

MARTI ESCRIBE UNA NOVELA

POR
JOSE PROMIS
University of Arizona

Lucía Jerez, de José Martí, ha sufrido un desafortunado destino en la historia de la novela y, en general, de la literatura hispanoamericana. Dentro de la ingente producción martiana tiende a ser considerada como un paréntesis en el camino de combate social que Martí se había trazado, el producto literario de un espacio vital en el que su autor, por razones particularísimas, abandonó la actitud apostólica que guiara su comportamiento público para gastar sobresaltadamente una semana en la redacción de la única novela que escribió en su vida. La historia y la crítica literarias, con pocas excepciones, han convertido casi en un lugar común la afirmación de que esta novela es una obra menor en la producción literaria de Martí y, por lo mismo, *Lucía Jerez* es mencionada muy al paso o sencillamente se la deja de lado cuando se considera la evolución histórica del género novela en Hispanoamérica.

Es verdad que existen antecedentes que favorecen la indiferencia hacia *Lucía Jerez*, antecedentes que, si son tomados en bloque y desde un punto de vista puramente exterior a la obra, afirmarían casi sin recusación posible el valor ancilar de la novela. Como se sabe, Martí la escribió a instancias de su amiga Adelaida Baralt para que se publicara en *El Latinoamericano*, como lo fue, bajo el título original de *Amistad funesta*, en 1885. Primer argumento, entonces, en favor de la relegación de la novela a un segundo plano: su texto no responde a un impulso auténtico de Martí, sino a una obligación asumida, con mucha probabilidad, por razones de carácter económico. Este antecedente se ve corroborado al leer las redondillas que Martí escribió en el momento de enviar a Adelaida la quinta parte del dinero que le habían pagado por la novela:

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

Cincuenta y cinco fue el precio:
la quinta es de Ud.: la quinta
de cincuenta y cinco, pinta
once, si yo no soy necio.

Para alivio de desgracias
¡Sea!: de lo que yo no quiero
aliviarme es del sincero
deber de darle las gracias.

La actitud de Martí en estas estrofas es inequívocamente peyorativa hacia el texto novelesco. Además de que comienza llamando a su relato «novela sin arte», insiste después en la conciencia culpable de haberla escrito. Ha sido un «pecado» del que Martí se siente redimido sólo porque su amiga logrará un provecho de la falta; en la última estrofa Martí justifica el pecado porque servirá de alivio de desgracias y su exclamación «¡Sea!» expresa muy bien el temple de forzada resignación con que Martí acepta haber dado fin al texto. Los tres últimos versos cierran y completan lo anterior, pues declarando Martí su voluntad de no olvidar nunca su agradecimiento hacia Adelaida, establece implícitamente lo contrario hacia la novela: la expresión «de lo que yo no quiero...» permite suponer que sí quiere olvidarse de haber escrito la novela.

Como segundo antecedente de la situación que venimos reseñando debe considerarse el borrador de un prólogo que Martí dejó inconcluso para la edición en libro de *Amistad funesta*, ahora con el título definitivo de *Lucía Jerez*. Este borrador establece también que la actitud que entonces Martí tenía hacia la novela corroboraba ampliamente los juicios que antes había emitido en las redondillas. El concepto de «novela sin arte» es reemplazado ahora por el de «noveluca», lo que pareciera reafirmar que con el correr del tiempo la consideración peyorativa de Martí hacia su propia obra había aumentado significativamente. Además, él mismo consigna en la mitad del prólogo su punto de vista personal frente al texto utilizando expresiones bastante duras: «... sepan que el autor piensa muy mal de él. Lo cree inútil; y lo lleva sobre sí como una grandísima culpa.» A renglón seguido Martí retoma la idea de *pecado literario* ya manifestada en las redondillas: «Pequé, Señor, pequé; sean humanitarios, pero perdónenmelo. Señor: no lo haré más.»

Con tamaños antecedentes es obvio que el escollo mayor que enfrenta cualquier esfuerzo para revalorizar la novela de Martí son las propias palabras del autor. En el Congreso de Escritores Martianos celebrado en 1953, decía Anderson Imbert que «el menosprecio de Martí por su novela fue injusto. Desgraciadamente, los críticos se dejaron convencer por esa injusticia; y puesto que el autor condenaba *Amistad funesta*, también ellos decidieron condenarla. No repararon en que Martí juzgaba desde una teoría moral del arte posterior en muchos años al acto mismo de novelar. El resultado es que nadie ha escudriñado su novela con la atención que merece»¹. Más de veinticinco años han transcurrido después de estas palabras y todavía tenemos la impresión que en lo fundamental la actitud de la crítica no ha variado mayormente hacia la única novela martiana.

Consecuente con sus afirmaciones, Anderson Imbert presentó a dicho Congreso un trabajo pionero para la revalorización de *Lucía Jerez*, pero que iba principalmente dirigido al análisis de la prosa novelesca con el objeto de mostrar la renovación que significa el nivel del discurso en esta obra de Martí y, por este camino, entroncar el texto con la floreciente tradición modernista que se iniciaba por los años de 1880 en Hispanoamérica. Su trabajo, por tanto, no se dirigió al punto importante que ahora nos interesa, es decir, a demostrar la coherencia o incoherencia que pudieran existir entre los juicios y la actitud literaria real de Martí hacia su novela.

En general, las perspectivas críticas que han pretendido revalorizar la novela de Martí han reiterado dos definidos puntos de vista para enunciar sus consideraciones: por una parte, creemos, han asimilado la estructura del texto a un sistema literario que no le corresponde, principalmente al romanticismo, y por otra han afirmado la calidad literaria de la novela pasando por encima de las palabras peyorativas del autor, sin entrar a lo esencial, por tanto, que sería, previo a todo, descifrar el verdadero sentido, no el literal, de esas mismas palabras. En consecuencia, creo que los esfuerzos no han logrado alcanzar los objetivos que se perseguían.

El propósito del presente trabajo, entonces, es retomar una vez más el texto de Martí para ensayar una explicación que considere los aspectos anteriores. Se trata, pues, de un nuevo esfuerzo para otorgar a *Lucía Jerez* el lugar importante que le corresponde en la evolución de la novela hispanoamericana decimonónica.

¹ Enrique Anderson Imbert, «La prosa poética de José Martí. A propósito de *Amistad funesta*», en *Estudios sobre escritores de América* (Buenos Aires: Editorial Raigal, 1954).

1. «LUCÍA JEREZ» Y EL CONCEPTO MARTIANO DE NOVELA

En algunos textos en los que Martí se ocupa de la novela, afirma que la observación debe constituir no sólo su esencia, sino también su método; el texto narrativo debe someter su desarrollo, entonces, a los límites permitidos por la actividad observadora e impedir que el novelista se desvíe de ese camino, cayendo insensible o conscientemente en las interpretaciones imaginativas. Se sabe, al respecto, que la actitud de Martí hacia la imaginación es doble: si por una parte la considera indispensable dentro de la actividad humana como fuerza motora hacia la consecución de objetivos no prácticos y punto de partida para impulsar el progreso científico —es «ala de fuego», y «vanguardia», y «profeta» de la actividad científica—, también considera que para la vida práctica la excesiva imaginación es perjudicial y debe ceder su lugar a la inteligencia, a la actividad intelectual poderosamente reflexiva. Por tanto, en el dominio de la novela, la imaginación ha de servir sobre todo para organizar los datos tomados de la realidad en el interior de argumentos sencillos y que no escapen a los límites verosímiles de lo observado.

El marco de referencia de donde Martí obtiene su concepto de observación es, sin duda, naturalista. De hecho, sabemos que, entre otros, admiraba a los Goncourt. Pero, por otra parte, tampoco se queda dentro de los límites normativos impuestos por dicha tendencia. Para Martí, la observación novelesca no debe dar como resultado una imagen «literal» de la realidad, sino una imagen interpretada de acuerdo a los valores morales de lo justo y de lo injusto. Por lo mismo, la observación que propone Martí como esencia y método de la novela no es una actividad experimental a la manera como la entendían los narradores naturalistas, quienes además, recordemos, defendían la «impasibilidad» narrativa frente a lo observado. Martí rechaza la observación de laboratorio y propone una *observación moral* que no sólo fija los elementos de la realidad, sino que les asigna su lugar dentro de la escala de los valores sociales y espirituales. En este contexto, pues, la imaginación queda subordinada al servicio de la observación moral, esencia y método novelesco con el que se puede conferir al género la función utilitaria-apostólica que Martí proponía para el arte.

Ahora bien, la lectura atenta de *Lucía Jerez* demuestra que el texto cumple bastante bien con los principios asignados por el propio Martí a la novela en general. Como él mismo dice en el prólogo, para escribirla «recordó un suceso acontecido en la América del Sur en aquellos días, que pudiera ser base para la novela hispanoamericana que se deseaba;

puso mano a la pluma, evocó al correr de ella sus propias observaciones y recuerdos y, sin alarde de trama ni plan seguro, dejó rasguear la péñola...». Aun a pesar de que Martí se queja más adelante de no haber podido escribir lo que él hubiera querido (ya veremos también si esto es tan cierto como lo dice), el caso es que el punto de arranque del proceso narrativo se adecuaba a los requisitos exigidos por Martí, y más todavía, la observación que se lleva a cabo en *Lucía Jerez* no responde a una actitud puramente experimental. El lector del texto descubre a cada paso que el narrador no se limita a observar el desarrollo de los acontecimientos que relata, sino que despliega permanentemente sobre ellos su propia perspectiva moral. Desde la apertura misma del discurso queda el relato enmarcado dentro de los límites de una visión moral de la realidad que no se debilita en ningún momento de la narración.

Como resultado de lo anterior, la novela presenta una imagen del mundo que se sostiene fuertemente sobre la ley estructural *nobleza* (verdad)/*ruindad* (error), cuyos términos quedan incluso explícitamente establecidos en el párrafo programativo que inicia casi el discurso: «El alma humana tiene una gran necesidad de blancura. Desde que lo blanco se oscurece, la desdicha empieza. La práctica y conciencia de todas las virtudes, la posesión de las mejores cualidades, la arrogancia de los más nobles sacrificios, no bastan a consolar el alma de un solo extravío»². La sentencia moral enunciada por el narrador en este párrafo será el marco de referencia interno desde donde el narrador controlará su propia observación de los acontecimientos subsiguientes, impidiendo que alguno escape a los límites impuestos en la sentencia y, también, eliminando todos aquellos otros que, a pesar de que sabe que están dentro de la historia, no tienen funcionalidad dentro del código enunciado³.

Cabe, pues, a esta altura, preguntarse por qué llamó Martí «novela sin arte» y «noveluca» a *Lucía Jerez* si, como hemos visto, el texto cumplía en lo fundamental con los mismos requisitos exigidos por su autor para la novela en general y, especialmente, con la función utilitaria-moral que Martí llegó a asignar al arte. Creemos que la razón es de tipo retórico: lo que hace Martí es asumir la actitud tópica de *falsa modestia* para referirse a su propia obra (no está de más recordar aquí que Martí conocía muy bien la literatura española del Siglo de Oro, donde este tópico es utilizado con bastante frecuencia). Por una parte, afirma que

² Cito por la edición de Manuel Pedro González de José Martí, *Lucía Jerez* (Madrid: Gredos, 1969), p. 61.

³ Como se recordará, en más de una oportunidad el narrador se dirige a su destinatario para indicarle los elementos que deja fuera del relato por no interesar a los fines de la narración.

su libro es «inútil», a pesar de que el texto cumple con la función moral que mencionábamos, pero, además, es interesante el hecho de que las expresiones de disculpa y excusa empleadas por Martí revelan un fuerte proceso de intensificación irónica que culmina con la súplica del perdón divino. Se trata, por tanto, de la utilización de un gesto lingüístico de particular equívocidad, un recurso retórico que al negar su valor al objeto literario correspondiente crea a su vez un implícito registro de lectura que pone en tela de juicio las afirmaciones «literales» del enunciante.

A la explicación que hemos propuesto en un nivel retórico de lectura podríamos sumar otra que encontraremos ahora en lo que llamaríamos un nivel poético de lectura, entendiendo por tal aquella lectura que busca la interpretación de las palabras de Martí a la luz de su concepción teórica del género expuesta en el interior del mismo prólogo. El párrafo clave para este propósito es el siguiente:

Ya él (se refiere a sí mismo hablando del autor) sabe bien por dónde va, profundo 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, y los goces de la creación artística no compensan el dolor de moverse en una ficción prolongada; con diálogos que nunca se han oído, entre personas que no han vivido jamás.

Martí establece una clara distinción entre su concepto del «género» novela y la «forma» contemporánea que adopta el género en su época. Por sus mismas palabras sabemos que la forma a que alude es la que asume la novela naturalista. Esta es, pues, la que a Martí satisface, porque va profunda como un bisturí y es útil como un médico, es decir, porque cumple con los requisitos de la observación y la utilidad social práctica. Desconfía, por lo mismo, del «género» novela, ya que tradicionalmente, hasta llegar a la forma contemporánea de la novela naturalista, se había distinguido por su carácter eminentemente imaginario, o sea, por su carencia de utilidad práctica, y, al mismo tiempo, por una excesiva longitud que no sólo impedía los goces de la creación artística, sino que iba contra uno de los principios estéticos de Martí: «Se tiene que ser pequeño para ser lindo», dice el narrador en el interior del discurso de *Lucía Jerez*⁴.

Podríamos sintetizar, pues, la poética de Martí con relación a la novela diciendo que si bien era cierto que desconfiaba del género por razones tangentes con sus propias ideas sobre el arte, su ausencia de utilidad social —razón de tipo práctico— y su composición excesivamente larga

⁴ *Lucía Jerez*, p. 82.

—razón de tipo estético—, aprobaba, sin embargo, la novela naturalista, novela «moderna» o «nueva», como la llama él, porque encontraba que su forma respondía a la técnica y a la función que el mismo Martí, en general, asignaba al arte.

En este nivel de lectura podemos explicarnos entonces las designaciones peyorativas que Martí emplea para referirse a *Lucía Jerez*, no porque considerara sinceramente que había escrito una mala novela, sino por el hecho de que se le había pedido escribir un relato de acuerdo a los códigos tradicionales del género y no a los códigos beneficiosos y útiles de la novela naturalista. La calificación de «noveluca», por tanto, no responde a una ausencia de valores intrínsecos, sino al hecho de que se haya pretendido que debía ser novela a la manera tradicional. «Menos que todas —dice en el prólogo—, tienen derecho a la atención novelas como ésta, de puro cuento, en las que no es dado tender a nada serio, porque esto, a juicio de editores, aburre a la gente lectora.»

2. LA COMPOSICIÓN NARRATIVA DE «LUCÍA JEREZ»

Posiblemente estas últimas palabras de Martí han contribuido decisivamente a confundir el marco de referencia literario donde la crítica se ha ubicado para leer la novela. Sin declararlo explícitamente, cuando Martí habla del género novela y cuando se refiere a las normas de composición que debió seguir, tiene en mente una forma histórica particular asumida por el género: la forma folletinesca romántica de la novela. De aquí entonces que califique a la suya «de puro cuento» y que, después de Martí, la novela asumiera la apariencia de ser una historia romántica que responde a los intereses de lectores que buscan entretenerse con la lectura de intrigas estereotipadas. Desde este punto de vista leyeron la novela, por ejemplo, Enrique Anderson Imbert, para quien «en *Amistad funesta* hay una contemplación romántica de la vida, pero también una contemplación modernista de las maneras artísticas de embellecer esa vida»⁵; Manuel Pedro González, quien, por su parte, declara que «romántica debía ser la narración que *El Latinoamericano* requería y romántica resultó *Lucía Jerez*. Lo sorprendente y aun admirable es que, sobre tan endeble cañamazo, y en tales circunstancias y premura de tiempo, haya podido bordar el autor tan finos arabescos estilísticos»⁶; y también,

⁵ Anderson Imbert, *op. cit.*

⁶ Manuel Pedro González, «Rango de José Martí», en *Lucía Jerez*, *op. cit.*, p. 58.

para no citar más de tres nombres, Luis Manuel Quesada, quien afirma: «La novela es esencialmente romántica, llena de una serie de coincidencias y hechos fortuitos que contribuyen a este efecto. La sensación de penumbra y misterio que envuelve la obra también es un factor importante en esta dirección. Martí ni siquiera nos dice dónde tiene lugar la acción y a través de todo el relato juega con las combinaciones y efectos de luz y color, marcando una serie de contrastes y aires misteriosos típicos del romanticismo»⁷.

La posibilidad de interpretar la novela desde un marco de referencia distinto al romántico ha sido sugerida por Cedomil Goić cuando, refiriéndose a las preferencias literarias de los novelistas hispanoamericanos nacidos entre 1845 y 1859, advierte que «en las más diversas regiones de Hispanoamérica se manifestó sincrónicamente la asunción de la novela naturalista» y, a continuación, aludiendo de pasada al relato de Martí, agrega que «el mismo José Martí, cuando le fue solicitada una novela por su editor, no hace la novela que quiere, sino la novela que tiene vigencia en ese momento. *Amistad funesta* responde por completo a los rasgos dominantes de la novela naturalista de esta generación»⁸.

En verdad, fue el propio Martí quien sugirió subrepticamente a sus lectores que la novela no debía ser leída a la manera tradicional (entiéndase romántica): «Lean, pues, si quieren, los que lo culpen, este libro; que el autor ha procurado hacerse perdonar con algunos detalles...» Esos detalles son, en realidad, mucho más importantes de lo que a primera vista suponen las palabras de Martí, porque la particular fisonomía literaria que ofrece *Lucía Jerez* surge precisamente de la transgresión que lleva a cabo Martí a los códigos exigidos para la novela: escribe un relato cuya estructura y función superficiales se ajustan a dichos códigos, resumidos por Martí de la siguiente manera: «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», pero que, al mismo tiempo, posee una estructura y función profundas que responden a los códigos naturalistas opuestos a los anteriores.

En este aspecto, la frase «... el autor ha procurado hacerse perdonar con algunos detalles...» es un nuevo ejemplo de un gesto lingüístico bastante equívoco. Su lectura puede sugerir que Martí sólo introdujo

⁷ Luis Manuel Quesada, «La única novela martiana», en *Revista de Estudios Hispánicos*, IV (1), 1970.

⁸ Cedomil Goić, *Historia de la novela hispanoamericana* (Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972).

algunas pequeñas variaciones al esquema normativo que se le había impuesto y, por tanto, la novela resulta ser definitivamente romántica. También permite suponer que ni el mismo autor tuvo conciencia cabal de los verdaderos resultados de su escritura. Pero es asimismo posible que esta conciencia existiera, pero que al escribir el prólogo ya Martí hubiera perdido el interés para explicar el verdadero alcance de las modificaciones sustanciales que había introducido al discurso de la novela en el momento de su redacción.

La hipótesis sobre el desinterés de Martí para explicar suficientemente su propia obra podría sustentarse, en una primera y débil aproximación, recordando que la novela no era un género atractivo para él. Es digna de tomarse en consideración, sin embargo, cuando se estudia el divorcio que existe entre las palabras prologales de Martí y lo que, a pesar de ellas, ofrece su texto. La diferencia es tan considerable que hace difícil pensar que Martí haya impuesto inconscientemente a la novela una estructura tan distinta a la que pedían los editores. Así, por ejemplo, la distancia que existe entre la que al parecer era una tenue moralidad exigida por los editores, a la cual Martí, consecuente con su propia actitud vital frente a la sociedad, se refiere en términos bastante irónicos, y la fustigante función utilitaria que el narrador asigna a la historia novelesca, función que, como veíamos antes, en lo esencial se ajusta a la propia de la novela naturalista, pero que al mismo tiempo la supera ampliamente al introducir el narrador en ella un profundo sentido moral, desconocido para los escritores naturalistas.

Estudiar la composición narrativa de *Lucía Jerez*, aunque sea superficialmente, también comprueba la decidida voluntad de Martí para distanciar estéticamente su novela de las formas tradicionales del género exigidas, vale la pena recordarlo una vez más, por voluntad ajena a la suya.

El discurso novelesco de *Lucía Jerez* configura la imagen de un narrador que, a pesar de la condición costumbrista que se pedía para la novela, no sólo porque «había de ser hispanoamericana», para lo cual era necesario abrir el punto de vista narrativo hacia el espacio físico y social característico de lo hispanoamericano y, al mismo tiempo, ajustar el acontecer narrativo a las fórmulas de intriga correspondientes, concentra su interés, por el contrario, en estudiar el «caso» de un ser humano empujado al delito por la fuerza de su temperamento anormal. Por tanto, la narración adquiere una estructura de personaje antes que una estructura espacial. De hecho, es significativa la actitud del narrador, que al ignorar el compromiso de hispanoamericanidad, evita en el interior del discurso la fijación histórica y geográfica precisa, no como un recur-

so para producir una atmósfera de misterio propicia a la intriga, sino para concentrar su foco narrativo en la observación del «caso»⁹.

Entendida de esta manera la estructura genérica de la novela, no parece del todo acertada la opinión de Anderson Imbert cuando define su trama como la «historia de un amor trágico». No cabe duda que el título original de la obra sugería una situación narrativa de tal índole: *Amistad funesta* ciertamente llevaba la atención del lector, en forma un tanto ambigua, ya hacia las relaciones sentimentales de Juan Jerez y su prima o ya hacia las que sostenían Lucía Jerez y Sol del Valle (posiblemente el título se refería más bien a estas últimas). Sin embargo, es significativo que el título original haya sido reemplazado por el de *Lucía Jerez*. A diferencia del anterior, éste no encamina la atención hacia el juego de las relaciones sentimentales que tienen su lugar en la historia, sino directamente hacia la figura de Lucía y su comportamiento a lo largo del relato. Esto nos lleva a suponer, pues, que sintiéndose Martí ya libre de los compromisos editoriales antiguamente adquiridos, decidió cambiar el título *Amistad funesta* por otro que estuviera más de acuerdo a la verdadera estructura que había otorgado a su novela. Y consecuentemente eligió el de *Lucía Jerez* para indicar que en adelante la novela debía ser leída como un estudio de un caso personal y no de acuerdo al sentir de los primeros editores, como un relato galante del tipo de los folletines del siglo pasado¹⁰.

Lo que efectivamente presenta la novela es la historia de una pasión innoble que se desarrolla en torno al motivo central de la pérdida de la virtud. El amor funesto, por tanto, no aparece en el interior del argumento como una situación principal, sino subordinada: junto con el homicidio, es otra de las consecuencias que acarrea la pérdida de la virtud. El motivo central, por su parte, queda definitivamente programado ya en el párrafo inicial del discurso que hemos citado con bastante anterioridad. A partir del momento en que el narrador advierte que la pérdida de la blancura es irreversible, el relato se concentra en torno a la observación del personaje femenino que materializa dicho oscurecimiento, Lucía, y a las consecuencias funestas que esa pérdida acarreará no sólo para ella, sino también para quienes la rodean. A nivel de la his-

⁹ En este aspecto, la historia de *Lucía Jerez* anticipa lo que serán comúnmente las historias de las novelas modernistas, es decir, la observación de personajes «raros».

¹⁰ Al respecto, dice Manuel Pedro González: «El hecho de que decidiera cambiarle el título original... indica que relejó el texto, y con su buen olfato crítico percibió la importancia psicológica del principal *dramatis persona* de la obra», *op. cit.*, p. 38.

toria, por tanto, la función utilitaria asignada a la novela adquiere un valor ejemplarizador coherente con la intencionalidad del relato naturalista: denunciar las funestas consecuencias que los comportamientos equivocados pueden acarrear a la juventud cuando ésta se deja seducir por los engaños de su propia inexperiencia y de las condiciones favorecedoras que el medio puede asumir para ello.

De acuerdo con la programación anterior, el narrador organiza su discurso siguiendo en líneas generales la disposición experimental de los relatos naturalistas: los dos capítulos iniciales constituyen la observación de los elementos que entrarán en relaciones posteriores, y el tercero es propiamente el experimento que conduce a la comprobación de la hipótesis que programa el discurso.

En el capítulo primero, el narrador se interesa por los personajes y el medio ambiente. Como ya ha sido indicado en otros ensayos sobre esta novela, el medio asume desde el primer momento de su presentación la fisonomía de un mundo de contrastes engañosos en donde la belleza no consigue esconder totalmente las miserias humanas, sociales y espirituales. Es, por lo mismo, un medio proclive al engaño de los sentidos inexpertos. Los personajes, por su parte, y a excepción de Juan Jerez, que conoce las miserias sociales, y Ana, que conoce las espirituales, son caracterizados como seres que viven la inexperiencia de la juventud, ignorantes de las verdades «reales» de la vida. Porque se ha insistido demasiado en los rasgos románticos de su caracterización, la crítica no ha parado mientes en la categoría fundamental utilizada por el narrador para definirlos dentro del acontecer narrativo. Su comportamiento en la novela obedece a la condición de *fuertes* o *débiles* que el narrador les atribuye, observándolos indudablemente desde una perspectiva darwinista. Más aún, utilizar esta categoría permite al narrador plantear la verdadera naturaleza del conflicto sentimental desarrollado en la historia y, asimismo, justificar científicamente la legalidad del desenlace.

Así, por ejemplo, la extensa observación que el narrador realiza para definir al personaje Juan Jerez concentra todos sus términos en la expresión clave «la bondad es la flor de la fuerza» que lo etiqueta definitivamente. Lucía corresponde al tipo darwinista del débil, en abierta oposición a Juan, pues mientras éste oculta su poder bajo una superficie de aparente debilidad, la violencia del comportamiento de Lucía esconde, por el contrario, una falta absoluta de fortaleza: «Lucía, como una flor que el sol encorva sobre un tallo débil cuando esplende en todo su fuego el mediodía; que como toda naturaleza subyugadora necesitaba ser subyugada; que de un modo confuso e impaciente, y sin aquel orden y humildad que revelan la fuerza verdadera, amaba lo extraordinario y pode-

roso...»¹¹. La situación inicial, pues, que permitirá el desarrollo del motivo central de la historia es el error que se comete al unirse sentimentalmente dos temperamentos distintos, en este caso el de un fuerte con una débil, error que de acuerdo a las leyes naturalistas debe conducir necesariamente al fracaso. Este error, por otra parte, es justificado por el propio narrador cuando, refiriéndose a la secreta atracción que alguna vez sintiera Ana hacia Pedro Real, advierte que se debía a «esa fatal perversión que atrae a los espíritus desemejantes»¹².

El capítulo segundo es utilizado por el narrador para observar las circunstancias de herencia, medio y momento que definen al personaje cuya presencia en la historia permitirá desarrollar el experimento en el capítulo tercero: Sol del Valle. Con respecto a ella, se hace difícil aceptar las palabras de Manuel Pedro González cuando afirma que Sol es «una figura poética, idealizada por el recuerdo a la vez tierno y doloroso» que Martí conservaba de María García Granados¹³. El narrador no presenta a Sol como una figura femenina idealizada, sino como la consumación del tipo darwinista del débil, cuya belleza deslumbrante oculta una carencia absoluta de voluntad y una considerable ausencia de nivel intelectual.

Finalmente, el capítulo tercero comprueba la hipótesis planteada al comienzo del relato. De acuerdo con una legalidad absolutamente determinista, los comportamientos de Lucía corresponden con rigurosa fidelidad a las buenas intenciones que el narrador ha enumerado, condenadas al fracaso, en dicha hipótesis: «La práctica y conciencia de todas las virtudes, la posesión de las mejores cualidades, la arrogancia de los más nobles sacrificios, no bastan a consolar el alma de un solo extravío.» Víctima de las fuerzas deterministas de su temperamento, Lucía, al final, se convertirá en la asesina de Sol del Valle, a pesar de haber ensayado en vano las actitudes recuperadoras enunciadas por el narrador.

En síntesis, digamos que el concepto de novela que Martí maneja cuando escribe *Lucía Jerez* y la función que le asigna al relato, junto con la estructura que la novela asume consecuentemente con las categorías anteriores, demuestran de manera inequívoca que *Lucía Jerez* no puede ser definida como una novela romántica a la manera tradicional y que, pese a sus propias palabras, Martí tuvo plena conciencia de la renovación genérica que significaba la escritura de su novela. Si bien es cierto que los elementos románticos están presentes en el texto, ocupan

¹¹ *Lucía Jerez*, p. 74.

¹² *Lucía Jerez*, p. 87.

¹³ Manuel Pedro González, *op. cit.*, p. 45.

una posición secundaria en la jerarquía interna de la obra. Su composición, por el contrario, descansa sobre una estructura profunda de indudables características naturalistas que, no olvidemos, constituían novedad en la época que Martí redacta la novela.

Pero, como hemos advertido también, a pesar de su indudable naturalismo, *Lucía Jerez* no puede ser tampoco definida como una novela naturalista a secas. La presencia de elementos románticos enhebrados en una estructura naturalista básica, el carácter novedoso que adquiere el estrato lingüístico de la obra, tanto en su dimensión morfosintáctica como metafórica, y otros aspectos que no hemos desarrollado en este trabajo, hacen de *Lucía Jerez* una novela que no puede ser adscrita fácilmente a una sola tendencia literaria, sino que, más bien, se presenta como un texto de sensibilidad abierta, capaz de recoger en su interior todos los códigos literarios vigentes en el momento de su redacción. Así, debemos concluir entonces que, sin hacer caso de las propias palabras de su autor, *Lucía Jerez* merece ser considerada una obra importante en la historia del género en Hispanoamérica: su condición de texto sincrético inaugura y anuncia el rasgo predominante que caracterizará a la novela de madurez modernista en Hispanoamérica.

