

JOSE MARTI, ¿NOVELISTA? MODERNISMO Y MODERNIDAD EN LUCIA JEREZ

Es 1885. Los exilados cubanos de Nueva York tienen que ingeniárselas para ganar el pan. Adelaida Baralt², gran amiga de Martí, se ven en un difícil compromiso: el periódico **El Latino-Americano**, para el cual colabora, le encarga una novela corta a publicarse por entregas. Martí la saca del atolladero. A él le traspasa la encomienda, y luego se dividen la escasa remuneración. Por eso la novela aparece firmada con el seudónimo de "Adelaida Ral" (por Baralt). Fiel a su costumbre de acompañar los recados con versos, muchas veces llenos de humor³, el poeta le envía a Adelaida su parte, con las siguientes redondillas:

¹La primera versión de este trabajo —hoy considerablemente ampliado— se leyó por título en el Congreso XVIII del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana la semana del 27 de marzo al 1 de abril de 1977 en la Universidad de Florida, publicándose en dos partes en el periódico **Claridad** (Puerto Rico): 31 de marzo al 6 de abril y 7 al 13 de abril de 1978.

²Adelaida es hermana de Luis Baralt y Peoli, profesor de lengua y literatura en el College of the City of New York. Al "hombre-verso" del decir martiano le unió una amistad íntima con el poeta, quien apadrinó su boda con Blanca de Baralt, más tarde autora de **El Martí que yo conocí** (New York, Las Américas Publishing Co., 1945, 211p.).

El apellido Baralt está vinculado a las luchas libertarias de América desde inicios del siglo XIX. Oriundos de Cataluña, donde fundaron una escuela de náutica en el siglo XVIII, los Baralt emigran a Venezuela a fines de siglo. La esposa dominicana del primer emigrado crió a Simón Bolívar. Uno de los diez hijos de la primera pareja fue Rafael María Baralt, el distinguido literato a quien Bolívar comisiona para que escriba la historia de Venezuela y se convierta en su escribano durante la guerra de independencia, y de quien se sabe que conspiró por la de Santo Domingo en 1865. Varios de los hermanos varones de Rafael María se dispersaron por el Caribe, afincándose en Cuba y en Vieques. Del tronco cubano proceden Luis y Adelaida Baralt, muy activos en la causa independentista desde Nueva York. A Vieques, que forma parte de Puerto Rico, llegaron Salomón y Francisco. El nieto de éste, Manuel Baralt Camuñas, de Fajardo, fue uno de los 279 puertorriqueños que rechazaron la ciudadanía norteamericana impuesta por la Carta Orgánica de 1917, también conocida como la ley Jones. (Comunicación personal del historiador Guillermo Baralt, biznieto de Manuel Baralt Camuñas y autor de **Esclavos rebeldes: conspiraciones y sublevaciones de esclavos en Puerto Rico (1795-1873)**, de Ediciones Huracán: 1981, quien ha confirmado estos datos tanto en los archivos como en la tradición oral de la familia.)

³Es poco lo que se conoce del Martí íntimo y cotidiano, aquel que sin disminución de su gesta heroica tenía un gran sentido del humor, comía ayacas y bailaba danzón en Nueva York. El que quiera acercarse a esta faceta de su figura debe leer el libro de Blanca Baralt (nota 2). Tiene anécdotas deliciosas, muchas de ellas relativas a los versos con que Martí acompañaba sus recados. Sirva de ejemplo la devolución del portamonedas de Blanca, olvidado en casa de los Mantilla. El poeta lo envía a su dueña con los siguientes versos:

Sin violación de secretos
devuelto el portamonedas
rogándole a Dios que pueda
verlo de amor y de greenbacks repleto.

De una novela sin arte
la comisión ahí le envió:
¡Bien haya el pecado mío,
ya que a Ud. le deja parte!⁴

No será la última vez que Martí disminuya a su novelita. En el borrador de un prólogo para la reimpresión de **Amistad funesta**⁵ en forma de libro y con otro título: **Lucía Jerez** (cosa que nunca vio en vida), el autor vuelve a ejercer la autocrítica:

Quien ha escrito esta noveluca, jamás había escrito otra antes, lo que de sobra conocerá el lector sin necesidad de este proemio, ni escribirá otra después. En una hora de desocupación, le tentó una oferta de esta clase de trabajo (...) Se publica en libro, porque así lo desean los que sin duda no lo han leído. El autor, avergonzado, pide excusa. Ya él sabe bien por donde va, profunda como un bisturí y útil como un médico, la novela moderna. El género no le place, sin embargo, porque hay mucho que fingir en él (...) Lean, pues, si quieren, los que lo culpen, este libro; que el autor ha procurado hacerse perdonar con algunos detalles; pero sepan que el autor piensa muy mal de él. Lo cree inútil; y lo lleva sobre sí como una grandísima culpa. Pequé, Señor, pequé, sean humanitarios, pero perdónenmelo. Señor: no lo haré más.⁶

Martí se justifica: la novela no le salió mala por desconocimiento. Tan alerta para todo, no podía estar ajeno al contexto de la gran novela realista de su momento. Pero, ¿por qué no cuajó en mejor arte, dejándolo insatisfecho? El mismo provee una explicación en el citado prólogo:

En la novela había de haber mucho amor: alguna muerte; muchas muchachas, ninguna pasión pecaminosa; y nada que no fuese del mayor agrado de los padres de familia y de los señores sacerdotes. Y había de ser hispanoamericana.⁷

Son las condiciones del director de **El Latino-Americano**, que quería, sencillamente, un folletín. Algo así como nuestras telenovelas actuales.

La literatura escrita por encargo y de prisa —Martí terminó la novela en una semana plagada de interrupciones— no siempre resulta, pero fuera de este problema hay que contar con otro, y es el del género. Martí es ante todo poeta y ensayista por ser hombre de acción. En su ensayo sobre Juan Antonio Pérez Bonalde⁸, que contiene, como ninguno, la estética martiana, arremete contra las “luengas y pacientes obras” y aboga por el género periodístico como uno de los más apropiados para la era de transformación que vivimos, en la que “el genio va pasando de individual a colectivo”. Al escribir sobre Whitman exalta el

⁴Manuel Pedro González: prefacio a la primera edición española de **Lucía Jerez**. Madrid, Gredos, 1969:35.

⁵**Amistad funesta** se imprimió en Leipzig en 1911, siendo ministro plenipotenciario de Cuba en Berlín Gonzalo de Quesada, discípulo amado de Martí y su albacea literaria.

⁶*Ibid.*: 36-37

⁷*Ibid.*: 37.

⁸Martí: “‘El poema del Niágara’ por Juan Antonio Pérez Bonalde (1882)” (**Obras completas**. Edición del Centenario de su natalicio, La Habana, Lex, 1953, II:442-456).

valor de la poesía.⁹ La novela, sin embargo, no le sirve. A su hermana Amelia se lo dice, en carta de 1880:

No creas, mi hermosa Amelia, en que los cariños que se pintan en las novelas vulgares, y apenas hay novela que no lo sea, por escritores que escriben novelas porque no son capaces de escribir cosas más altas, copian realmente la vida, ni son ley de ella.¹⁰

Pero Martí fue injusto con su única novela. No tan injusto como lo consigna la más reciente crítica martiana, que con Manuel Pedro González, Enrique Anderson Imbert y Fina García Marruz ha hecho la apología de la obra, exaltando la capacidad narrativa del autor, el dinamismo y la naturalidad de los diálogos¹¹, el hábil manejo del estilo indirecto¹², y la penetración psicológica en la creación de personajes convincentes.¹³

Para no faltar a la verdad se impone admitir que de estos méritos, **Lucía Jerez** sólo cuenta con dos: el empleo del discurso indirecto¹⁴ —por otra parte muy infrecuente— y la caracterización de la protagonista, su único logro importante en tanto ficción narrativa.

No le faltan otros, sin embargo, y esto lo han visto con justicia los críticos citados, precedidos por Max Henríquez Ureña, quien en su ya clásico ensayo sobre el modernismo reconoce en Martí al creador de la prosa artística¹⁵. Y no es poco. Hay que recordar que el modernismo empieza antes en prosa que en verso, y es en este sentido que **Lucía Jerez** marca un hito en la historia de nuestra letras. Anderson Imbert lo ha demostrado en su seminal estudio sobre el mestizaje literario en la novela, en que examina la confluencia del romanticismo (visible más que nada en el argumento: titanismo en los protagonistas, contrastes violentos, folklore, final trágico), el impresionismo y el expresionismo (manifiestos a nivel del discurso). En la misma línea Manuel Pedro González traza la presencia del simbolismo (los colores, en particular el azul; la luz, el águila, la sinestesia) y del parnasianismo (los elementos suntuarios de los decorados interiores) en **Lucía Jerez**, mientras que Fina García Marruz añade la veta tradicional del realismo hispánico (el segundo capítulo, en la caracterización de don Manuel y doña Andrea y en las descripciones del pisto manchego y el arroz con chorizo de la cocina peninsular). Claro que esta prosa

⁹Martí: "El poeta Walt Whitman" (*Obras completas*, I:1134-1144).

¹⁰Martí: *Epistolario*, Edición de Manuel Pedro González. Madrid, Gredos, 1973:55.

¹¹Enrique Anderson Imbert: "La prosa poética de José Martí: a propósito de *Amistad funesta*" (*Memoria del Congreso de Escritores Martianos*. La Habana, Ucar García, S.A., 1953: 570-616) y Manuel Pedro González: *Op.cit.*

¹²*Ibid.* e *Ibid.*

¹³Anderson Imbert: *Op.cit.* y Fina García Marruz: "*Amistad funesta*" (Cintio Vitier/Fina García Marruz: *Temas martianos*. Río Piedras, Puerto Rico; Ediciones Huracán, 1981: 285-294).

¹⁴Reproducimos el pasaje más conocido, que cita Anderson Imbert (*Op. cit.*) y que tiene un sabor de modernidad que anticipa novelas recientes como *Los cachorros*, de Vargas Llosa:

¡Oh! ¿Y Teresa Luz? Lindísima, Tereza Luz: bueno, la boca, sí, la boca no es perfecta, los labios son demasiado finos; ah, los ojos! bueno, los ojos son un poco fríos, no calientan, no penetran, pero qué vaguedad tan dulce...

¹⁵Max Henríquez Ureña: *Breve historia del modernismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1978:50.

artística está trabajada desde afuera de la ficción narrativa, como lo ha observado atinadamente García Marruz, por lo que la aportación de **Lucía Jerez** no es precisamente al género, sino al movimiento estético que hoy conocemos como modernismo.

¿Cuáles son, pues, los méritos de esta obra controversial en tanto novela? Las páginas que siguen pretenden aproximarse a este problema, curiosamente obviado por la crítica hasta hoy. Sobre el modernismo de **Lucía Jerez** se ha dicho suficiente, falta ver su modernidad. Ateniéndonos a las categorías con que Todorov describe la dinámica del relato, entendemos que en la novela que nos ocupa el modernismo reside en el discurso y la modernidad —aún incipiente— en la historia.¹⁶

Empecemos ubicando la obra en el contexto de la vida y de la escritura martiana. Ya hemos visto cómo **Lucía Jerez** es producto de un factor externo en la circunstancia del exilio neoyorkino del autor. En lo que concierne al momento histórico, García Marruz ha notado que Martí escribe desde una etapa de desaliento en su praxis política a partir del fracaso del plan de Gómez y Maceo para la liberación de Cuba, y que la novelita parece cumplir una función catártica con relación a sus penas tanto cívicas como personales. Pronto retomaremos este último punto, clave para la interpretación de la obra.

A nivel intelectual, vale subrayar que Martí sólo habrá de reincidir fugazmente en el género narrativo con tres cuentos de la revista infantil **La Edad de Oro** de 1889.¹⁷ Anderson Imbert propone dos etapas para la obra martiana, tomando como línea divisoria el año de 1887: la primera, esteticista; la segunda, moral. Consecuentemente, lee a **Lucía Jerez** como novela preciosista libre de planteamientos éticos y entiende el rechazo de la misma por parte de su autor como producto de la teoría moral del arte que desarrolla con posterioridad al acto mismo de novelar. Disentimos de esta interpretación sin negar el esteticismo evidente del discurso en esta primera novela modernista. Precisamente uno de los flancos débiles de la obra es la voz paternalista que aflora continuamente para juzgar actos, situaciones y personajes con sermones morales que distan mucho de la lección de objetividad del narrador impasible de Flaubert. Y la coincidencia entre la persona poética martiana —mal encubierta en varios de los personajes masculinos— y su persona biográfica es en este caso tan palpable que se puede hablar de confesionalismo romántico.¹⁸

¹⁶Tzvetan Todorov: "Las categorías del relato literario" (**Comunicaciones: Análisis estructural del relato** [1966] Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974: 155-192). Pero la doble equivalencia modernismo / discurso y modernidad / historia no se da en términos absolutos. El modernismo de la novela trasciende el discurso e invade la historia: véase a modo de ejemplo la dimensión romántica del argumento. Por otra parte, la historia en **Lucía Jerez** no es plenamente moderna: todavía tiene mucho de la oposimétrica entre vicios y virtudes típica de la ficción medieval.

¹⁷Se trata de los siguientes: "Bebé y el señor don Pomposo", "Nené traviesa" y "La muñeca negra".

¹⁸Anderson Imbert ha examinado la dimensión romántica de la novela. La sustitución del título **Amistad funesta** por el de **Lucía Jerez** sigue, como lo ha visto García Marruz, la tradición de las novelas hispanoamericanas con nombre femenino como la **Amalia** de Mármol, la **María de Isaacs** e incluso la **Cecilia Valdés** de Cirilo Villaverde.

Veamos la trama, típica del folletín sentimental de la época para consumo femenino. Lucía Jerez, mujer morbosamente egocéntrica y apasionada, quiere a Juan, su primo, poeta de altos ideales filantrópicos que ella no comparte y que se describen en abstracto: la denuncia social y política queda como marco, sin integrarse a la acción. Juan auxilia generosamente a doña Andrea, viuda venida a menos. Una de sus hijas, Sol, es extraordinariamente bella. En el curso de la narración surge una amistad ambigua entre Lucía y Sol. Lucía la admira y quiere ser como ella, pero también la odia pues teme que le robe el corazón de Juan. Al final le pega un tiro a Sol, y la novela termina en tragedia y lamentaciones.

Manuel Pedro González ha estudiado el autobiografismo de la obra, revelando las identidades de los siguientes personajes: Juan es el **alter ego** de Martí; Lucía es Carmen Zayas Bazán, su mujer; Ana es la hermana favorita del mismo nombre, que también pintaba y murió tuberculosa en 1875; Sol es la literariamente famosa “niña de Guatemala”, María García Granados; don Manuel y doña Andrea son los padres de Martí. Fina García Marruz añade la cercanía entre Manuelillo y Martí, joven. El lugar de la acción es Guatemala (se menciona la costa yucateca), aunque la referencia a la patria en peligro como “la palma en llamas” es una clara alusión a Cuba.

Estos elementos son suficientes para apreciar las dos caras del autobiografismo en **Lucía Jerez**: una sentimental, que gira en torno al triángulo Martí-Carmen Zayas Bazán-María García Granados; y la otra política, que pinta la rebeldía juvenil del Martí estudiante, su exilio y su madurez, captada ésta en un momento de parálisis en su actividad libertaria. Curiosamente es la primera la que, al proponer un confesionalismo subvertido, engendra la precaria modernidad de la novela, contenida en su dimensión de historia.

Al final del prólogo del borrador inconcluso para la reimpresión de **Amistad funesta** con el nuevo título de **Lucía Jerez**, Martí ofrece un dato revelador en su laconismo:

Ana ha vivido, Adela también. Sol ha muerto. Y Lucía la ha matado.¹⁹

Si ya es casi legendaria la pasión visperal de María García Granados por Martí durante su estadía en Guatemala, comprometido con Carmen Zayas Bazán, y su muerte prematura tras el regreso del poeta una vez casado, también es notorio el desacierto matrimonial de Martí. Carmen Zayas convivió esporádicamente con él en Nueva York, y terminó acudiendo al consulado español para que la eximiera del permiso marital que necesitaba para regresar con su hijo Pepito a Cuba. Allí habría de refugiarse en el hogar de su padre: español y enemigo acérrimo de la causa independentista. El episodio está amargamente glosado por Martí en carta a un amigo:

Y pensar que sacrifiqué a la pobrecita María por Carmen, que ha subido las escaleras del consulado español para pedir protección de mí.²⁰

¹⁹Manuel Pedro González: **Op.cit.**

²⁰Baralt: **Op.cit.**: 164.

El "sacrificio" de María, causado por Martí al casarse con Carmen, se literaturiza convirtiéndose en eje de la trama de **Lucía Jerez**.²¹

A primera vista no cabe duda de que Lucía es la "villana" del folletín que lleva su nombre. Entre los protagonistas del triángulo, los buenos son Juan y Sol. Pero una cosa son las posibles intenciones del autor —en este caso, el deseo inconsciente de catarsis a través de la ficción— y otra el texto literario acabado que queda fuera de sus manos. Si el Martí biográfico censuró a Carmen su desafecto al compromiso político y el abandono del hogar, como novelista la transforma en el único personaje capaz de acceder a la modernidad. Esto no sucede de golpe; más bien se trata de un proceso que guarda sorpresas insospechadas.

La obra establece desde sus inicios una dicotomía ingenua entre el bien y el mal. A Lucía se la identifica varias veces con la serpiente: las cintas rojas de su sombrero parecen una boa (p. 64); cuando, nerviosa, enrosca su pañuelo, lo hace tomar la forma de una víbora (p. 94). El narrador hace suya —en una digresión intolerable— la versión medieval del pensamiento judeo-cristiano sobre la mujer:

Estaban las tres amigas en aquella pura edad en que los caracteres todavía no se definen: ¡ay, en esos mercados es donde suelen los jóvenes generosos, que van en busca de pájaros azules, atar su vida a lindos vasos de carne que a poco tiempo, a los primeros calores fuertes de la vida, enseñan la zorra astuta, la culebra venenosa, el gato frío e impasible que les mora en el alma! (p. 64)

²¹El desconsuelo de Martí por su desdicha personal aflora una y otra vez en su epistolario. A su madre le escribe:

Mi porvenir es como la luz del carbón blanco,
que se quema él para iluminar alrededor. Siento
que jamás acabarán mis luchas. El hombre íntimo
está muerto y fuera de toda resurrección, que
sería el hogar franco y para mí imposible, donde
está la única dicha humana, o la raíz de todas
las dichas. (Jorge Mañach: **Martí el apóstol**.
México, Mirador, 1963:257)

En **Lucía Jerez** el problema —obsesivo— repercute en aun otro personaje: el pianista húngaro Keleffy, que

Viajaba porque estaba lleno de águilas, que le
comían el cuerpo, y querían espacio ancho, y se
ahogaban en la prisión de la ciudad. Viajaba
porque casó con una mujer a quien creyó amar,
y la halló luego como una copa sorda, en que las
armonías de su alma no encontraban eco... (p.128)

En los versos autobiográficos del primer poema de **Versos sencillos** (1891) todavía percibimos la huella de la pena personal de Martí:

Alas nacer vi en los hombros
de las mujeres hermosas,
y salir de los escombros,
volando, las mariposas.
Yo he visto morir a un hombre
con un puñal al costado
sin decir jamás el nombre
de aquella que lo ha matado.

(José Martí: **Poesías completas**.
Buenos Aires, Ediciones Antonio Zamora,
1970:128)

Adornada con perlas negras y quitasol rojo pero sin una flor en el pelo, pues no ha nacido la única que sería capaz de llevar, la flor negra, Lucía es la heroína romántica que encarna la pasión: “amaba lo extraordinario y poderoso, y gustaba de los caballos desatados, de los ascensos por la montaña, de las noches de tempestad y de los troncos abatidos” (p. 74). Juan, en cambio, es la virtud absoluta: “noble criatura (...) a quien la Naturaleza había puesto aquella coraza de luz con que reviste a los amigos de los hombres” (p. 67), padecía “la nostalgia de la acción, la luminosa enfermedad de las almas grandes” (p. 68) y andaba “siempre escondido en las ocasiones de fama y alarde, pero visible apenas se sabía de una prerrogativa de la patria desconocida o del decoro y albedrío de algún hombre hollados” (p. 71). Sol es la belleza que ciega: “una virgen de Rafael, pero con ojos americanos, con un talle que parece el cáliz de un lirio” (pp. 96-97).

Tanto Sol como Juan son personajes planos sin densidad alguna, que sólo ofrecen al lector la sorpresa de tornarse antipáticos a medida que avanza la trama. En cuanto a la primera, diferimos de Fina García Marruz que la considera una heroína semejante a la Amalia de Mármol. No tiene voluntad y carece de inteligencia:

Era Sol como para que la llevasen en la vida de la mano, más preparada por la Naturaleza para que la quisiesen que para querer... Un dueño le era preciso, y Lucía fue su dueña.” (p. 157)

“...iban unidas en Sol, sin extraordinario vuelo de intelecto, la belleza y la ternura” (p. 190). El afán filantrópico de Juan encubre un complejo mesiánico que lo enaltece ante sus propios ojos a costa de la disminución de los demás mortales:

Yo he vivido poco; pero tengo miedo de vivir y sé lo que es; porque veo a los vivos. Me parece que todos están manchados, y en cuanto alcanzan a ver un hombre puro, empiezan a correrle detrás para llenarle la túnica de manchas. (p. 142)

Identificando simbólicamente con al altura: águilas, alas, luz, parece estar siempre en tribuna pronunciando un discurso. La naturalidad que ha creído ver Anderson Imbert en la conversación de la novela (“Cada personaje habla con su voz. Voz tan natural que deja ver los gestos que la acompañan... Martí, que en algunos pasajes descriptivos y narrativos hizo retórica, se abstuvo de ella en los diálogos”) sólo asoma fugazmente en los parlamentos de Juan:

Pues bien, Lucía, cuando no te me pones majadera, cuando no me haces lo de ayer, que me miraste de frente como con odio y te burlaste de mí y de mi bondad, y sin saberlo llegaste hasta a dudar de mi honradez, cuando no te me vuelves loca como ayer, me parece, cuando salgo de aquí, que me brilla en las manos la bandera. Y veo a todo el mundo pequeño, y a mí como un gigante dichoso... Vamos Lucía, me estás poniendo hoy muy hablador. Tú ves, no lo puedo evitar. Si me oyeran otras gentes, dirían que era un pedante. Tú no lo dices, ¿verdad? (pp. 143-145)

Lucía, sin embargo, se nos entrega sorprendentemente viva, oscilando entre el odio y el amor tanto hacia Juan como hacia Sol, capaz de mirarse y asustarse de su propia imagen:

Yo me veo, sí, yo me veo. ¿Qué es lo que tengo, que me parezco fea a mí misma? Y yo no lo soy, pero lo estoy siendo. Juan lo ha de ver: Juan ha de ver que estoy siendo fea. ¡Ay! ¿por qué tengo este miedo? ¿Quién es mejor que Juan en todo el mundo? ¿Cómo no me ha de querer a mí, si él quiere a todo el que lo quiere? ¿Quién, quién lo quiere a él más que yo? Yo me echaría a sus pies. Yo le besaría siempre las manos. Yo le tendría siempre la cabeza apretada sobre mi corazón. (p. 184)

La continuación de esta cita, como lo ha señalado oportunamente Anderson Imbert, encierra una audancia erótica que redondea psicológicamente al personaje, insólita si recordamos las normas establecidas por el **Latino-Americano** para la novelita: “¡Y esto ni se puede decir, esto que yo quisiera hacer! Si yo pudiera hacer esto, él sentiría todo lo que yo quiero, y no podría querer a más nadie”. En lucha consigo misma, Lucía sufre sus contradicciones agónicamente. Y al final, después de haber matado a Sol, recibe de labios de Ana —otro de los personajes que encarna la virtud absoluta— un silencioso beso.

Cabe la tentación de una interpretación puramente biográfica y sicologista del tratamiento de Lucía Jerez. Se podría entender que el perdonar al **alter ego** de Carmen Zayas Bazán es prueba de la generosidad de Martí, que solía decir a Blanca Baralt: “No hay quien no tenga algo bueno: falta saberlo descubrir”. O también vendría quizá al caso aquello de los demonios de Vargas Llosa en su teoría sobre la creación literaria: el narrador no es libre para escoger sus temas y sus obsesiones traicionan muchas veces la intención consciente de la escritura.²² Pero todo ello no trascendería el nivel conjetural. Lo que importa es el texto literario, y la protagonista aporta a la novela la ambigüedad imprescindible de la modernidad. Desde Cervantes este elemento funda lo que Carlos Fuentes llama la “épica vacilante”. La crítica ha acuñado distintos nombres para aludir al mismo fenómeno: perspectivismo, libertad, equívoco, integralismo, realidad oscilante...²⁴ Todo ello depende de la elaboración del héroe problemático al que se refería Lukacs²⁵, y a Lucía Jerez —con su búsqueda degradada del amor absoluto— le cabe el epíteto. La novela moderna es forma, que como sugieren Flaubert y Ortega, no define ni juzga, sirviéndose sin escrúpulos de toda la realidad. Claro está que la novelita de Martí no llega a serlo del todo: aún conserva la oposición entre el bien y el mal en los personajes restantes. Sólo la protagonista accede a lo que Kristeva

²²Mario Vargas Llosa: **García Márquez: Historia de un deicidio**. Barcelona, Barral Editores, 1971.

²³Carlos Fuentes: “Introducción personal a la literatura hispanoamericana”. Conferencia leída en la Universidad de Puerto Rico —Río Piedras el 28 de enero de 1981.

²⁴Ver, en la crítica cervantina, a José Ortega y Gasset (**Meditaciones del Quijote**: 1914), Pedro Salinas (“Don Quijote y la novela”, en **Ensayos de literatura hispánica**: 1961), Luis Rosales (**Cervantes y la libertad**: 1960), Américo Castro (**Hacia Cervantes**: 1967) y Leo Spitzer (“Perspectivismo lingüístico en el Quijote”, en **Lingüística e historia literaria**: 1961). Ya a nivel más general está el ensayo de Octavio Paz: “Ambigüedad de la novela (**El arco y la lira**. México, Fondo de Cultura Económica, 1970: 219-231). El problema de la ambigüedad en la novela moderna ha sido obviado por la semiótica estructural del relato, iniciada en el terreno del mito y la tradición folklórica, donde los personajes son meros actantes definidos por funciones de número limitado (ver Vladimir Propp: **Morfología del cuento popular ruso** [1928] Madrid, Fundamentos, 1977: 153 p.; Claude Levi-Strauss: “Structure and Form: Reflections on a Work by Vladimir Propp” [1960], **Structural Anthropology II**, New York, Basic Books, Inc., 1976: 115-145; A.J. Greimas: **Semántica estructural** [1966] Madrid, Gredos, 1976: 400p.; y **Comunicaciones. Análisis estructural del relato** [1966], Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974: 205p., con ensayos de Barthes, Greimas, Todorov, Bremond y otros.

²⁵Georges Lukács: **Teoría de la novela** [1920]. Barcelona, Edhasa, 1971: 99p.

señala como condición de modernidad de la novela: el hecho de que la disyunción entre los opuestos se presente más como un doble que como dos irreductibles.²⁶ En la primera novela moderna el caso está patente en la qui jotización de Sancho y en la sanchificación de don Quijote. Y en el diecinueve español Galdós ha plasmado el doble en el proceso de osmosis que acerca a personajes aparentemente irreconciliables como Fortunata y Jacinta, e incluso como Mauricia la Dura y Guillermina Pacheco en la misma novela.

La no-disyunción de los contrarios que asoma tímidamente en el nivel argumental de la novela a través de la protagonista, se proyecta del eje de la historia al eje del discurso. Como lo ha visto Irlemar Chiampi, el ideologema de la América mestiza, referente de lo real maravilloso en la novela latinoamericana actual, no apunta a una entidad real sino a un discurso articulado sobre la negación del principio de contradicción.²⁷ **Lucía Jerez** anticipa la nueva novela en tanto permite la coexistencia de las distintas retóricas del modernismo: la romántica, la simbolista, la parnasiana y la realista. Aún más: la novela de Martí comienza a perforar el esquema tradicional del discurso decimonónico con su intención ligeramente paródica que llega a cuestionar al género. La auto-referencialidad del texto —condición **sine que non** de nuestra novela actual— se manifiesta en pasajes rebozantes de humor:

¡Al campo! ¡Al campo! Todos van al campo. Todos, sí, todos. Adela y Pedro Real, Lucía y Juan, y Ana y Sol. Y, por supuesto, las personas mayores que, por no influir directamente en los sucesos de esta narración, no figuran en ella (...) ¡Al campo, al campo! Cuatro mulas tiran del carruaje (...) El cochero es Pedro Real, que lleva al lado a Adela; en la imperial, Juan y Lucía; adentro, con la gente mayor, que es muy respetable, pero no nos hace falta para el curso de la novela, Ana, sentada entre almohadas... (pp. 166-170)

Así, el mestizaje literario en el discurso se corresponde con la ambigüedad que subvierte el autobiografismo en la historia, fundiendo modernismo y modernidad en la novela única martiana.

Mercedes López-Baralt
Universidad de Puerto Rico

²⁶Julia Kristeva: *El texto de la novela* [1970]. Barcelona, Lumen, 1981: 79p.

²⁷Irlemar Chiampi: *O realismo maravilhoso*. Sao Paulo, Coleção Debates, Editora Perspectiva, 1980: 180p.