájaro ya no vuela por los cielos, sino por los infiernos; el Tildío es el ángel de esos infiernos, lo cual despoja al espacio de su carga negativa.

### MENSAJE IDEOLÓGICO, ¿ES LA MINA EL *LOCUS* DEL DESTINO TRÁGICO DEL HOMBRE?

En una primera lectura, parece que estos cuentos plantean a la mina como un submundo que representa el determinismo social en la vida del minero. No olvidemos que en varias ocasiones, la mina es descrita por el narrador como “el vientre materno” que refugia en sus entrañas a los niños huérfanos destinados a sobrevivir en ella y, por lo tanto, son los únicos que conocen bien sus recovecos<sup>85</sup>; pero es un monstruo que traga con sus fauces a quien no haya nacido en ese medio. El determinismo también recae sobre aquellos invasores que al entrar en este entorno jamás saldrán. Sin embargo, el desenlace final es siempre positivo y esperanzador: el hombre advenedizo sobrevive. Esta idea me hace creer que el mensaje último de los relatos no es de determinismo social.<sup>86</sup>

El tema de la adaptación al medio de la mina es un indicador de la fuerte carga positivista y naturalista en los cuentos. La adaptación es un rasgo que condiciona y dicta la

---

<sup>85</sup> Ver especialmente el cuento “El Tildío” en Pedro Castera, *op. cit.*, pp.204-237.

<sup>86</sup> En este punto cabe una digresión respecto a la intención ideológica de estos relatos, en el prólogo que Ignacio Manuel Altamirano dedica al libro de Castera, se expresa la inquietud de construir una literatura nacional; para Altamirano, la literatura debía cumplir una función, no solamente estética, sino civilizadora y pedagógica, y es por ello que el mensaje positivo en estos cuentos resulta muy conveniente para la formación de géneros literarios que Altamirano cree apenas en ciernes. Ver “Prólogo” en Pedro Castera, *op. cit.*, pp.33-43.

diferencia entre supervivencia y deceso. El Tildío es el ángel, es la posibilidad de conservar la humanidad y los aspectos más nobles y virtuosos del hombre como la inocencia, la pureza, el sentimiento de solidaridad, la humildad. El ángel es el hombre no corrompido y su carácter infantil habla de la potencialidad, es decir, este es un mensaje que dice “el individuo hispanoamericano es un hombre en potencia”. Junto con León, el hombre ennoblecido por la civilización, el Tildío es la excepción a la regla; casi todos los hombres que entran en la mina mutan a un estado de semihumanidad y semibestialidad. En el caso del personaje femenino en “La Guapa”, esta mutación es necesaria para sobrevivir, pues su condición femenina la vulnera a tal grado que debe bestializarse para defenderse y entonces en la mina surgirá su versión animalizada: a partir del episodio más violento será La leona, apodo de un valor positivo.

La manera de iluminar algunas características y episodios y oscurecer otros, es otro mecanismo en el cual se filtran las creencias e ideología imperante, casi todos los personajes están iluminados por un rasgo determinante: la Guapa simboliza la belleza y la dignidad, León la valentía, el Tildío la inocencia y la libertad; todos estos rasgos apuntan hacia un mundo en potencia, que está en construcción. Este hecho indica la intención didáctica del autor.

El minero es un personaje que aparece idealizado, a pesar de que Altamirano expresa: “[...] Castera, como el Pensador, como Prieto y como José María Esteva, ha pintado a los hombres humildes de nuestro pueblo tal y como son; creyendo, con justicia, que lo bello está en lo verdadero y que sin esta condición literaria, no habría originalidad en sus cuadros morales.”<sup>87</sup> A Castera le interesaba encajar en un estilo literario que tuviera un tono moralizante y pedagógico, plasmando en sus cuentos escenas costumbristas; sin embargo, en dichas escenas, el minero, como personaje tipo, es la prueba tangible de la adaptación a

---

<sup>87</sup> “Prólogo” en Pedro Castera, *op.cit.* p.42.

determinado medio; el mismo Castera indica en un texto introductorio al libro,<sup>88</sup> que el minero retratado en estos relatos es una especie aparte del hombre común, ciudadano y completamente civilizado. La vida en la mina exige al minero una actitud valiente y de resistencia frente a un medio ambiente distinto e inédito para todo aquel que se interne en él por primera vez y, por ello, su fuerza y voluntad alcanzan un nivel sobrehumano, de ahí su idealización, la cual está muy lejos de seguir un patrón de retrato fiel al que Altamirano se refiere:

El trabajo del minero es duro pero glorioso, se comienza por viajar a una profundidad vertiginosa, rodeado de la oscuridad necesaria para poder percibir tan solo los precipicios abiertos a los pies, respirando una atmósfera viciada y malsana y suspendiéndose encima de los abismos más o menos negros y más o menos profundos; se lucha con ayuda del fierro, del acero, de la pólvora y del sudor humano, contra la rocadura, contra el aire que sofoca, el humo que maltrata, el agua que defiende a su hermana tierra y contra lo imprevisto que en las minas aparece siempre bajo la forma más terrible.<sup>89</sup>

La idealización del minero en este pasaje, es un referente ideológico, pues detrás de este fragmento se puede encontrar una especie de juicio por parte de quien narra: el minero no es cualquier tipo de hombre, es un hombre valiente, dignificado por desafiar a la naturaleza y trabajar en condiciones adversas y de peligro extremo. Es alguien que atraviesa la barbarie con un constante espíritu de lucha, lo cual hace que la condición de valentía convierta a este personaje en un tipo de hombre dispuesto a morir si no triunfa sobre el entorno. La pasada cita no es el único caso donde se ve este fenómeno, el siguiente fragmento de “La Guapa” continúa con esta idea: “Los mineros son tenaces. Están dispuestos a vencer en la naturaleza, a jugar con toda clase de peligros, a dominar los elementos, a tener por contendiente un cerro, un abismo,

---

<sup>88</sup> Este texto no está incluido en la edición de Luis Mario Schneider, sino en la edición de Antonio Saborit en Cal y Arena.

<sup>89</sup> Antonio Saborit (sel. y pról.). *Pedro Castera, Obra completa*, Cal y Arena, México, 2004, pp. 240-241.

una muerte ignorada, y a vencer siempre, porque si no vencen, mueren.” (p.182). En este punto es preciso aclarar que Castera ve en el destino del minero un deo trágico, en algún momento incluso lo llama “ser desgraciado”.<sup>90</sup>

El naturalismo presente en estos cuentos sugiere que la mina es también un cuerpo monstruoso, implacable y un microcosmos que establece su propia dinámica y sistema, por ello es un espacio que puede analizarse bajo microscopio; cada capa, cada situación puede observarse bajo el ojo escrutador e implacable de esa mirada científica. Pero esa mirada tiene límites, por momentos parece no comprender del todo los misterios abismales de la mina debido a la oscuridad, a su condición de inconmesurable y, sobre todo, a que ésta es un territorio que castiga con su peligrosidad.

Pero, volviendo a la pregunta inicial de este apartado, ¿hay un destino trágico en los cuentos de Castera? He mencionado que Castera vislumbra al minero como un ser trágico, pues parece que en la mina, éste, además de enfrentar a la naturaleza, tiene que enfrentarse con lo peor de sí mismo, con aquello que aflora cuando éste se encuentra en el entorno de la barbarie; sin embargo, es un entorno catártico que puede ser trascendido. La impresión que queda al leer los cuentos en conjunto es que el descenso físico significa ascenso espiritual o, al menos es necesario que se dé el primero para acceder al segundo<sup>91</sup>, esto hace que el mensaje global de los cuentos privilegie a la condición humana, mediado por la civilización, como un elemento edificante por medio del cual el determinismo social puede ser trascendido, a juzgar por la imagen final que cierra el último cuento: las antorchas de los hombres fundiéndose con el brillo de las estrellas. Sin embargo, esto no quiere decir que las jerarquías sociales desaparezcan, sino que la dignidad humana puede alcanzarse aún en el inframundo e, incluso, es en este espacio

---

<sup>90</sup> Ver *Ibidem*, p.238.

<sup>91</sup> Esta paradoja se explica por el papel civilizador y pedagógico que atribuye Altamirano a la literatura dentro de un proyecto cultural. Ver “Prólogo” en Pedro Castera, *op. cit.*, pp. 33-43.

donde el hombre puede medir su calidad humana. Esta dignidad no es excluyente; hasta los más humildes, en este caso los mineros, pueden tener rasgos virtuosos. Sin embargo, se privilegia a todo aquel que provenga de un ambiente urbano, educado y tenga nociones de filosofía y ciencia. El hombre ideal para Castera es el hombre educado, la prueba de ello es la presencia de un narrador que siempre juzga desde la cultura occidental hegemónica.

Pero no sólo el narrador es la evidencia de este fenómeno; esto también sucede en el episodio donde el personaje que narra en primera persona, se queda atrapado y sin luz en las profundidades de una mina y, por la desesperación y el enojo, llama “bárbaro” a su ayudante, de origen humilde y carácter débil por no tener una voluntad humana capaz de hacer frente a la adversidad que se materializa, como ya se ha dicho, en la dicotomía entre sombra y luz.<sup>92</sup> Aquí, la educación y la fe parecen establecer la diferente entre el hombre que es capaz de sobrevivir del que no, pues lo único que posee el hombre como defensa es el pensamiento, concretamente el religioso, en el pasaje siguiente, la dicotomía entre luz y sombra se extenderá a la de Dios y el Diablo y, por consiguiente, a la oposición del hombre creyente y piadoso frente al hombre temeroso y de poca fe:

En medio de los sollozos de aquel hombre le oí murmurar con temblorosa voz:

- Señor amo... tengo sed... tengo frío... y sobre todo... miedo del Malo

-¡Cobarde! –le grité-. ¡Lo que tienes es miedo de morir!

-¡Del Malo, señor, del Malo!

Y aquel infeliz, por el temor que le inspiraban las tinieblas, no se atrevía a pronunciar el nombre del Diablo.

Francamente era demasiado, y el destino se encarnizaba ya como un tigre. Yo hubiera podido morir tranquilo, pero solo y sin escuchar aquellos lamentos desgarradores. Por un movimiento que hice, febril e involuntario, mi pistola me besó las sienes, pero la retiré... Su ósculo frío me dijo estas solas palabras: ¿Y Dios?

... -Yergue tu frente en las tinieblas –me gritó la conciencia-, ¡no abandones a tu hermano, el hombre es el sacerdote del hombre! (p. 179).

---

<sup>92</sup> Ver Pedro Castera, *op. cit.*, pp. 178-180.

Por extraño que parezca, la ciencia no está escindida de la religión; si el hombre educado tiene el pensamiento científico como certeza, además cuenta con la fe. El hombre sabio y creyente en un Dios vencerá los impulsos instintivos y el miedo a morir, este pasaje pone de manifiesto la analogía entre ciencia y religión, la luz y Dios, lo que salva del terror y de la muerte al hombre, cuya conciencia, capaz de manifestarse como voz interior que lo guía (la frase “me gritó la conciencia” es muy significativa). Este pasaje constata el triunfo del hombre positivista frente a un destino que se vislumbraba trágico. La comparación del destino con un animal salvaje, el tigre, ubica a la fatalidad en el mismo nivel que ocupa el hombre de instintos primarios y a la que el propio destino terminará venciendo. El determinismo social no afecta al hombre culto y proveniente de la ciudad propuesto por Castera, sino que vence al hombre inculto sumido en la explotación que lo obliga a trabajar en un ambiente oscuro, hostil y de bajas pasiones; es entonces que no desarrolla la voluntad que lo hará capaz de triunfar sobre la naturaleza. En este punto, conviene hacer una aclaración: el minero se encuentra idealizado, y este personaje tipo es una excepción al que el determinismo social no afecta, pues su rasgo principal es la valentía. Muchos de los personajes que funcionan como mal ejemplo son peones de actitud servil, caracterizados léxicamente como gente de pueblo.

Este es el punto central en la intención moralizante de los relatos, aunque no en el sentido en que plantea Gabriella Nouzeilles, es decir, no se trata de un ejemplo negativo del que el lector debe alejarse, sino que, al contrario, claramente hay una búsqueda de mejora social a través de personajes que, por su comportamiento virtuoso, ya sea de pureza, de voluntad, de fe o de educación, logran sobrevivir en un ambiente adverso y de una crueldad casi sobrenatural. En los textos aparece una idealización de las capacidades humanas para

sobrevivir, aunque hay también una idealización de la naturaleza salvaje a través de elementos primarios como el bosque, la mina, la luz, la oscuridad, el fuego, todos ellos aspectos espaciales que fungen como armas de la barbarie contra un hombre cuya única herramienta de defensa, al menos la única eficaz, es la templanza que se origina del conocimiento. Como se ha visto en el análisis de “Una noche entre los lobos”, el relato establece como premisa el enfrentamiento entre tecnología y naturaleza; las armas contra los lobos, el hombre de la civilización contra el paisaje exuberante, agreste y desierto. En este cuento, uno de los primeros en el libro, la escena es observada por el hombre que viene de fuera y que se limita a permanecer como testigo impasible y a dejarse guiar por el hombre de la región, el cual también es rechazado.

Dicho lo anterior, el discurso de estos relatos es ambivalente. La posibilidad del hombre se debate entre la tragedia y la potencialidad de trascender este destino trágico. Si el minero es por naturaleza un ser trágico, el hombre civilizado tendrá que penetrar el espacio de barbarie para salvar este destino. El hombre que viene de fuera, León, Enrique, los narradores en primera persona en “En plena sombra” o “Una noche entre los lobos”, son advenedizos en un mundo salvaje e inmenso, y trascenderán con sus referentes de civilización.

## Conclusiones

Como se ha comprobado, el espacio descrito en *Las minas y los mineros* consiste en una extensión del imaginario ideológico imperante en la Hispanoamérica decimonónica. Las corrientes literarias y filosóficas como el positivismo, el naturalismo y el romanticismo, se nutren de un tejido ideológico común.<sup>93</sup> Sin embargo, de todas las corrientes estéticas, sobresale el naturalismo, que funge como una herramienta para crear un definido contraste entre los personajes virtuosos y un ambiente hostil, donde las situaciones se presentan con crudeza.

De este entramado de pensamientos y corrientes se desprende el planteamiento de la representación del espacio, el cual dibuja un universo esencialmente dicotómico, develado en el discurso narrativo que propone un juego de opuestos como principal rasgo de este universo fictivo. Este proceso se concretiza en la mina, la representación de un submundo en constante choque con el juicio del narrador, quien a veces se presenta en primera persona (“Una noche entre los lobos”) y cuya postura se sitúa desde la civilización; fenómeno que se adivina en su discurso plagado de referentes de la cultura occidental que remiten a nociones filosóficas, científicas y literarias.

La mina es, entonces, uno de los polos de esta oposición espacial, la representación del submundo que pone a prueba al hombre civilizado. Aquí entra otro punto importante de esta tesis, los recursos narratológicos que construyen el relato: el uso de los epítetos como forma de sinécdoque o fragmentación de un universo, pero, además, indicadores negativos o positivos dentro del mundo al que pertenecen. Los nombres propios crean relaciones que caracterizan un

---

<sup>93</sup> Como ya he dicho antes, me interesa especialmente el concepto de ideología expuesto por Morse, quien afirma que ésta es un constructo de ideas y significados que devienen de un contexto histórico. Ver Richard Morse, *loc.cit.* Revisar la nota 38.

espacio; por medio de los apodos, la mina se transforma en un entorno de bestialidad donde los hombres se despedazan. En *Las minas y los mineros*, el espacio es una entidad dinámica porque transforma a los personajes y esto se pone de manifiesto en los epítetos (la Guapa resurge como la Leona, por ejemplo).

Las minuciosas descripciones son otra herramienta del narrador para emitir juicios. La exuberante naturaleza es descrita con detalle para establecer sistemas isotópicos, es decir, una red de elementos semánticamente conectados para crear un universo homogéneo: un ejemplo de ello es la correspondencia entre los epítetos y el mundo de la mina descrito a través de elementos siniestros y salvajes: el bosque temible, un espacio de animalidad establece más tarde una conexión con el pasaje de la pelea en el cuento “La Guapa”, donde los hombres que habitan en ella luchan como “perros hidrófobos”. En el caso de “El Tildío”, los apodos ejercen un rol de juicio y establecen en el personaje de el Tildío una paradoja, pues es un ave en libertad dentro de una mina que aprisiona y obliga al minero a permanecer dentro de sus fauces para siempre. La libertad de este personaje es claramente metafórica, pues es un niño que aún no se ha corrompido en un mundo que saca lo peor del hombre, aunque el minero, personaje que aparece idealizado y plagado de atributos positivos, es la única excepción a esta regla.

Las ideas filosóficas de Bachelard se extienden a las narraciones y a la concepción espacial de la mina; en este entorno se puede reconocer la oposición entre lo grande y lo pequeño, el dentro-fuera, la fenomenología o capacidad de abstraerse de las condiciones reales para concebir dimensiones espaciales inexistentes como la idea de inmensidad, la interiorización de un espacio inconmensurable o del espacio sagrado simbolizado por el bosque o por la misma mina, como se observa en el cuento “En plena sombra”, donde la oscuridad parece ser el detonador de este proceso cuando el personaje, en medio de una situación extrema, encuentra la serenidad por medio de una experiencia mística y de ensimismamiento;

por otra parte, las nociones narratológicas de la representación, de la mimesis del espacio a través de descripciones, nombres propios, sistemas isotópicos, etc., son otro eje que demuestra que toda ilusión de espacio implica un mensaje ideológico.

De esta forma, el espacio creado por Castera adquiere una dimensión metafórica; es un universo lleno de figuras e insinuaciones; la mina crea pájaros, niños que albergan la posibilidad de volverse bestias o mineros valientes; hay imágenes que remiten a la cacería y a la idea de las bestias dentro de una bestia mayor. Los murciélagos de “En plena sombra” simbolizan el aspecto diabólico de la mina, pero también el enfrentamiento entre dos ideologías, la superstición que ve en estos animales a los emisarios del diablo frente a la ciencia que se mantiene escéptica ante ellos.

De este choque entre escepticismo y superstición se origina la idea de dos espacios enfrentados: hay un espacio tangible, la mina y el bosque, la naturaleza que representa lo salvaje. Por otra parte, hay un espacio insinuado por el narrador que remite a la civilización y que es intangible. El mundo de la materia y el mundo de las ideas se contraponen y frente a este sistema de contrarios se encuentran los personajes y el narrador.

Es entonces que el narrador relata la barbarie desde dentro, y ésta aparece siempre sujeta a juicio por medio de la comparación entre dos opuestos; en este proceso, la civilización es triunfadora indiscutible pues, en el discurso, la barbarie es un elemento negativo, aunque algunos pasajes dejen ver un interesante fenómeno: ésta también posee belleza. Un ejemplo de ello es “la belleza de la virginidad de la Guapa” en analogía con “la belleza de la virginidad del bosque”; los cuentos ubican la exuberancia de la naturaleza y la exuberancia de la mujer como atributos paralelos. De hecho, la belleza de la barbarie parece ser el comienzo de todo el proceso: la naturaleza salvaje es encarnada por el bosque o por la mujer virginal pero exuberante, y esta exuberancia clama para ser explorada por el mundo civilizado; el personaje

femenino despierta mayor atracción en el narrador y en el lector después de un pasaje violento y luego de haber cometido un asesinato en defensa propia: la belleza de la barbarie desencadena la dialéctica del choque de opuestos al intentar apropiarse de un entorno salvaje.

El hombre civilizado es una guía dentro de este entorno; esto se observa en “El Tildío”: León, hombre que viene de la ciudad, guía a los demás, incluso, en el momento más crítico de la narración; el peso de la vida de ochenta mineros recae sobre sus hombros, y éste, como respuesta a esta carga moral encuentra voluntad y fuerza de carácter a través de la oración, pero no puede salir victorioso sin ayuda de un agente interno, que ha crecido en la mina, el Tildío.

Es necesario retomar una de las principales preguntas planteadas desde el principio, ¿estos cuentos, con toda la carga estética e ideológica que llevan consigo, son una denuncia social? En el texto introductorio a *Las minas y los mineros* de la edición de Saborit, titulada “He aquí por lo que ahora escribo...”, Castera explica las razones por las que escribe un libro compuesto por relatos de temática minera. Este fragmento ofrece algunas pistas sobre sus intenciones y si éstas son de orden estético, social o una mezcla de ambos:

Nunca hasta hoy he tenido ocasión de leer algunos escritos de los mineros. Y sin embargo, es un asunto que en un país esencialmente minero como el nuestro, debería haber fijado un poco la atención de tantos escritores que buscan con afán motivos sobre los cuales escribir.

No carece de cierto interés el examinar, aún cuando sea ligeramente, algunos cuadros de esa existencia sombría y lúgubre las más de las veces, de seres desgraciados, que luchan sin tregua y sin descanso para satisfacer la inextinguible sed de oro que tiene nuestra ambiciosa sociedad.

La milésima parte de la población del mundo actual se ocupa en desgarrar las entrañas de la madre tierra, para atender al consumo del resto de su propia humanidad. Sólo en la extracción de carbón de piedra se empleaban en el año pasado más de *setecientos mil hombres* y lo que falta, para completar la cifra de *un millón trescientos mil*, en las explotaciones de los diversos minerales del mundo.

En *La vida subterránea*, preciosa obra escrita por Luis Simonin, se describen algunos rasgos y costumbres de esa inmensa falange de trabajadores, pero en

ella, como es natural, no se mencionan ciertos crímenes sombríos y ciertos lances, que sólo la casualidad o el destino hacen presenciar.<sup>94</sup>

Del fragmento citado se pueden sacar varias conclusiones, Castera pretende que las escenas de los mineros sean un testimonio del carácter costumbrista en la obra, pero, a lo largo de la lectura, se trasciende la intención de retratar estos cuadros al insertar en ellos la esperanza positivista cuyo mensaje expresa: el hombre puede hacerlo todo siempre y cuando tenga acceso al conocimiento o a la religión. En una Hispanoamérica donde el espacio mismo (ya sea la naturaleza, o, como lo llaman los argentinos, el desierto, el territorio despoblado) no está del todo dominado, el conocimiento dota al hombre de un espíritu de potencialidad, como si la ciencia fuera una llave maestra que brindara ventajas sobre un entorno de carácter indómito y, así, destruir la barbarie desde dentro. No son los cuentos típicos que hablan de la explotación del minero, éstos hablan de los trabajos pesados al que éste tiene que enfrentarse, como lo constatan las propias palabras de Castera en la introducción que este hace a sus cuentos en la edición de Antonio Saborit, pero, sin duda, hay esperanza para él.

La denuncia social se hace presente a través de la expresión de una conciencia de explotación más que del minero, de la tierra; sin embargo, esta conciencia no desemboca en el planteamiento del determinismo social como tal (que sí plantea, por ejemplo, el naturalismo francés en sus narraciones de temática minera, como *Germinal*). Al menos en esta introducción, por medio de la idealización del minero y de la naturaleza, Castera adopta una postura de defensa a estas dos entidades. En el resto de los cuentos, resalta otro fenómeno: todas las referencias espaciales tangibles conciernen al espacio de la barbarie, y en las detalladas descripciones ésta se presenta, en algunos momentos, como un entorno seductor.

---

<sup>94</sup> “He aquí por lo que ahora escribo...” en Antonio Saborit, *op. cit.*, pp. 239-240.

Barbarie y civilización, ubicados como dos polos irreconciliables y escindidos, se reconciliarán y unirán al final. Esto demuestra que no hay una visión pesimista en los relatos, pues en el espacio se manifiesta una unión entre dos entornos antes polarizados, como ocurre en el desenlace de “El Tildío”, cuando las antorchas de los hombres resurgidos de la mina se confunden con la luz de las estrellas.<sup>95</sup>

De esta manera, la naturaleza guarda su propia belleza y representa un misterio; retomo a Bachelard para ver los atributos de la barbarie: hay en ella una dimensión de lo inconmensurable, sagrado e inmenso, estos rasgos se traslucen a través de efectos estilísticos como el uso de adjetivos en la descripción, y la configuración espacial que sienta su base en lo dicotómico.

Vuelvo al problema del naturalismo en *Las minas y los mineros*, cuyo fin es didáctico, y no de denuncia social, esto obedece a la lógica decimonónica que concibe a la literatura como un medio para construir una sociedad sana cuyo paradigma es la civilización europea con todo su bagaje cultural, social y económico.

Estos cuentos son, entonces, la prueba de que la descripción está al servicio de la creación estética, pero también al servicio de un mensaje ideológico. Como ya se ha ejemplificado antes con la cita donde el autor expone sus intenciones al escribir esta obra, su objetivo es “retratar” una realidad, sin embargo, el mundo plasmado en los cuentos no es un retrato fiel, pues éstos siguen una línea estética cuya libertad en el discurso literario desemboca en la deformación de esa “realidad” a retratar; de esta manera, se produce la reinvención de un universo que arroja múltiples referentes en el cual la mina es un marco espacial de este engranaje estético-ideológico.

---

<sup>95</sup> Ver Pedro Castera, *op. cit.*, p.237.

## Bibliografía

Anderle, Ádám. *Modernización e identidad en América Latina*. Szeged, Hispania, 2000.

Barros Valero, Cristina; Arturo Souto, *Siglo XIX. Romanticismo, realismo y naturalismo*, 3ª ed., México, Trillas, 1993.

Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*, Trad. de Ernestina de Champourcín, 2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica (Breviarios, 183), 2005.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, 2ª ed., México, Porrúa, 1988.

Castellanos, José Alfredo (comp.), *El porfiriato*, 2ª ed., México, Universidad Autónoma de Chapingo, 1993.

Castera, Pedro, *Las minas y los mineros*, ed. y pról. de Luis Mario Scheneider, México, Patria, 1986.

-----, *Las minas y los mineros*, ed. y pról. de Luis Mario Schneider, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.

Coll-Hurtado, Atlántida, María Teresa Sánchez-Salazar, *et al.*, *La minería en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

Chouchino Fernández, Ana; Leticia Algaba, “Lectores y lecturas de *Carmen* de Pedro Castera”, *Literatura Mexicana*, México, 14 (7), 2003, pp. 87-111

Cray Shambling, Donald, *Pedro Castera, romántico idealista*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1957.

Debray-Genette, Raymonde. “Traversées de l’espace descriptif”, septembre 1982, 51, pp. 329-344.

Díaz y Morales, Magda. “*Carmen*, el discurso erótico del romanticismo”, en Serafín González, Lillian von der Walde, *Palabra crítica, estudios en homenaje a José Amezcua*, México, Universidad Autónoma Metropolitana- Fondo de Cultura Económica, 1997.

Eagleton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, 2ª edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 164.

Florescano, Enrique. *Etnia, estado y nación*, Taurus, Madrid, 2001.

Gámez, Moisés. *De negro brillante a blanco plateado. La empresa minera mexicana del siglo XIX*, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2001.

García Barragán. María Guadalupe. *El naturalismo en México*, México, Universidad Autónoma de México (Instituto de Investigaciones Filológicas), 1979.

Genette, Gérard. “Fronteras del relato” en Barthes, Roland *et al.*, *Análisis estructural del relato*, 8ª ed., Tlahuapan, Premià, 1991, pp. 196-210.

----- . *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998.

- González Navarro, Moisés. *Sociedad y cultura en el porfiriato*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- Goetz, Lily Anne, “La pitusa y la delfina: The Role of Epithets in *Fortunata y Jacinta*, *Revista de Estudios Hispánicos*, Núm. 15, Año 22, 1995, pp.59-74.
- Leal, Luis. *Breve historia del cuento mexicano*, pról. de John Bruce-Novoa, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1990.
- López Cámara, Francisco. *La estructura económica y social de México en la época de la Reforma*, 2ª ed., México, Siglo Veintiuno, 1973.
- Mignolo, Walter. *Teoría e interpretación de textos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- Miranda Carabés, Celia, Estudio preliminar a *La novela corta en el primer romanticismo mexicano*, Universidad Nacional Autónoma de México (Instituto de Investigaciones Filológicas), México, 1998, pp.7-8.
- Morse, Richard M., *Resonancias del Nuevo Mundo*, pról. de Enrique Krauze, trad. de Jorde Brash, México, Vuelta, 1995.
- Nouzeilles, Gabriela, *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1810)*, Rosario, Beatriz Viterbo editora, 2000.
- Palacios, S., R. Amada, “*Carmen*, salvación del alma humana o la locura inconsciente de Castera”, *Revista de la Universidad Veracruzana*, Jalapa, julio-septiembre, 1996, pp. 191-207.
- Pimentel, Luz Aurora. “El espacio en el discurso narrativo: modos de proyección y significación”, *Morphé*, Puebla, ene-jun, 1986, pp. 115-128.

------. *El espacio en la ficción*, México, Siglo Veintiuno-Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

Rodríguez González, Yliana, *El espacio en la novela mexicana realista hacia el final del siglo XIX: lo abierto y lo cerrado. Un estudio de La rumba y Tomóchic*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Facultad de Filosofía y Letras), 2003.

Romero Sotelo, María Eugenia. “La minería mexicana y la estructura económica” en *Ensayos sobre minería mexicana del siglo XVIII al XX*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1996, pp. 39-48.

Saborit, Antonio (Sel. y pról.), *Pedro Castera*, México, Cal y Arena, 2004.

Schneider, Luis Mario, “Prólogo” en Pedro Castera, *Las minas y los mineros*, México, Patria, 1987.

Scholes, Walter V., *Política mexicana durante el régimen de Juárez. 1855-1972*, trad, de Rafael Quijano, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.

Svampa, Maristella, *El dilema argentino: civilización o barbarie*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1994.

Villoro, Juan. *El concepto de ideología y otros ensayos*, México, Fondo de Cultura Económica, México, 1985.

## MEDIOS ELECTRÓNICOS

Gnutzmann, Rita. “La batalla del naturalismo en Buenos Aires”, Universidad del País Vasco, San Sebastián en [www.iacd.oas.org](http://www.iacd.oas.org) [16.10.06]



**Espacio e ideología en cinco cuentos de  
*Las minas y los mineros* de Pedro Castera**

**Tesis  
que para obtener el título de  
Licenciada en Letras Hispánicas presenta**

**Leonora Calzada Macías**

**Asesora: Dra. Marina Martínez Andrade**

**Lectores: Dr. Alejandro Higashi Díaz  
y Mtra. Rocío Antúnez**

**México, D.F.**



**Abril 2007**