

# IV

**De todas partes solicitan la mente ideas diversas - y las ideas son como pólipos, y como la luz de las estrellas, y como las olas del mar. Se anhela incesantemente saber algo que confirme, o se teme saber algo que cambie las creencias actuales.**

**José Martí  
Prólogo al "Poema del Niágara"**



## **LUCÍA JEREZ DE JOSÉ MARTÍ Y LOS INICIOS DE LA MODERNIDAD LITERARIA EN AMÉRICA LATINA**

---

**Ihana Riobueno G.**

---

### **I. LUCÍA JEREZ: ¿NOVELA MODERNISTA?**

Cuando para 1885 José Martí publica por entregas en *El Latino Americano* de Nueva York —bajo el seudónimo de Adelaida Ral— su primera y única novela, *Amistad Funesta* <sup>(1)</sup>, no imaginó tal vez que cien años más tarde, la obra a la que el propio autor restó importancia, <sup>(2)</sup> sería objeto de un conjunto de estudios críticos, desde las más diversas perspectivas de análisis. Una parte significativa de éstos, partiendo de una amplia redefinición y revalorización del modernismo, le asignarían un papel fundamental dentro de este movimiento e incluso llegarían a afirmar que se trata de la «primera novela modernista hispanoamericana», <sup>(3)</sup> todo ello como parte de una seria revisión de los elementos temáticos, simbólicos, narratológicos, estético-formales, ideológicos, biográficos e incluso psicológicos que la conforman, sin agotar el rico cúmulo de enfoques que aún quedan sin explorar en ella.

Uno de los aspectos que precisamente llama más la atención al examinar este *corpus* crítico, es sin duda la variedad de juicios expresados en torno a **Lucía Jerez**, los cuales van desde la simple consideración de la misma como reflejo de los rasgos biográficos de Martí, pasando por el estudio detallado de los personajes bajo la concepción del héroe romántico, el análisis del espacio representado como expresión del ambiente y de la realidad hispanoamericana de la época, el discurso novelístico como trasunto de las inquietudes éticas y sociales del autor, la concepción del texto como «novela-símbolo» o como «novela de análisis psicológico», hasta llegar a la tesis que afirma que esta obra funda lo que llegaría a conocerse como modernismo en Hispanoamérica. <sup>(4)</sup> En otros casos —y no pudiendo obviarse la superposición de elementos disímiles en la obra— ha llegado a leerse la novela como «apretada síntesis estilística» <sup>(5)</sup> o como «novela de confluencia», <sup>(6)</sup> pero sin llegar a detenerse en el porqué del carácter peculiarmente sincrético de la misma.

Es de esta forma como desde la publicación del trabajo pionero de Enrique Anderson Imbert, «La prosa poética de José Martí. A propósito de **Amistad Funesta**», <sup>(7)</sup> la orientación crítica más generalizada no sólo ha coincidido en reconocer en esta novela rasgos de interés en la transición del género hacia la modernidad, sino que además, abocada al estudio de sus más diversos aspectos, ha llegado a definirla simultáneamente como «romántica», «simbolista», «realista», «modernista», etc. lo que revela por una parte la particularidad de una obra cuya producción se encuentra en un cruce de escuelas estéticas e ideológicas, y por la otra indica claramente que presenciamos un discurso literario sincrético. Nuestra tesis se orienta, en este sentido, según la hipótesis de que se trata de una expresión literaria «transculturada» <sup>(8)</sup> (la cual responde a las pautas culturales heterogéneas y mixtas de una época de modernización que contiene un conjunto abigarrado de culturas, tiempos, estratos y escuelas que se superponen), cuya hibridez es sintomática de la riqueza y diversidad de un período de

transición y trasmutación, que ha sido visto por varios estudiosos como «contradictorios». <sup>(9)</sup>

De aquí que, asumiendo la pluralidad de manifestaciones culturales y literarias que conforman el momento y estableciendo amplias fronteras temporales para un fenómeno heterogéneo y multifacético de gran espectro, coincidimos en denominar el período llamado «modernista», como «sistema modernista», siguiendo la acepción dada al término por Noé Jitrik, <sup>(10)</sup> o «época de la modernización literaria», «de conmixtion sincrética» o «en trance de transculturación», según Angel Rama, <sup>(11)</sup> categorías que no sólo representan un intento por superar las bases conceptuales positivistas que consideran la historia literaria como una secuencia inilineal y sin espesor, sino que además dan cabida a opciones literarias contradictorias y múltiples dentro de un mismo espacio y tiempo históricos, tomando en cuenta las condiciones de producción y difusión de la obra (recuérdese la importancia del periodismo en la configuración de un nuevo tipo de intelectual), dentro de sus circunstancias específicas.

Este planteamiento nos lleva a la necesidad de deslindar los signos y el carácter peculiar de lo moderno dentro del contexto latinoamericano —situándonos en el momento histórico literario del sistema modernista y partiendo del reconocimiento de la heterogeneidad conflictiva que corresponde a las manifestaciones culturales de ese período—, para así poder estructurar lo que Iván Schulman ha llamado una «teoría epocal», <sup>(12)</sup> que transgreda los estrechos límites de un estilo, una corriente o escuela, para ubicarse en el marco de las formaciones literarias mixtas que componen dicha heterogeneidad.

Desde este punto de vista, cuando nos proponemos abordar el estudio de **Lucía Jerez** desde la perspectiva del narrador, buscamos con ello determinar los rasgos que definen la modernidad a partir de la conformación propia de un modelo transculturado

como lo es esta novela, cuyo sincretismo no sólo se manifiesta en la configuración del narrador, en la concepción del género y el escritor, sino incluso en la constitución de los personajes, el espacio representado y en la visión total del mundo plasmado en la obra.

## II. EL NARRADOR Y LOS INICIOS DE LA MODERNIDAD LITERARIA EN LUCÍA JEREZ

La novela *Lucía Jerez* está constituida por un poema-dedicatoria («A Adelaida Baralt») firmado por José Martí; un «proemio» que a manera de prólogo funciona como «marco» (narración enmarcada), y que a través de la presencia de un narrador ficticio no representado y de una «narración retórica», sitúa la historia en circunstancias espaciales y temporales distintas a las del narrador; y tres capítulos que conforman la base del acontecer.

(13)

En el poema-dedicatoria «A Adelaida Baralt» que se incluye como parte del enunciado narrativo de *Lucía Jerez*, nos encontramos con una primera modalidad del narrador bajo la forma de un sujeto lírico en primera persona, el cual se identifica con el autor real. Este narrador se configura (a partir de su propio discurso), a través de marcas del lenguaje y de valoraciones que nos indican qué piensa del género novelístico y por qué narra: habla de una novela «sin arte» y del acto de escribirla como «pecado» y «culpa». Señala que le han pagado una «comisión» por hacerla, y le dice a su interlocutor que le envía «una parte», agradeciéndole el haberlo ayudado a aliviar desgracias.

Lo que a primera vista se presenta como relevante en este poema, es la función que el mismo ocupa como «bisagra» entre el texto narrativo de ficción y la realidad, donde el sujeto lírico-narrador (identificado como José Martí), es a la vez personaje y autor del enunciado poético. Por otro lado, la inclusión del discurso lírico como parte integrante del discurso narrativo no deja de ser

un recurso novedoso para la época, sobre todo si consideramos que la indiferenciación de géneros literarios, la «contaminación», si se quiere, entre lo que la tradición occidental definía rígidamente como «lo lírico», «lo épico» y «lo dramático», constituyó una parte importante del cuestionamiento que la vanguardia artística de principios del siglo XX se impuso como norma, y que ya para 1885 se esboza como propuesta en **Lucía Jerez**.

En cuanto a la primera forma que asume aquí el narrador, podemos observar la existencia de un sujeto lírico capaz de distanciarse críticamente de su objeto (el producto literario que en este caso es la novela), para hacer ciertas consideraciones relacionadas con la función del escritor (escribe para vivir de una «comisión» a cambio de su obra) y la transformación que sufre en una sociedad que se encuentra en proceso de modernización, instaurando así no sólo las reglas de la futura profesionalización del intelectual de acuerdo con las demandas y las condiciones específicas del medio cultural de la época, sino además asumiendo una conciencia crítica en la que el poema se torna reflexión con respecto al escritor y a la obra misma. En cuanto a la valoración que el sujeto lírico-narrador hace del género (una novela «sin arte»), resulta interesante colocarlo en relación con el «Promeio», para así tener una perspectiva totalizante del problema planteado.

En el «Proemio» nos encontramos con una segunda instancia del narrador, diferenciada del primero, que a manera de explicación nos refiere sobre el «autor» (tercera persona) de la novela y sobre las condiciones de producción de la misma, desarrollando una amplia disertación valorativa en torno al género, su carácter y su función.

Refiriéndonos en primer lugar a este último aspecto, resulta interesante observar cómo el narrador hace una valoración negativa del género, definiéndolo despectivamente como «noveluca» o novela «de puro cuento»:

Quien ha escrito esta noveluca, jamás había escrito otra antes (...) ni escribirá probablemente otra después (L.J. p. 191).

Y más adelante señala:

El género no le place (...) 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. Menos que todas, tienen derecho a la atención novelas como ésta, de puro cuento, en las que no es dado tender a nada serio, porque ésto, a juicio de editores, aburre a la gente lectora; ni siquiera es lícito, por lo llano de los tiempos, levantar el espíritu del público con hazañas de caballeros y de héroes, que han venido a ser personas muy fuera de lo real y del buen gusto (L.J., p. 192).

Muchos son los elementos que nos interesa retomar aquí, sin embargo nos referiremos a la valoración que el narrador expresa en torno a la novela, ubicándola en un doble plano de coordenadas: en relación con la idea manejada del género «novela» desde la segunda mitad del siglo XIX—y con la función que se le asignaba en las sociedades hispanoamericanas—, y en relación con una poética encarnada en una práctica literaria, que se expresa como reflexión discursiva en ensayos, artículos y crónicas del propio autor, y que en su totalidad constituyen su cosmovisión, es decir, la concepción del mundo y de la realidad que éste tiene y que concreta y registra en su obra. <sup>(14)</sup>

Como bien lo señala Angel Rama, ya para 1872, fecha de la publicación del **Martín Fierro**, la utilización de la poesía dentro de sus parámetros tradicionales resultaba un arcaísmo puesto que, para ese momento, la cultura popular en Europa (como luego en América) comienza a reconocer como género propio la novela. «Aún antes —nos dice—, en 1868, en sus **Revistas Literarias de**

**México**, Ignacio Altamirano había defendido la novela popular como el género adecuado a la época, útil para la educación del pueblo en el sentimiento nacionalista y (...) como instrumento de adoctrinamiento de las masas analfabetas». <sup>(16)</sup> Vemos pues cómo para la segunda mitad del siglo XIX, la literatura —y específicamente la novela—, cumple una función decisiva en la construcción ideológica de un proyecto de nacionalidad, que sirve a los sectores dominantes en la elaboración de una imagen de unidad política inexistente pero necesaria para la conformación de los nuevos estados nacionales. Por otro lado es este el momento en que, como parte de la moderna profesionalización del intelectual, comienza a escribirse un conjunto de folletines muy variados («novelas de folletín»), que a través de la prensa llegarán a un público analfabeta o recién incorporado a la alfabetización, introduciendo elementos novedosos (dibujos, caricaturas, fotos y textos breves), para adecuarse sistemáticamente a la demanda de los lectores.

Ahora bien, si para 1868 el género novelístico era concebido por todas estas razones, como el género por excelencia de la época, no obstante para la fecha de la publicación de **Lucía Jerez** (1885), ya comenzaba a vislumbrarse el reconocimiento de una nueva etapa en la concepción del mismo, acorde con el acelerado proceso de cambio y modernización de las ciudades latinoamericanas y del vertiginoso crecimiento que experimentan en el último cuarto de siglo —así como con la expansión de los medios impresos de comunicación, especialmente el periódico, y la transformación de los sistemas productivos con la consecuente aparición del papel moneda,<sup>(16)</sup> todo lo cual genera la imagen de un movimiento generalizado donde las ideas ya no son únicas y permanentes, sino múltiples y cambiantes, obligando a imprimir un «movimiento» de igual celeridad a las manifestaciones literarias del momento; a la propuesta de elaboración de obras largamente pensadas y trabajadas, la sustituirá el poema corto y el texto breve y conciso.

Ya el propio Martí, cuatro años antes de la publicación de **Lucía Jerez**, en un importante ensayo que condensa con fuerza y nitidez la base y fundamento de su doctrina estética —el cual ha sido denominado con certeza por Rama el «Manifiesto de la modernidad hispanoamericana»—, había señalado con agudeza algunas de las características de esta época, situando en ella la producción literaria:

...Partido así el espíritu en amores contradictorios e intranquilos, alarmado a cada instante el concepto literario por un evangelio nuevo; desprestigiadas y desnudas todas las imágenes que antes se reverenciaban (...) *no parece posible, en este desconcierto de la mente, en esta revuelta vida sin vía fija (...) producir aquellas luengas y pacientes obras, aquellas dilatadas historias en verso, aquellas celosas imitaciones de gentes latinas que se escribían pausadamente, año sobre año, en el reposo de la celda (...) o en el ancho sillón de cordobán (...) Sólo en época de elementos constantes, de tipo literario general y determinado, de posible tranquilidad individual, de cauces fijos y notorios, es fácil la producción de esas macizas y corpulentas obras de ingenio que requieren sin remedio tal suma de favorables condiciones.* (Subrayado nuestro).<sup>(17)</sup>

Puede verse así cómo la valoración negativa del género que hace el narrador del «Proemio» en la novela, se emparenta con esta idea rectora del pensamiento estético martiano; en «época de elaboración y transformación espléndidas» —como diría Martí— no hay lugar para la escritura de una «ficción prolongada». A este planteamiento debe vincularse otro no menos importante relacionado con su concepción de la literatura, sus nexos con la realidad y su función.

Si bien en la orientación «torremarfilista» del sistema modernista podemos encontrar señalamientos que apuntan a una concepción de la obra subjetiva, personal, íntima y no socializada

—subjetivismo que, por otro lado, constituía la norma de la ideología y de la economía liberal del XIX—, en Martí encontramos afirmaciones que le otorgan a la literatura un papel fundamental en cuanto «registro» de la realidad histórica y social de los pueblos:

Cada estado social trae su expresión a la literatura, de tal modo, que por las diversas fases de ella pudiera contarse la historia de los pueblos, con más verdad que por sus cronicones y sus décadas. <sup>(18)</sup>

Y en otro lugar nos dice:

Las obras literarias (...) son el reflejo del tiempo en que se producen (...) Hay, pues, que reseñar la historia para generar de ella la Literatura y estudiar en lo que pudo ser y tuvo que ser (O.L. p. 409)

Desde la perspectiva de la poética martiana, la obra literaria debe darse como un proceso que refleje su tiempo, y que sólo puede ser comprendido a partir de él. Por eso, la expresión artística debe tener un basamento en hechos reales, (... «la poesía ha de tener raíz en la tierra y base de hecho real»), <sup>(19)</sup> y su estilo debe estar acorde a su tiempo y circunstancia: «No se ha de pintar cielo de Egipto con brumas de Londres; ni el verdor juvenil de nuestros valles con aquel verde pálido de Arcadia, o verde lúgubre de Erin», dirá en el segundo número de la **Revista Venezolana** (O.L. p. 205). Pero la obra literaria no sólo debe tener la función de «reseñar la historia», sino que más allá, debe ser útil para su transformación. Y así lo indica en 1881: «Acercarse a la vida —he aquí el objeto de la Literatura; —ya para inspirarse en ella; —ya para reformarla conociéndola» (O.L., p. 406). Y en otro texto, refiriéndose explícitamente a la novela, hará un señalamiento similar: «Son igualmente necesarias las novelas que pintan la vida, y las que con presentación de ideales más altos que ella, intentan mejorarla». <sup>(20)</sup>

Sin pretender ser exhaustivos en cuanto al rastreo de estos planteamientos en la obra de Martí —y dejando de lado otros de gran importancia—, nuestro interés es el de constatar cómo algunos de los lineamientos fundamentales de su poética (diseminados en multitud de artículos y ensayos anteriores a la publicación de **Lucía Jerez**), se encuentran presentes en la novela. Esta lectura, entre muchas que pudieran hacerse, tal vez pueda explicarnos el cómo y el porqué del ejercicio de reflexión que hace el narrador en torno al género, el cual no se circunscribe simplemente a la disertación de un expositor que conceptualiza (como pudiera ser el caso del ensayo), sino que más allá de esto, se trata de la perspectiva de un hablante lírico-narrador que da a su reflexión un carácter de enunciado esencialmente literario, insertando su discurso en un texto novelesco. De aquí que el contenido doctrinario de una poética que en diversos textos ensayísticos —en ningún momento despojados de ricas imágenes y recursos retóricos magistralmente manejados—, analiza, interpreta y juzga su objeto de estudio, pasa a transformarse en la novela en la perspectiva de un hablante cuyo discurso tiene la factura propia de un *discurso de ficción*, pero que sin embargo presenta explícitamente los componentes teóricos y expositivos de dicha poética, matizados por el habla de un narrador en el ámbito de la ficción novelesca.

Esta capacidad de reflexión y análisis del narrador en torno a la condición, carácter y posibilidad de existencia de la novela —que genera una actitud de distanciamiento frente a su objeto así como un permanente cuestionamiento de la ficción misma—, es sin duda una de las características y directrices fundamentales de la modernidad literaria, <sup>(21)</sup> la cual se expresa en **Lucía Jerez** como una conciencia del hablante ficticio sobre el producto artístico-literario, en términos de una cuidadosa y responsable elaboración del objeto estético que debía colocarse en la sociedad para cumplir una función determinada por el gusto y la moda: «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 hispanoamericano» (Lucía Jerez, p. 192). Sin duda que el distanciamiento que aquí se establece a partir de un discurso paródico en torno a las instituciones eclesíásticas, familiares y literarias de la época, colocan a este narrador en el vértice más agudo de una conciencia crítica cuya certidumbre no es otra que la de operar la producción lúcida de un significado estético en el contexto de las instituciones hegemónicas del momento, lo que no deja de constituir una novedosa actitud, propia de una nueva concepción ideológica y estético-literaria. En este sentido ha señalado Rama que el desarrollo de esta conciencia, donde «el arte se torna reflexión», marca una ruptura con respecto a la tradición literaria precedente, imponiendo un profundo corte a la historia literaria y cuestionando la concepción de que el arte es meramente «expresión». <sup>(22)</sup>

Dentro de esta misma perspectiva, en **Lucía Jerez** el narrador establece un conjunto de elementos que sirven de marco a la novela —estableciendo los parámetros de la enunciación—, y que son indicativos de esta misma conciencia crítica:

- 1.- Establece coordenadas temporales de producción de la obra; el «autor» trabajó durante siete días.
- 2.- Establece condiciones personales de producción de la obra (cuándo y por qué); señala que el «autor» escribe la novela «en una hora de desocupación», porque «le tentó una oferta de trabajo», con lo cual alude al contexto social de profesionalización del intelectual.
- 3.- Establece un referente ideológico-cultural <sup>(23)</sup> que marca las coordenadas referenciales espacio-temporales de la obra: dice el narrador que el «autor» se basó en «un suceso acontecido en la América del Sur en aquellos días» (L.J., p. 191), haciendo hincapié en que se basó en un «hecho real», más «sus propias observaciones y recuerdos» (L.J., pp. 191-192).

- 4.- Establece un lector virtual capaz de «perdonar»; «El autor, avergonzado, pide excusa (...) Pequé, Señor, pequé, sean humanitarios, pero perdónenmelo» (L.J., p. 192).
- 5.- Define el acto creativo como un acto «culposo», y a la novela como una «grandísima culpa», vinculando nuevamente su perspectiva enunciativa con una poética implícita en la obra martiana, en la que el «dolor», la «culpa» y el «pecado» son, «prerrequisito obligatorio para construir al héroe y, aún más, al mártir...», dentro de una concepción «visionaria» de la creación artística,<sup>(24)</sup> que se encuentra presente ya desde sus primeros escritos.

Hasta este momento el narrador ha manifestado explícitamente su propósito de «contar» una historia, pero ¿qué es lo que cuenta y cómo lo hace?

Al introducirnos en los tres capítulos siguientes que constituyen la base narrativa de la novela, nos encontramos con una nueva instancia del narrador-hablante; se trata de un narrador no representado en tercera persona que estará siempre presente, y que no obstante su aparente objetividad, utiliza marcas en su discurso que lo vinculan subjetiva e ideológicamente con la historia narrada. En este sentido ha señalado Maribel Tamargo que «el texto está en su totalidad a cargo del narrador; los personajes no pasan de ser resúmenes de unos pocos rasgos. El Martí ensayista y moralista está presente de forma (...) obvia».<sup>(25)</sup>

En verdad, uno de los aspectos que más llama la atención de estos tres capítulos, es la forma cómo constituyen una ruptura en relación con el poema-dedicatoria y el proemio de este enunciado narrativo, ruptura planteada incluso en términos de una divergencia estilística entre todas las partes de la novela.<sup>(26)</sup> En nuestro caso, preferimos hablar de un *sincretismo* que podemos encontrar no sólo a nivel estilístico, sino incluso en la configuración del

narrador, y en la caracterización que éste hace de los personajes, en la descripción del espacio representado (interno-externo), y en la concepción ideológica que maneja en torno al indio y la mujer.

En cuanto al primer elemento, podemos observar que efectivamente mientras en el «Proemio» el narrador se nos presenta como una conciencia crítica que busca reflexionar en torno al oficio del escritor y del quehacer literario, la función y el carácter de la novela, y en torno a la obra misma desde la perspectiva de un hablante ficticio que elabora un discurso eminentemente literario, en los tres capítulos siguientes el narrador asumirá más bien un carácter doctrinario en la exposición de muchos de sus planteamientos ideológicos, acercándose más al género ensayístico que al novelístico, al extremo de que para algunos críticos es evidente que muchos de los textos expositivo-descriptivos del narrador de *Lucía Jerez* guardan una gran similitud con varios de los ensayos martianos, entre ellos «Nuestra América», publicado por Martí en *El Partido Liberal* de México, en enero de 1891, seis años después de su única novela.

De esta forma, si bien en el «Proemio» podemos encontrar un narrador que enunciativamente —a través de su función metaficcional—, establece las bases para la autonomía del género, no obstante, en los tres capítulos que constituyen el *corpus* de esta obra, observamos en el narrador el uso reiterado de un discurso que se encuentra más cercano a la historia o la ensayística que a la novela, aspecto éste que, por lo demás, no sólo encontramos en esta novela, sino también en una buena parte de la producción narrativa del siglo pasado, lo que ha llevado a algunos estudiosos a emitir juicios extremos que niegan la existencia del género novelístico en todo el siglo XIX hispanoamericano.<sup>(27)</sup>

Desde nuestro punto de vista —y lejos de la gastada polémica que busca afirmar o no la existencia y origen de la novela decimonónica—, lo que nos interesa resaltar aquí es la constitu-

ción híbrida de **Lucía Jerez**, donde encontramos la presencia de elementos propios de la modernidad literaria (en cuanto a la función y concepción del narrador, la literatura y el escritor, así como en la utilización de estrategias narrativas), junto a elementos del realismo romántico precedente («novela de tesis»).

En relación a la caracterización que el narrador hace de los personajes, importa especialmente para nuestro trabajo tomar en cuenta tres: la caracterización del personaje masculino protagónico Juan Jerez y la caracterización de los personajes femeninos Lucía Jerez y Sol del Valle.

De Juan Jerez nos hace el narrador una valoración positiva en diversos niveles: desde el punto de vista ético («corazón noble y viril»), «noble criatura», «alma buena», «noble espíritu», pp. 196-199), desde el punto de vista étnico («raza selecta», p. 197), desde el punto de vista físico («rostro pálido y enjuto». «Juan brioso», op. 198-99), desde el punto de vista afectivo («amantísimo corazón» p. 199), desde el punto de vista social («joven rico», p. 199).

Muchos han visto en Juan Jerez un «alter ego» de Martí, atribuyéndole al personaje cualidades que lo identificarían ética e ideológicamente con el autor, lo cual efectivamente no deja de ser cierto; no obstante, siguiendo la línea interpretativa trazada, importa a nuestros propósitos indicar brevemente la caracterización especialmente heterogénea que hace el narrador de esta figura protagónica.

En Juan Jerez podemos encontrar elementos que lo vinculan con un héroe romántico; el narrador lo caracteriza como «noble criatura», de «corazón noble y viril» y «rostro pálido y enjuto», «una de aquellas almas infelices que sólo pueden hacer lo grande y amar lo puro» (**Lucía Jerez**, p.199). Como poeta, es un hombre consciente de ser un «elegido»; como abogado se sabe poseedor de una entereza y rectitud moral que le asegurarán el feliz cumplimiento

de sus nobles cometidos. Por eso se siente «como un sacerdote de todos los hombres» (Lucía Jerez, p. 197), poseyendo en sí una cualidad mesiánica que lo glorifica, y que lo hace actuar bajo la perspectiva del sacrificio hacia la humanidad como suprema virtud y fin de su existencia: «... no veía desdicha sin que creyese deber suyo remediarla, y se miraba como un delincuente cada vez que no podía poner remedio a una desdicha» (L.J., p. 199). Su caracterización en ningún momento nos presenta la visión de un ser escindido; al contrario, su identidad se manifiesta como una sólida unidad que contiene en sí muchos de los rasgos del héroe trágico romántico.

Esta perspectiva contrasta con otros elementos igualmente presentes en la caracterización de Juan Jerez, especialmente su frecuente identificación con el águila. En una interesante escena contenida en el capítulo I, se nos narra el encuentro de varios personajes en la casa de Lucía Jerez para tomar el chocolate. Cada uno de ellos tiene una taza con una figura animal:

Cada taza descansaba en una trípode de plata, formada por un atributo de algún ave o fiera de América, y las dos asas eran dos preciosas miniaturas, en plata también, del animal simbolizado en la trípode. En tres colas de ardillas se asentaba la taza de Adela, y en su chocolate se asomaban las dos ardillas, como a un mar de nueces. Dos quetzales altivos, dos quetzales de cola de tres plumas (...) se asían a los bordes de la taza de Ana (...) Las asas de la taza de Lucía eran dos pumas alásticos y fieros, en la opuesta colocación de dos enemigos que se acechan (...) Dos águilas eran las asas de Juan; y la de Pedro, la del buen mozo Pedro, dos monos capuchinos (L.J., pp. 206-207).

Este cortejo de animales que acompaña a cada personaje bajo un régimen simbólico, es en primer lugar característico de una «animalización» que será perceptible en muchos modernistas de la época, entre ellos Darío, y que tiene que ver con una vertiente de

la modernización que, desde el sistema analógico hombre-animal del materialismo del siglo XVIII, se posesiona de la cultura europea hacia finales del XIX. «La aparición entre los modernizadores poéticos de una constelación de imágenes que traducen esa energía animal, instintiva. (...) corresponde al período de ácida expansión del capitalismo en las sociedades accidentales, llevando a su ápice la ruptura entre individuo y mundo que había caracterizado al romanticismo de comienzos del siglo XIX.»<sup>(28)</sup>

En el universo poético martiano, este «animalismo» se ubicará dentro de un orden simbólico-explicativo en torno a la sociedad, el cual —como bien señala Rama— se relaciona estrechamente con esquemas tradicionales de carácter religioso que evidentemente dejaron huella en Martí desde los tiempos de sus vínculos con el krausismo español: lo alto y lo bajo, lo celestial y lo terrenal. Así, el águila con la que el narrador identifica a Juan Jerez, pertenece a la esfera superior y suprema del bien y la libertad, de la misma forma como el quetzal, ave sagrada y mitológica, se identifica con Ana, el personaje que caracteriza al artista; no así pasa con el resto de los personajes, a quienes corresponden animales terrestres, desde la ardilla hasta el mono capuchino, sinónimo de inferioridad y elementalidad.<sup>(29)</sup>

Vemos así cómo la utilización de este recurso de analogías en el que se vinculan hombres y animales, le sirve al narrador de la novela para el establecimiento de un conjunto de valores que sean racionalizaciones interpretativas del hombre y de la sociedad; el águila que se relaciona con Juan Jerez —la cual por otra parte pertenece a una cadena de símbolos propios de la modernidad que van desde el «albatros» baudelairiano hasta el «cisne» mallarmeano y dariano—, representa no sólo la libertad humana en contraposición a las restricciones sociales, sino que además establece un punto de orden, en un plano superior de elaboración, con respecto a la conflictualidad de un momento de transición histórico y cultural.

Por otro lado, Juan Jerez es caracterizado por el narrador con elementos que pertenecen igualmente a otros héroes modernistas: el esfuerzo humano que realiza en búsqueda de altos valores dentro de una sociedad que se desintegra, responde a un concepto ético y moral de la acción que le proporciona una visión positiva y dinámica de la vida —recuérdese la importancia del movimiento y de la acción en los albores de la modernidad, rasgo que la define y que constituirá la base de muchos de los planteamientos de la vanguardia en el siglo XX—, <sup>(30)</sup> y que lo diferencia del clásico héroe romántico, aislado e imposibilitado de actuar por las fuerzas hostiles de la sociedad que pesan sobre él.

En el caso de los personajes femeninos de Lucía Jerez y Sol del Valle, encontramos nuevamente esta mezcla de elementos disímiles; el narrador caracteriza a la primera como un personaje fuerte e indómito que rechaza las pautas tradicionales de pasividad, sumisión y belleza que definían a la heroína romántica, mientras que a la segunda le atribuye los rasgos de una belleza y una pasividad sin igual, acentuados por su cualidad solar y un resplandor que la anima y le confiere un aura casi divina («¡Qué mirada que parecía una plegaria! ¡Qué ovalo el del rostro más perfecto y puro! ¡Qué cutis que parecía que daba luz! ¡Qué encanto en toda ella y qué armonía! ...» **Lucía Jerez**, p. 226). En Sol del Valle no hay contradicción alguna que pueda escindir su mundo: contrariamente en Lucía Jerez la interioridad ya no es presentida como el «yo» compacto de los románticos, sino como una desintegración de la conciencia que puede llevar incluso a la enajenación del personaje: «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 (...) ¡Ay! ¿Por qué tengo este miedo? (**Lucía Jerez**, p. 262).

Debe destacarse aquí la tipología femenina dual que configura el narrador; por un lado nos presenta a una mujer sublimada de acuerdo a la herencia romántica, encarnada en un personaje

plano, y por otro a una mujer cuya riqueza interior se resuelve en el ámbito de una conflictualidad que denota la ruptura entre conciencia y mundo, entre interioridad y exterioridad, entre tradición y modernidad, propia de la transición histórica y cultural de esta época.

Esta tipología femenina dual también podemos encontrarla en otras partes de la novela. Según el narrador, para Juan Jerez la mujer era más «el símbolo de las hermosuras ideadas que un ser real» (L.J., p. 199). En labios de uno de los personajes masculinos se nos dice sin embargo:

La mujer es aquí una esclava disfrazada; allí es donde es la reina. Eso es París ahora; el reinado de la mujer. Acá todo es pecado; si se sale, si se entra, si se da el brazo a un amigo, si se lee un libro ameno. ¡Pero esa es una falta de respeto, eso es ir contra las obras de la naturaleza! ¿Por qué una flor nace en un vaso de Sevres, se la ha de privar del aire y de la luz? ¿Por que la mujer nace más hermosa que el hombre, se le ha de oprimir el pensamiento, y so pretexto de un recato gazmoño, obligarla a que viva, escondiendo sus impresiones, como un ladrón esconde su tesoro en una cueva?» (L.J., p. 209).

En el indio, otro de los elementos preteridos por la sociedad, también el narrador encuentra motivos para una toma de posición que necesariamente debe vincularse a una cosmovisión subyacente a su discurso, la cual busca afirmar un proyecto de identidad nacional alternativo al modelo positivista-oligárquico dominante para la época.

Por un lado, el narrador caracteriza positivamente a los indios diciendo de ellos que son «habilidosos» y «bellos» (L.J., p. 257) y que habían desarrollado «un arte original y desconocido que la conquista hundió en la tierra, a botes de lanza» (L.J., p. 206); por el otro en cambio dice de ellos que son mugrientos, que parecen gusanos y llagas, y que son seres de condición sumisa:

Los indios, en verdad, descalzos y mugrientos, en medio de tanta limpieza y luz, parecen llagas (L.J., p. 194)

...los pobres indios (...) parecen gusanos prendidos a trechos en una guirnarla... (L.J. p. 194)

Las tazas eran de esos coquillos negros de óvalo perfecto, que los indios realzan con caprichosas labores y leyendas, sumisas éstas como su condición... (L.J., p. 206)

Debemos recordar en este sentido, que si bien en el contexto de la obra y el pensamiento martianos el problema del indio ocupa un lugar de interés central,<sup>(31)</sup> este no siempre se presentó en el transcurso de la evolución de dicho pensamiento de forma clara y homogénea, sino en muchos casos de forma contradictoria.<sup>(32)</sup> Es a partir de su estancia en México y Guatemala que la búsqueda martiana se orientará nítidamente hacia lo autóctono y hacia la definición de una identidad cultural basada en nuestras propias raíces, lo cual, como bien lo señala Otmarr Ette, «provoca por lo demás profundos cambios en su sistema de símbolos (...) mediante la integración *sincretista* de símbolos de las culturas autóctonas», resultado de un proceso de transculturación.<sup>(33)</sup>

Un último aspecto que nos interesa esbozar someramente bajo esta misma perspectiva interpretativa, tiene que ver con el problema de la *intertextualidad* que nos refiere el narrador en la novela y que se presenta como confrontación metaficcional con la tradición literaria europea e hispanoamericana.

En la descripción de uno de los interiores de la casa de Lucía Jerez que hay en el capítulo I, el narrador nos dice:

...en las esquinas de la habitación, en caballetes negros, sin ornamentos dorados, ostentaban su rica encuadernación cuatro grandes volúmenes: «El Cuervo», de Edgar Alan Poe (...); el «Rubaiyat», el poema persa, el poema del vino mode-

rado y las rosas frescas (...); «Las Noches», de Alfredo de Musset; y un «Wilhelm Meister», el libro de Mignon... (L.J., p. 205).

Y en el capítulo III nos relata que:

Pedro, de otras mujeres tan temido, era con la mayor tranquilidad puesto por Sol, va a que leyese la «Amalia» de Mármol o la «María» de Jorge Isaacs, que de la ciudad les habían enviado... (L.J., p. 262).

Observamos en primer lugar que la intertextualidad que el narrador establece en **Lucía Jerez**, se da en función de la construcción de dos planos claramente diferenciados pero vinculados entre sí; en la configuración de un espacio universal y en la conformación de un espacio hispanoamericano, entre cuyas coordenadas se inscribe la novela no sólo para establecer con el marco de la tradición y del canon literario vigente un diálogo intercultural, sino además para integrarse al proceso de internacionalización propio de la modernidad, que se da en el contexto de la transculturación narrativa de esta época. <sup>(34)</sup>

Puede observarse así cómo en distintos niveles que involucran al narrador, la novela se va construyendo en una polifonía estructural <sup>(35)</sup> donde se articulan una variedad de elementos narrativos cuyas perspectivas registran el momento histórico, social y cultural de finales de siglo; el sincretismo que opera en todos los ámbitos de una emergente vida burguesa (con todo su proceso de modernización), se nos presenta en la novela como una *unidad sincrética*, producto de un esfuerzo de síntesis e integración a través de la conciencia del narrador, en un mismo espacio ficcional. Debe quedar claro, no obstante, que tal unificación no consiste en la integración homogénea de las partes, sino más bien en una «tensa armonía» que crea una rica red de contrastes y oposiciones y que tienen un punto de confluencia en lo que podríamos llamar la *heterogeneidad conflictiva* del discurso narrativo de **Lucía Jerez**.

Dicha heterogeneidad, presente en todo el posterior proceso de la transculturación narrativa del siglo XX, indica sin duda en la novela el umbral de una época literaria de modernización, la cual establece con la tradición literaria del continente vínculos de legitimación y continuidad, cuestionando así la orientación predominante según la cual «lo moderno» se definiría en oposición a dicha tradición y sentando las bases de una concepción de la modernidad propiamente latinoamericana.

## NOTAS

- (1) En cuanto al título original de la novela, **Amistad Funesta**, sería cambiado posteriormente por el propio Martí por el de **Lucía Jerez**, título por el cual nos referiremos de ahora en adelante a la misma, según la edición que aparece en José Martí, **Obras Completas**. Tomo XVIII. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963-66, pp. 191-272.
- (2) Señala Gonzalo de Quesada y Aróstegui: «... un día en que arreglábamos papeles en su modesta oficina de trabajo (...) di con unas páginas sueltas de **El Latino Americano**, aquí y allá corregidas por Martí, y exclamé al revisarlas: «¿Qué es esto Maestro?» «Nada —contestóme cariñosamente—, recuerdos de épocas de luchas y tristezas; pero guárdelas para otra ocasión» ...», Gonzalo de Quesada citado por Carlos Ripoll, «José Martí: **Lucía Jerez**» (reseña crítica), **Revista Iberoamericana** (Pittsburg) (70): 137-144, 1970, p. 138.
- (3) «La novela modernista, como tantos otros aspectos del modernismo, parece haber tenido su origen en José Martí y su novela **Lucía Jerez**». Aníbal González. «La novela modernista y los orígenes del intelectual moderno en Hispanoamérica» en **La novela hispanoamericana**, Madrid: Gredos, 1974, p. 24.
- (4) En cuanto a la biblio-hemerografía existente en torno a la novela, véase el final del trabajo.
- (5) M. Santos Moray, «**Lucía Jerez**», **Anuario Martiano** (La Habana) (5): 307-315, 1974. p. 310. También Reinaldo Sánchez señala: «La obra es de corte romántico, con una culminación melodramática

- que sigue la tradición del género en Hispanoamérica. Sin embargo (...) es la prosa artística del modernismo pasada por el tamiz de la mundovisión martiana». R. Sánchez, «Ideología y ética del héroe martiano en *Amistad Funesta*». *Cuadernos Americanos* (México) (6): 194-203. 1975, p. 194.
- (6) Reinaldo Sánchez, «Ideología y ética del héroe martiano en *Amistad Funesta*», op. cit., p. 196.
- (7) En E. Anderson Imbet, *Crítica Interna*. Madrid: Taurus, 1961.
- (8) Hablaremos de «transculturación» y de «expresiones literarias transculturadas» en el sentido expuesto por Angel Rama en *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982. La idea del sincretismo y del carácter transculturado de las manifestaciones literarias del XIX, podemos encontrarlo más específicamente en otro de sus textos: «Como toda modernización, no fue el reflejo de una crisis coyuntural de la cultura europea, sino una actualización histórica de mucho más amplio radio artístico y filosófico que deparó un producto sincrético en que se conjugaron dos coordenadas; la representada por la vasta tradición universal de las letras vistas a través de la conciencia moderna y la correspondiente a la enraizada tradición cultural interna de América que había impregnado los mecanismos de percepción y valoración». Angel Rama, «La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)», «Prólogo» a *Clásicos Hispanoamericanos*. Vol. II: Modernismo. Barcelona: Círculo de Lectores. 1983. pp. 23-24.
- (9) Noé Jitrik. *Las contradicciones del modernismo*. México: Colegio de México, 1978.
- (10) Noé Jitrik, «El sistema modernista (o rubendariano)» en Iván Schulman (comp.): *Nuevos asedios al modernismo*. Madrid: Taurus, 1987, pp. 51-61.
- (11) Angel Rama, «La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)». *Op. cit.* pp. 23-24 y 26-27.
- (12) Iván Schulman y Evelyn Picón: *Las entrañas del vacío. Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*. México, 1984, p. 27. Dato tomado de Carlos Rincón, «Modernidad periférica y el desafío de lo postmoderno: perspectivas del arte narrativo latinoamericana». *RC.* (Lima) (29): 61-104, 1989. p. 63.
- (13) Tomando en consideración que en torno a ciertas categorías la crítica no ha unificado ni criterios ni denominaciones, hemos

- preferido utilizar algunos de los parámetros de análisis (narrador, personaje, acontecer, historia, etc.) propuestos por René Jara y Fernando Moreno en **Anatomía de la novela**. Valparaíso: Ediciones Universitarias, 1974.
- (14) Señala Cintio Vitier al respecto: «... la concepción que un poeta tiene de la poesía resulta al cabo inseparable de la que tiene de la realidad en su vasto sentido, por donde su poética viene a confundirse, en último extremo, con su cosmovisión, pero no siendo su objeto las formulaciones filosóficas sino el canto verbal, esa cosmovisión a su vez se traduce en modos originales de decir que llevan la impronta de un pensamiento sobre la poesía y sobre el mundo». Cintio Vitier, «En torno a la poética de los **Versos libres de Martí**». Nicarúac (Managua) 1 (3): 125, 1980.
- (15) Angel Rama, «Autonomía literaria americana», en **La crítica de la cultura en América Latina**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985. pp. 66-81.
- (16) «Si los mecanismos de la producción industrial comenzaron a hacerse visibles, reformando en todos los niveles (...) los sistemas productivos y por lo tanto los planos elevados en que la religión, el arte y la literatura funcionaban, lo que sin embargo resultó más visible fue el concepto de cambio, que regía al mercado y que la estructura monetaria acentuó». A. Rama, «Epílogo» en Rubén Darío, **Poesía**, Op. cit., p. 624.
- (17) José Martí. «El poema del Niágara», en **Obra Literaria**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978, p. 206. Todas las citas que se tomen de esta edición, se indicarán como O.L., seguido de la paginación.
- (18) Martí citado por Alberto Rodríguez en **Formación de la crítica literaria hispanoamericana**. Mérida: Facultad de Humanidades y Educación, ULA, 1979, p. 78.
- (19) Martí citado por Rodríguez, **Op. cit.**, p. 79.
- (20) Martí citado por Fernández Rubio, «Importancia de **Amistad Funesta** como reflejo de las inquietudes sociales de Martí». **Anuario Martiano** (La Habana) (5): 113-130. 1974, pp. 127-128.
- (21) Señala Adrian Marino que «lo moderno se define por la reflexividad y el autoanálisis, que descubren, transmiten e imponen al espíritu literario la primacía de la introspección y del enunciado de los problemas». Adrian Marino, «Lo moderno y la evolución de la conciencia literaria». **Diógenes** (Buenos Aires) 20 (77): 93-111, 1972, p. 98.

- (22) Angel Rama, «Epílogo» en Rubén Darío, *Poesía*, Op. cit., p. 596. En este mismo texto señala: «Dentro de la conciencia reflexiva del arte que se impuso con el modernismo, se inscriben los análisis racionales y técnicos de la poesía que comienzan a hacer los poetas dejando atrás la vaguedad emocionalista que cultivara el romanticismo y el sociologismo primario de los realistas». Op. cit., p. 613.
- (23) Utilizo el término en el sentido que lo hace Thomas Lewis en «Hacia una teoría del referente literario». *Voz y escritura* (Mérida) (2-3): 149-176. 1989-90.
- (24) «Martí es el mayor, más exactamente, el único gran poeta visionario de América Latina, y en ningún otro poeta de su tiempo (...) se podrá encontrar un abanico de visiones tan espléndidas y terribles, ni una operación visionaria tan minuciosamente registrada y elevada a la categoría fundacional de la poesía». Angel Rama, «Martí, poeta visionario». *Insula* (Madrid) (428-429): 1 y 20-21, 1982, p. 21. Recuérdese por ejemplo aquel lineamiento martiano que señala que «el dolor da ideas poéticas», y que en los años de **Versos sencillos**, desarrollará con mayor fuerza: «Para pensar altamente me hace falta sufrir. Primero, caigo, tambaleando y muriendo. Y me levanto, con el cerebro en hervor, y el alma ágil. Brotan mis pensamientos como chispas. Parece como que el puñal que me entra en el cerebro, echa hacia adelante las ideas». Martí citado por Rama, op. cit., p. 21. También la idea de la obra como culpa la encontramos en algunos de sus últimos ensayos: «Perdón por esta culpa mía de ofrecer, en vez de un ramo de flores, un haz de relámpagos». Martí. *Obra literaria*, op. cit., p. 412.
- (25) Maribel Tamargo, «Amistad Funesta: una teoría del personajes novelesco», *Explicación de textos literarios*, (California) (10): 117-123. 1981. p. 122.
- (26) Ya Otmmar Ette había llamado la atención en relación a esta divergencia estilística en **Lucía Jerez**: «El segundo capítulo constituye, por algunos cambios de nombres y sobre todo por su evidente divergencia estilística (...) un contraste muy acusado con el primer capítulo». O. Ette. «Cecilia Valdés y Lucía Jerez: cambios del espacio literario en dos novelas cubanas del siglo XIX», *Letras cubanas* (La Habana) I (4): 145-160, 1987, pp. 154-155.
- (27) «... América Latina carece estrictamente de novelas en el siglo XIX. Desde el **Facundo** hasta **Os Sertoos**, desde **Una excursión a los**

**indios ranqueles hasta ¡Tomochic!, desde Amalia hasta Aves sin nido y el enriquillo**, la novela merodea la historia o la ensayística sirviéndole de hermosa cobertura, sin alcanzar una autonomía de género. Por lo mismo al concluir el siglo se abrazará de la «novela de tesis» que parece venir a convalidar su orientación primigenia con un respaldo europeo». Angel Rama, «La formación de la novela latinoamericana», **Sin nombre** (Puerto Rico) IV (3): 5-9, 1974, p. 7.

- (28) A. Rama. «Martí, poeta visionario». *op. cit.*, p. 20.
- (29) Dice Rama en este sentido: «... los animales se distribuyen a lo largo de un eje vertical cuyo polo inferior ocupa la materia (los gusanos, las sierpes), y el superior el espíritu libre (las aves, las mariposas, las águilas), hasta culminar más allá de los espacios, en la estrella». A. Rama, «Martí, poeta visionario», *op. cit.*, p. 20. Resulta curioso observar cómo en total correspondencia con el pensamiento martiano, al único de los personajes a los que el narrador identifica con una estrella, es a Ana: «¿Se vive antes de vivir? ¿O las estrellas, ganosas de hacer un viaje de recreo por la tierra, suelen por algún tiempo alojarse en un cuerpo humano? ¡Ay! Por eso duran tan poco los cuerpos en que se alojan las estrellas» (L.J., p. 210).
- (30) Según Angel Rama, uno de los rasgos que define la modernidad es la percepción de la «acción»: «Sin duda este movimiento estaba previsto en la insignia goetheana con que se abre la modernidad («en el principio era la acción»), pero su funcionamiento dentro de las normas del intercambio que establece la sociedad burguesa sólo pasó a ser experiencia viva de los latinoamericanos hacia fines del XIX». Angel Rama, «Epílogo» en Rubén Darío. **Poesía**, *Op. cit.*, p. 625. Recuérdese lo que dice, en este sentido, el narrador de **Lucía Jerez** en relación a Juan Jerez; «Llevaba Juan Jerez en el rostro pálido, la nostalgia de la acción, la luminosa enfermedad de las almas grandes...» (L.J., p. 196). Señala así mismo Aníbal González, «Nostalgia de la acción es una frase muy apropiada para describir el impulso que anima al intelectual moderno». Aníbal González, «la novela modernista y los orígenes del intelectual moderno en Hispanoamérica» en *Op. cit.*, p. 34. En este mismo sentido ha señalado Octavio Paz que el modernismo era «un movimiento cuyo fundamento y meta primordial era el movimiento mismo». Octavio Paz citado por Rama, «Epílogo» en Rubén Darío,

- Poesía.** Op. cit. p. 625. No debe perderse de perspectiva que esta nueva percepción del movimiento responde a una plena conciencia en cuanto a los rápidos cambios tecnológicos, sociales y políticos que se vivían en Hispanoamérica para finales del siglo.
- (31) Puede verse en este sentido el trabajo de Jaime Alazraki. «El indigenismo de Martí y el antindigenismo de Sarmiento». **Cuadernos Americanos** (México) (3): 135-157. 1965; o también el de Antonio Sacoto «El indio en la obra literaria de Sarmiento y Martí». **Cuadernos Americanos** (México) (1): 137-163. 1968.
- (32) Señala Ottmar Ette que es necesario «destacar de una manera crítica, las premisas culturales e ideológicas de su actuación (...) para documentar que Martí (utilizó) modelos de pensamiento europeos y también concepciones y razonamientos que reflejan ciertas influencias de Sarmiento». Ottmar Ette, «Apuntes para una Arestíada americana, José Martí y el diálogo intercultural entre Europa y América Latina». RCLL (Lima) XI (24): 137-146. 1986. p. 142.
- (33) Ottmar Ette, «Apuntes para una orestíada americana...», en **op. cit.**, p. 143.
- (34) Hay dos trabajos importantes en relación a este problema. Uno de ellos es el ya clásico artículo de Alejandro Losada. «La internacionalización de la literatura latinoamericana». *Caravelle* (Toulouse) (42): 15-36. 1984. El otro es también de Ottmar Ette, «Internacionalización e intertextualidad», en Thomas Bremmer (ed.): **Hacia una historia social de la literatura latinoamericana**. tomo II (AELSAL, Actas 1985), Giessen, 1983 - Neuchatel, 1984.
- (35) Hablo de «polifonía» en el sentido que Mijael Bajtin da a esta categoría en su libro **Problemas de la poética de Dostoievski**. México: Siglo XXI. 1988.