

La trascendencia y dos visiones de la mujer en *Lucía Jerez* de José Martí: la ideal amada inerte y la fuerte mujer fatal

Aida Beaupied

The Pennsylvania State University

Lucía Jerez, la única novela de José Martí, aparece por primera vez en 1885, cuando fue publicada por entregas en el periódico neoyorquino *El Latino Americano* bajo el título de *Amistad funesta*. Los primeros comentarios críticos que tenemos de esta novela los hizo el propio José Martí en el prefacio de la que iba a ser una segunda edición, la cual nunca se llegó a publicar.¹ En ese prefacio Martí califica su obra de "noveluca" y hasta llega a decir que la misma "[s]e publica en libro, porque así lo desean los que sin duda no lo han leído" (*Obras completas* 18:191-192). Si tenemos en cuenta la desproporción que existe entre lo poco que se ha escrito sobre *Lucía Jerez* y los numerosos estudios dedicados a la obra poética y ensayística de este autor, podremos concluir que el rechazo de Martí ha sido compartido por gran parte de la crítica. Sin embargo, en años recientes han aparecido estudios sobre *Lucía Jerez* en los que el empleo de teorías post-estructuralistas ha servido para poner énfasis en el papel del lenguaje a la hora de situar esta novela dentro de los parámetros de la modernidad.

Por ejemplo, el estudio que Anibal González hace de esta obra se puede considerar como un rescate, y en específico un rescate para la modernidad de esta novela cuyo anacronismo radicaba paradójicamente en ser modernista. Anibal González estudia *Lucía Jerez* y llega a la conclusión de que ésta no es simplemente una novela modernista sino moderna. González asocia la modernidad de esta obra con la preocupación crítico-literaria que se manifiesta a todo lo largo de la narración y que desemboca en el reconocimiento de la "vaciedad esencial" de la literatura.² Por su parte, el ensayo de Olga Uribe —inspirado, por cierto, en el de González— es otro ejemplo de rescate post-estructuralista. En este caso el rescate de la novela que hace Uribe consiste en ver al personaje de Lucía como independiente del código ético del autor. Lucía es un signo/personaje libre cuya libertad se manifiesta al dar muerte a Sol del Valle, el personaje que representa el ideal romántico que rige el código ético del autor (Uribe 28-29). Siguiéndole el hilo a las ideas de González acerca de la importancia de la literatura como tema principal en *Lucía Jerez*, y a las ideas de Uribe sobre la repre-

sentación de Lucía Jerez como personaje que se libera en el texto, este ensayo estudiará el papel que juega la mujer, en específico el papel que juegan dos antagónicas definiciones de la mujer, y su relación con uno de los motivos más recurrentes en la obra de José Martí: su trascendentalismo.

Se ha comprobado que en muchos casos la experiencia romántica de la trascendencia se representa mediante un rechazo del mundo material, seguido de una identificación con el plano de lo trascendente. Un aspecto de este doble proceso de ruptura e identificación ha sido correlacionado con la dinámica del edípico triángulo familiar, en la que el escritor romántico expresa la experiencia trascendental mediante el rechazo del mundo y su identificación con el plano de lo trascendente. Ese mundo que se rechaza es con frecuencia descrito como femenino —naturaleza, amada— en tanto que lo trascendente se asocia con lo masculino.³ Al tomar en cuenta el papel de Juan Jerez como sujeto trascendente veremos que su relación con los personajes femeninos está determinada por esa dinámica de la experiencia trascendental —según aparece en la tradición romántica— la cual depende de una ruptura con el mundo femenino. Por otra parte, la compleja caracterización de Lucía Jerez —a quien se le atribuyen rasgos femeninos y masculinos— será estudiada de acuerdo a su doble posición en el triángulo amoroso que se configura entre ella, Juan Jerez y Sol del Valle.⁴

Como su segundo título sugiere, Lucía Jerez es el personaje principal de esta novela. Ya desde el comienzo su descripción se presenta de manera desfavorable. Esto lo podemos ver cuando el narrador la describe de modo indirecto, contrastándola con otros personajes, para así subrayar su negatividad. Por ejemplo, cuando Lucía aparece al lado de su amiga Adela, el narrador describe los atuendos de las muchachas a fin de establecer una comparación entre el sombrero de Adela y el de Lucía: "El sombrero de Adela era ligero y un tanto extravagante, como de niña que es capaz de enamorarse de un tenor de ópera: el de Lucía era un sombrero arrogante y amenazador" (18:194). Una vez establecido el carácter sombrío de Lucía —mediante el repetido uso de comparaciones como la anterior— aparece Juan Jerez, quien no sólo es el primo de ésta sino su prometido. La descripción de Juan también se presenta por medio del contraste. En tanto que su prima representa la oscuridad —el negro es el color con que frecuentemente se la describe— Juan, "a quien la Naturaleza había puesto aquella coraza de luz" (18:196), es el sol de la novela. Hay otro personaje que también se caracteriza por su luminosidad, Leonor del Valle, la joven huérfana cuya extraordinaria belleza motiva el apodo de Sol. La comparación entre Juan y Sol del Valle se explica debido a que la belleza física de Sol sirve de espejo a la belleza espiritual de Juan. Pero la semejanza entre ambos es sólo un espejismo, ya que al compararlos lo que resalta es el contraste.⁵ Sol del Valle representa la belleza del mundo material, finita en su

temporalidad. Juan Jerez representa, en cambio, la belleza eterna del espíritu. Pero también la comparación entre Sol del Valle y Lucía Jerez es inevitable: la primera simboliza a la mujer ideal y por lo mismo "natural", en tanto que Lucía encarna a la mujer fatal, la mujer monstruo, o antítesis de lo natural.

Esa monstruosidad de Lucía se insinúa desde el encuentro entre ambas jóvenes, el cual se presenta en una escena cuya violencia cumple la función de pronosticar el trágico desenlace. Lucía toma una rosa y la coloca en el pecho de Sol como muestra de amistad. Poco después estrecha a Sol entre sus brazos y la espina de la rosa hiere el pecho de la joven (18:238). Lo cierto es que con la llegada de Sol del Valle al mundo de Juan y Lucía se configura entre ellos un triángulo amoroso. Sin embargo, aquí no estamos ante la situación clásica en la que la intrusa (en este caso Sol) roba el amor del hombre y causa la ruptura. Es la propia Lucía —sus celos, su envidia, su locura— la que causa el desastroso final. Cuando Juan y Sol están juntos, Lucía se siente incapaz de competir con lo que interpreta como una unión más "natural" que la suya con Juan. La envidia que Lucía siente por Sol del Valle la impele a comportarse de modo cada vez más hostil con su prometido, a quien finalmente le confiesa que siente por él un amor insano. A partir de esa confesión, Juan descubre a Lucía en toda su oscuridad y deja instantáneamente de amarla. Por su parte el comportamiento de Lucía hacia Sol del Valle ha ido por caminos igualmente tortuosos. A pesar de que la quiere y reconoce su inocencia, también la odia porque imagina que Juan acabará amándola. Esta situación desemboca en la escena final de la novela, cuando Lucía pierde totalmente la cordura y da muerte a Sol del Valle de un balazo en el pecho.

Al explicar la presencia de la auto-referencialidad del discurso en esta novela, Aníbal González analiza el nivel alegórico de los personajes principales a fin de ver cómo cada uno representa un aspecto de la escritura. Dentro de ese sistema alegórico, Lucía "encarna . . . la metáfora en toda su radical artificialidad" (73). Por su parte, Sol, como metáfora natural, representa el concepto romántico de una fe en la capacidad del lenguaje poético para darles a las cosas el nombre que les corresponde. Lucía, como metáfora impropia, representa "la ausencia del nombre propio . . . la cual suscita el deseo perennemente insatisfecho de encontrarlo" (73). González ejemplifica ese insaciable deseo de apropiación con los celos que siente Lucía por Juan. Otra de las cualidades que hacen de Lucía una representante de la metáfora impropia, anti-natural, es lo que González califica como su "violenta ambigüedad" (78), la cual se explica debido a que hay un aspecto andrógino en Lucía, quien "posee atributos tanto femeninos como masculinos" (69).

Sin embargo, a pesar de señalar el aspecto masculino de Lucía, Gonzá-

lez afirma que de las dos mujeres, la que mejor refleja a Juan es Sol: "La figura que . . . substituye [a Juan] no es, por supuesto, Lucía, sino Leonor/Sol del Valle; en buena medida, Leonor/Sol es el «doble» metafórico de Juan Jerez . . ." (75). Eso es sin duda lo que piensa Lucía. Hay, sin embargo, suficientes razones para pensar que Lucía está más cerca de ser el doble de Juan que Sol del Valle. Para empezar, ella es la que mejor lo refleja en el plano físico. El narrador nos dice que Lucía y Juan, quienes no por casualidad son primos, se parecen ya que son casi de la misma estatura. Esta semejanza de la estatura le hace afirmar al narrador que Lucía y Juan formaban una hermosa pareja (18:204). Sin embargo, la altura de Lucía se describe como otra de sus imperfecciones: "Altos los dos; Lucía, más de lo que sentaba a sus años y su sexo . . ." (18:204). ¿Por qué se ve la estatura física de Lucía como algo reprochable? La respuesta nos la da el propio narrador cuando inmediatamente después del comentario anterior relaciona el tamaño con la grandeza de espíritu, atributo que reserva para Juan: "Juan, de aquella elevada estatura realzada por las proporciones de las formas, que en sí misma lleva algo de espíritu y parece dispuesta por la naturaleza al heroísmo y al triunfo" (18:204). La estatura de Juan coincide con el "orden natural" que asigna al hombre las cualidades del "espíritu y del triunfo" y que se asocian con la grandeza de espíritu. Pronto veremos cómo ese mismo orden natural le reserva a la mujer otras cualidades.

Pero no sólo en el plano físico Lucía y Juan se parecen, sino también en el intelectual. Esto lo podremos comprobar si tomamos en cuenta que en su discurso confesional Lucía demuestra una capacidad para el auto-análisis que está mucho más cerca del nivel intelectual de Juan que el de Sol del Valle, a quien el narrador describe como bella y tierna pero "sin extraordinario vuelo de intelecto" (18:266). La belleza de Sol del Valle radica en que ella personifica a la amada ideal, de acuerdo al gusto de los hombres de su época. Es físicamente bella e intelectualmente incapaz.

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, feliz por ver que lo eran los que tenía cerca de sí, pero no por especial generosidad, sino por cierta incapacidad suya de ser ni muy venturosa ni muy desdichada. Tenía el encanto de las rosas blancas. Un dueño le era preciso . . . (18:247).

Ese "encanto de las rosas blancas" que tiene Sol da cuentas de la recurrente asociación entre ella y el mundo material. Pero además, la apreciación de su belleza depende en gran medida de su "femenina" pasividad. Por ejemplo, el narrador nos habla de su "pacífica belleza que en el campo se completaba y esparcía . . ." (18:267). Lo cierto es que la inacción de Sol

del Valle que podemos ver en esa incapacidad suya para actuar decisivamente en cuestiones de amor reproduce el prototipo de la mujer pasiva que es también el epitome de la femineidad, de acuerdo a la visión de la mujer que se presenta en esta novela. Pero además, la pasividad de Sol es otra manera de representar el mundo material que el espíritu eventualmente logrará trascender. Y es que no podemos olvidar que si por un lado tenemos a Sol como metáfora del mundo natural, por el otro lado está Juan en su papel de espíritu trascendente. El papel de Sol como metáfora del mundo material está muy claro. El de Juan como metáfora del espíritu que trasciende es menos obvio, pero se puede apreciar a través de la siguiente alusión a un poema de Longfellow, donde Juan trata de expresarle a Lucía el amor que siente por ella.

... ¿Tú has leído unos versos de Longfellow que se llaman 'Excelsior'? Un joven, en una tempestad de nieve, sube por un puerto pobre, montaña arriba, con una bandera en la mano que dice: —'Excelsior'. No te sonrías: yo sé que sabes tú latín: '¡Más alto!' —Un anciano le dice que no vaya adelante, que el torrente ruga abajo y la tempestad se viene encima: '¡Más alto!' —Una joven linda— ¡no tan linda como tú!— le dice: 'Descansa la cabeza fatigada en mi seno'. Y al joven se le humedecen los ojos azules, pero aparta de sí a la enamorada y le dice': '¡Más alto!'

—¡Ah no! pero tú no me apartarás a mí de ti. Yo te quito la bandera de las manos. Tú te quedas conmigo. ¡Yo soy lo más alto!

—No, Lucía: los dos juntos llevaremos la bandera. Yo te tomo para todo el viaje. Mira que, como soy bueno, no voy a ser feliz. ¡No te me canses! Y le besó la mano.

Lucía le acariciaba con los ojos la cabeza.

Y el joven al fin siguió adelante: y los monjes lo hallaron muerto al día siguiente, medio sepultado en la nieve: pero con la mano asida a la bandera, que decía: '¡Más alto!' . . . (18:239).

Se debe notar que el comentario de que Lucía entiende latín sirve para subrayar su semejanza con Juan en el plano intelectual. Pero lo cierto es que en este diálogo podemos ver que si bien Lucía no está apta para querer a Juan, tampoco él lo está para quererla a ella. Y es que el ideal romántico con el que fantasea Juan requiere de la infelicidad en el amor como vehículo que le garantizará la trascendencia. Para trascender, la amada debe de ser abandonada. Cuando Juan le dice a Lucía que juntos llevarán la bandera está expresando la ilusión de la cual deberá despertar. El golpe de ese despertar es necesario ya que equivale a los obstáculos —tempestades, torrentes, tentaciones— que como héroe deberá vencer para ir "más

alto". Este pesimismo con respecto a la felicidad en el amor lo expresa Juan en su comentario de "como soy bueno, no voy a ser feliz". Más adelante repite esta idea al hablar de sí mismo como poeta: "En la mujer, Lucía, como que es la hermosura mayor que se conoce, creemos los poetas hallar como un perfume natural todas las excelencias del espíritu" (18:240). Debemos subrayar que no le dice "encontramos las excelencias del espíritu en la mujer", sino "creemos . . . hallar" en la mujer/flor, lo que realmente no pertenece a la tierra: las excelencias del espíritu. Lo cierto es que el fracaso es necesario, y por eso Juan añade más adelante: "[l]os poetas de raza mueren" (18:240). Y podía haber dicho, los poetas de raza, como el personaje del poema de Longfellow, trascienden cuando apartan de sí a sus enamoradas.

Sabemos que la asociación entre la mujer y la naturaleza es un tema clásico, particularmente entre los poetas románticos (Homans 12-40). Si tenemos en cuenta la poderosa influencia que Emerson ejerciera en Martí, y si recordamos que la definición emersoniana de la naturaleza establece que ésta es "todo lo que la filosofía distingue como lo que no soy yo",⁶ es decir, todo lo que no es espíritu, podemos explicar por qué en esta obra de Martí la mujer representa el mundo material que sirve de trasfondo a la definición del hombre como espíritu en pleno vuelo ascendente.⁷ Esta presentación de la pasividad como atributo de la amada ideal es también una de las razones por la que leemos a Lucía como una distorsión del "orden natural". Ya hemos visto de qué manera el aspecto anti-natural de Lucía se asocia, según Aníbal González, con el hecho de que en ella se observan atributos masculinos. Teniendo en cuenta la caracterización de Sol del Valle como amada ideal podremos ahora ver un aspecto de Lucía que, de acuerdo a la ideología que presenta esta obra, cae dentro de la categoría de atributo masculino, su papel como escritora:

. . . Lucía, que con su encarnizado pensamiento había poblado el cielo que miraba, y los florales cuyas hojas gustaba de quebrar, y las paredes de la casa en que lo escribía con lápices de colores, y el pavimento a que con los brazos caídos sobre su mecedora solía quedarse mirando largamente; de aquel nombre adorado de Juan Jerez, que por todas partes donde miraba le resplandecía, porque ella lo fijaba en todas partes con su voluntad . . . (18:200).⁸

Lo que escribe Lucía con la voluntad de su pensamiento es el nombre de Juan. Con esto se manifiesta en ella una cualidad que comparte todo escritor: la capacidad de "fijar" (otra palabra sería "petrificar" y por lo mismo "deshumanizar") con palabras la imagen de ese "otro" que le sirve de musa.⁹ Ya que éste es el privilegiado papel del escritor, Lucía nuevamente

traspasa un territorio prohibido. Y es que además, la mujer ideal no escribe, es decir no compete con la naturaleza, sino que la refleja pasivamente al ser físicamente como ella. Esta pasividad ya la vimos en la manera cómo Sol refleja la naturaleza que la rodea. En cambio Lucía es muy activa en su relación con la naturaleza ya que no la refleja sino que la reproduce en su mente. En otras palabras, la naturaleza es la musa que le sirve de incentivo en sus fantasías, lo cual es otra manera de indicarnos que Lucía es "masculinamente" creativa: "Lucía, a la sombra de su quitasol rojo, se sentía como la señora de toda aquella natural grandeza ... Y se veía ella misma lo interior del cráneo como si estuviese lleno de todas aquellas flores: lo que le sucedía siempre que estaba sola" (18:255-256). Por ser mujer, el papel de Lucía debe ser el de servir como punto de referencia que marca el movimiento de Juan hacia lo trascendente. Sin embargo, y debido a los atributos masculinos que la caracterizan, Lucía es sujeto capaz de cosificar al otro, Juan, mediante la escritura.

Para ilustrar qué tipo de apreciación existe hacia la mujer escritora en la época en que la novela fue escrita, será bueno referirnos a unos de los comentarios críticos del propio José Martí a propósito de dos escritoras cubanas, Gertudis Gómez de Avellaneda y Luisa Pérez de Zambrana. En un ensayo de sus "Escenas norteamericanas" que data de 1875, diez años antes de la publicación de *Lucía Jerez*, José Martí compara desventajosamente a Gertrudis Gómez de Avellaneda con Luisa Pérez de Zambrana. Vale la pena detenernos en los comentarios que Martí hace de ambas para notar de qué manera lo personal, es decir los atributos humanos e incluso físicos de ambas escritoras, juega un importante papel a la hora de hacer un juicio crítico de sus obras:

Hay un hombre altivo, a las veces fiero, en la poesía de la Avellaneda: hay en todos los versos de Luisa un alma clara de mujer. . . . La Avellaneda es atrevidamente grande; Luisa Pérez es tiernamente tímida. . . . No hay mujer en Gertrudis Gómez de Avellaneda: todo anunciaba en ella un ánimo potente y varonil; era su cuerpo alto y robusto, como su poesía ruda y enérgica; no tuvieron las ternuras miradas para sus ojos, llenos siempre de extraño fulgor y de dominio: era algo así como una nube amenazante. Luisa Pérez es algo como nube de nácar y azul en tarde serena y bonancible. . . . [L]a Avellaneda no sintió el dolor humano: era más alta y más potente que él; su pesar era una roca; el de Luisa Pérez, era una flor. . . . Una hace temer; otra hace llorar. . . . Lo plácido y lo altivo: alma de hombre y alma de mujer; rosa erguida y ne-lumbio quejumbroso. . . ." (*Obras completas* 8:311-312).

Hay un tono de espanto en esta descripción de la Avellaneda como

alma de hombre en un cuerpo de mujer. Parece que se nos describe una suerte de monstruo, y esa quizás sea una de las razones por las que Martí asegura que el dolor de la Avellaneda no es humano. Esta visión de la mujer fuerte y atrevida como monstruosa la podríamos perseguir en muchas de sus imágenes poéticas,¹⁰ pero si nos limitamos a *Lucía Jerez* la veremos reaparecer en una ocasión en la que el aspecto de lo monstruoso se le atribuye a París, la ciudad que se describe como "el reinado de la mujer".

Pedro, la antítesis de Juan Jerez por su carácter frívolo y donjuanesco, es quien discute apasionadamente en favor de París y al hacerlo alude a lo que muy fácilmente podríamos asociar con el punto de vista de una mujer que desea liberarse de las trabas que su sociedad le impone:

¡Allí [en París] no se vive con estas trabas de aquí, [Guatemala/ Hispanoamérica] donde todo es malo! 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 ésa es una falta de respeto, eso es ir contra las obras de la naturaleza! ¿Porque una flor nace en un vaso de Sevres, se la ha de privar del aire y de la luz? ¿Porque una 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? (18:209).

No deja de ser curioso que sea un hombre quien defienda el punto de vista de la mujer que desea liberarse, en tanto que Ana, la pintora enferma de tuberculosis, sea la que defienda con Juan el mundo donde "el orden natural" no ha sido alterado. Este mundo lo representan España, Italia y, si bien implícitamente por medio de la dicotomía "allí/acá", Hispanoamérica. Cuando Pedro y Adela —la amiga de Lucía— hablan de las maravillas de París, Ana manifiesta su preferencia por un viaje a Italia y a España. Juan la secunda añadiendo que también él prefiere esos países ya que allí es donde . . . "la Naturaleza es bella y el arte ha sido perfecto" (18:208).

El contraste entre estos dos mundos está relacionado con la percepción del paso del tiempo y de los cambios que la nueva era ha traído, los cuales se asocian con la pérdida de un pasado mejor. Es por eso que durante este diálogo en el que se discute la "modernidad" de París como algo peligroso e indeseable escuchamos a Ana preguntarse con nostalgia: "¿por qué no es éste el tiempo en que no era mal visto que los caballeros besasen la mano de las damas?" (18:210). El horror de Ana ante los cambios que

París representa se podrá ver mejor en la siguiente descripción de uno de sus cuadros:

Y ¿por qué estamos hablando ahora de mis obras maestras? ¡Ah! porque Vd. me le hablaba a Adela mucho de París. ¡Otro cuadro voy a empezar en cuanto me ponga buena! Sobre una colina voy a pintar un monstruo sentado. Pondré la luna en el cenit, para que caiga de lleno sobre el lomo del monstruo, y me permita simular con líneas de luz en las partes salientes de los edificios de París más famosos. Y mientras la luna le acaricia el lomo, y se ve por el contraste del perfil luminoso toda la negrura de su cuerpo, el monstruo, con cabeza de mujer, estará devorando rosas. Allá por un rincón se verán jóvenes flacas y desmelenadas que huyen, con las túnicas rotas levantando las manos al cielo (18:210).

Anteriormente ya habíamos visto que para Pedro "el reinado de la mujer" era París. En la opinión de Pedro, lo opuesto de París es la ciudad hispanoamericana donde la mujer es una "esclava" condenada al "recato gazmoño" que la obliga "a oprimir su pensamiento" y que la condena a vivir "escondiendo sus impresiones". El cuadro de Ana es entonces la contra-respuesta al comentario de Pedro. En él se presenta un París infernal cuyo símbolo es la mujer-monstruo. Es significativo el hecho de que sólo haya mujeres en ese cuadro. Al lector, particularmente al lector que lea esta novela desde la distancia de más de un siglo, le queda la opción de interpretar la suerte de esas condenadas como castigo ante la culpa de no haber escondido con recato sus pensamientos. Ese mismo lector o lectora podría pensar que la implícita transgresión de esas mujeres fue no permanecer fieles a los valores que caracterizaron aquel tiempo "en que no era mal visto que los caballeros besasen la mano de las damas", en parte porque la capacidad de actuar, en este caso "besar", le correspondía exclusivamente al caballero, en tanto que la dama ideal debía de permanecer inmóvil. Su transgresión fue entonces no haber permanecido fiel a aquel tiempo que Ana y Juan perciben como amenazado por la cada vez mayor libertad de acción de las damas. Por otra parte la idea de que este reinado de la mujer es algo que comienza, algo que se asocia con una nueva era, se hace evidente en la reacción de Juan que aparece inmediatamente después que Ana termina de describir su cuadro: "Lucía, dijo Juan reprimiendo mal las lágrimas . . . ¡y que esta pobre Ana se nos muera!" (18:210). Ana entonces representa la era cuyo fin, como el de las rosas de su cuadro, está siendo devorada por todo lo que París significa. Y es que decir París a fines del siglo XIX equivale a decir futuro, ya que —como los

modernistas se encargaron de hacernos ver— la capital francesa era el epitome de la ciudad moderna.

Si ahora relacionamos el nivel alegórico y el aspecto meta-literario de la novela expuestos por Anibal González con esta visión de París, coincidiremos con González al afirmar que, en efecto, la novela es una suerte de "guerra florida . . . entre dos concepciones de la escritura" (16) y que Lucía, como París, representa la nueva literatura. El cuadro de Ana alude simbólicamente a esta nueva literatura ya que ella es en gran medida la literatura decadente que con frecuencia se percibe como afeminada.¹¹ Sin embargo, aunque González tiene razón al afirmar que Lucía representa un tipo de escritura que bien puede describirse como moderna, faltaba por subrayar la importancia de su papel como escritora, como sujeto que actúa, ya que éste tiene mucho que ver con el papel de la mujer en la obra de José Martí y con la relación entre la mujer y la trascendencia de Juan, quien es a su vez *alter ego* del narrador.¹²

Ya hemos visto cómo la idea de una ciudad en la que reina la mujer se describe por medio de la amenazadora figura de un monstruo. Vimos también que la palabra "amenazante" sirvió para describir el fulgor en los ojos de Gertrudis Gómez de Avellaneda así como a la propia Lucía Jerez cuando se la describe a través de su "amenazador" sombrero (18:194). Es posible encontrar más de una respuesta para explicar esta descripción de la mujer fuerte como amenaza;¹³ sin embargo, hay una que tiene mucho que ver con la división de roles que le asigna a la mujer el papel de punto de referencia para marcar la trayectoria o movimiento físico, intelectual o espiritual del hombre. Lo cierto es que esta visión de la mujer, y en específico de la mujer que por una razón u otra se concibe como "amada imposible", está íntimamente relacionada a la retórica de un discurso trascendentalista, ya que ella, con no poca frecuencia, es la frontera que debe ser dejada atrás para cruzar a la otra realidad. Sin embargo, no deja de ser notable el hecho de que esa amada que se abandona, representante del prescindible mundo de lo femenino—el amor carnal, la naturaleza, la literatura—resulte ser tan imprescindible que sin ella el escritor no pueda concebir su propia trascendencia. Cabe pensar que esa inconfesada dependencia explica, si bien sólo en parte, el por qué se insiste en describirla como inerte, y también por qué todo indicio de su movilidad se percibe como amenaza.

Pero en el texto de la novela ha habido un desplazamiento de esa amenaza. En lugar de ser amenazadora para Juan, su rival en el plano de la escritura, Lucía resulta ser una amenaza para Sol del Valle, a quien termina dando muerte. Explica Olga Uribe que Sol del Valle amenaza a Lucía en su papel de mujer ideal del cual Lucía está luchando por desprenderse. En su rebeldía, en su rechazo de "la pasividad y sumisión tradicionalmente fe-

meninas" (Uribe 31), Lucía se libera de las convenciones por las que abogan tanto Juan, el narrador, y el propio Martí. Es por esto que al final Uribe interpreta el beso de perdón que le da Ana después del crimen como "la bendición del artista, del poeta de formas y colores cuya finísima intuición ve en Lucía su liberación de esa realidad artificial que ha vivido" ya que Lucía "representa a la mujer que necesariamente debe llevar la marca de su época, de un tiempo en el cual lo nuevo rompe con lo viejo, lo moderno se avisa y aunque no hay territorio todavía para establecer un discurso, hay uno que se debe destruir" (37).

Las interpretaciones de González y de Uribe nos dejan ver que es posible trascender la explícita defensa de los valores decimonónicos que plantea la novela, a fin de favorecer lo que de moderno hay en la obra: el triunfo de un nuevo discurso, el cual corresponde a una nueva literatura. Ambos críticos ilustran la victoria del discurso moderno al llamar la atención hacia el hecho de que, hacia el final de la novela, Juan desaparece y queda Lucía como terrible vencedora que al asesinar a Sol del Valle acaba de darle muerte a toda una era. Sin embargo, si prestamos atención al motivo de la trascendencia en la obra, no nos sorprenderá el que Juan Jerez no aparezca hacia el final de la novela, ya que su desaparición confirma el éxito de su trascendencia. Como el hablante del poema de Longfellow trasciende al apartar a su enamorada, Juan ha logrado deshacerse de los obstáculos que le impedían trascender. Estos obstáculos los encarnan Lucía y Sol del Valle.

Ya se ha visto que Juan lleva a cabo su trascendencia mediante un simbólico gesto de ruptura con el mundo, y en específico con el amor mundano que le ofrece Lucía. Por otra parte, la reacción de Lucía ante el fracaso de su noviazgo con Juan subraya los atributos que la acercan al plano de lo inmanente: dependencia, debilidad, enajenación. Hemos visto también cómo Lucía es el personaje que mejor refleja a Juan debido a que sus atributos masculinos —su relación activa con la naturaleza— le confieren dotes de escritora. Si ahora analizamos la relación entre Lucía y Sol del Valle teniendo en cuenta el papel de Lucía como *alter ego* de Juan podremos ver cómo al asesinar a Sol del Valle, Lucía reproduce la ruptura de Juan con el feminizado mundo de lo inmanente. La belleza física de Sol del Valle, la belleza espiritual de Juan, y los celos de Lucía hacían que la posibilidad de una relación entre Juan y Sol del Valle estuviera latente a lo largo de la novela. Esa posibilidad se frustra con la muerte de Sol del Valle. Esto nos permite observar que en su papel de doble de Juan, Lucía es el instrumento que facilita la ruptura total de éste con el plano de lo no trascendente.

Las lecturas de González y de Uribe llaman la atención hacia la importancia de la literatura como aspecto principal de esta obra. Al cotejar la re-

lación entre la auto-referencialidad del discurso narrativo y la presencia del motivo de lo trascendente podemos concluir con ambos críticos que, en efecto, el discurso de la modernidad trasciende los valores del narrador. Sin embargo, también es cierto que el narrador, al identificarse con el sujeto trascendente según lo encarna Juan Jerez, expresa su propia trascendencia precisamente mediante el rechazo del discurso de la modernidad. Ese rechazo del narrador está muy involucrado con el de Martí por su novela, el cual se explica en parte debido a que ésta fue escrita para satisfacer las exigencias de un público femenino (Pedro Manuel González 36-39). Sabemos también que el poco aprecio de Martí por la novela se ha visto como parte de su esfuerzo por restarle importancia a su obra literaria a fin de favorecer su labor política por la independencia de Cuba (18:187). En este rechazo del autor podríamos ver una vez más la ruptura con lo que se describe como femenino —novela para mujeres— y la identificación con el masculinizado plano de lo trascendente: el compromiso político. Lo cierto es que el hecho de que ésta sea una novela crítica, auto-reflexiva, explica por qué uno de sus ingredientes principales es el desdoblamiento. Y es que no sólo hay desdoblamientos de personajes, sino que también está el de la voz autorial que por un lado escribe, crea, y por el otro lado desautoriza su creación. Por otra parte, es posible que esta apreciación crítica de Martí tenga que ver con la diferencia entre el *acto* de escribir y la *reflexión* sobre el mismo que, según Enrico Mario Santí, aparece en *Ismaelillo*. Explica Santí que el autor de *Ismaelillo* no desdeña el acto creativo sino la reflexión sobre el mismo.¹⁴ La reflexión es, desde luego, todo lo contrario al movimiento. Es una interrupción del impulso creativo y es además la trampa que enreda, esta vez no en la naturaleza sino en el lenguaje que se detiene narcisísticamente a contemplarse. El rechazo de Martí por esta novela en la que prevalece el lenguaje auto-reflexivo puede verse entonces como otro esfuerzo por eliminar los obstáculos en el camino hacia la trascendencia.

● NOTAS

¹ El cambio de título lo hizo Martí al preparar el prefacio de lo que resultó ser un intento fallido de segunda edición. Para más detalles ver el prefacio de Manuel Pedro González (36-39). En adelante cito por las *Obras completas*.

² *Lucía Jerez* es una obra profundamente crítica, y aquí reside precisamente su modernidad. Es claro que lo «moderno» de *Lucía Jerez* no es el ambiente «deca-dente» finisecular que recrea Martí, ni los recursos retóricos que utiliza para lograrlo; eso es, de hecho, de lo más anticuado de esta obra: lo «moderno» de *Lucía Jerez*

—así como de la escritura modernista en su conjunto— se encuentra en su incorporación de la crítica (sobre todo de la crítica literaria, de la filología) como el fundamento, el punto de partida de su quehacer literario. Lo moderno en *Lucía Jerez* reside en la disposición que en ella muestra Martí de arriesgarse a indagar en el ser de la literatura hasta descubrir su vaciedad esencial (79).

³ Thomas Weiskel aclara que no siempre lo que se rechaza es lo femenino y lo que se acepta es lo masculino. Las posiciones de ambos son intercambiables pero, afirma Weiskel, el modelo clásico favorece la correlación madre/"otro", padre/Su-perego (102).

⁴ Cuando en el ensayo se habla de rasgos o atributos femeninos/masculinos, entiéndanse el comentario desde la perspectiva de la novela.

⁵ "... en buena medida, Leonor/Sol es el «doble» metafórico de Juan Jerez. . . . Aquí conviene ser precavidos, sin embargo: Leonor/Sol «refleja» los rasgos más visibles e impactantes de ese sol metafórico que es Juan Jerez. . . ." (González 75).

⁶ "Philosophically considered, the universe is composed of Nature and the Soul. Strictly speaking, therefore, all that is separate from us, all which Philosophy distinguishes as NOT ME, that is both nature and art, all other men, my own body, must be ranked under this name, NATURE" (Emerson 36). Para la más reciente comparación entre Emerson y Martí ver el libro de José Ballón.

⁷ Explica Aníbal González que Juan, en su papel de sol metafórico, "se vincula con la posesión de un significado trascendente y único. . . ." (70). Sin embargo, aunque los papeles de Sol y Lucía como metáforas propia e impropia respectivamente están bien delineados en su ensayo, González nunca llega a explorar las implicaciones de lo que en la novela significa el que Juan represente las ideas o rayos solares que las metáforas Sol y Lucía reflejan propia e impropriamente. Y es que en su metafórico papel de idea o "significado trascendente" Juan representa una vez más lo abstracto y en específico lo espiritual, en tanto que ambas mujeres, al quedar en el plano de espejos cuya única misión es la de reflejar a Juan/idea, sugieren una vez más el efímero e ilusorio plano de la materia, y por "ilusorio" piénsese en el concepto budista de la materia como "maya", sueño de un dios. Lo cierto es que las posibles uniones entre Juan y las dos mujeres se pueden ver como el clásico matrimonio entre el espíritu y la materia. La influencia de la filosofía oriental le puede haber llegado a Martí por múltiples fuentes, sin embargo, no deja de ser notable el hecho de que dé cuentas de la misma en el ensayo dedicado a Emerson. Ver *Obras completas* 13:21.

⁸ González ve en esta cita una relación entre Lucía y la escritura (67). Sin embargo dicha relación la presenta como un personaje pasivo cuyo papel es representar la escritura, no a su creador. Lo que este ensayo propone es que en gran medida la negatividad de Lucía Jerez se debe a su capacidad para exhibir atributos supuestamente masculinos, en específico su capacidad de ser también ella creadora. El lector podrá objetar que Ana, al ser pintora, es también "masculinamente creadora". Sin embargo, la femineidad de Ana queda casi reducida a cero ya que

no es posible ver en ella a una "amada" ni ideal ni fatal debido a su caracterización como figura angélica a punto de morir. Pero además, como veremos más adelante, es posible ver en ella el *alter ego* del narrador que sirve, al igual que Juan, como portadora de sus ideas.

⁹ Uribe describe al yo de Lucía como "[u]n yo potente, vibrante que lo construye y lo inventa todo. Un yo absorbente y dominador que cerca, reduce y confina al objeto" (31).

¹⁰ En un ensayo reciente, y a la luz de la crítica feminista, Jacqueline Cruz examina el papel de la mujer en la obra de José Martí para mostrar "los valores negativos que para Martí encarna la mujer" (34).

¹¹ Para una asociación entre la literatura decadente y lo femenino ver el ensayo de Rita Felski, 49.

¹² "En la creación del héroe de la novela, Martí se propuso darnos un tipo humano edificante y ejemplar. Sin darse cuenta se auto-retrata en Juan Jerez, que, a pesar del autor, deviene su alter ego" (Manuel Pedro González 42).

¹³ Una explicación sería la capacidad, ya demostrada en otras ocasiones por José Martí, para anticipar los cambios del porvenir. Martí vive en los Estados Unidos justo en la época cuando las sufragistas luchan por su derecho al voto. La prueba de que éste fue un asunto que le llamó mucho la atención la tenemos en los muchos comentarios que le dedicó a este tópico en sus ensayos periodísticos. Aunque sus opiniones no fueron completamente desfavorables a la causa de las sufragistas, Martí quiso establecer una diferencia bastante idealizada entre la situación la mujer en los Estados Unidos y en Hispanoamérica. En tanto que en los Estados Unidos, como en el París de la novela, las mujeres se ven obligadas a luchar por el voto que las masculinizará, en Hispanoamérica, según Martí, la mujer podrá seguir siendo "frágil copa de nácar" (*Obras completas* 12:248).

¹⁴ "[D]esplazar la valoración literaria a favor de la preocupación política, como ha solido hacer la tradición crítica, no explica del todo su reacción ante el libro. La carta a Varona, a diferencia de otras coetáneas, revela que Martí llegó a valorar más el *acto* de escribir los poemas de Ismaelillo que su *reflexión* sobre los mismos; demuestra que la experiencia de la poesía llegó a cobrar más importancia que su lectura. Por eso soslayar la reacción de Martí ante su libro a cambio de su afán político no resuelve el problema. Lograría aumentar el culto a su figura, pero terminaría marginando aquello que es central en su obra: la conciencia desgarrada entre acto y reflexión, vida y literatura, que define su profunda modernidad" (Santí 815).

● OBRAS CITADAS

Ballón, José. *Autonomía cultural americana: Emerson y Martí*. Madrid: Pliegos, 1986.

- Cruz, Jacqueline. "'Esclava vencedora': La mujer en la obra literaria de José Martí." *Hispania* 75 (1992): 30-37.
- Emerson, Ralph Waldo. *Selected Essays*. New York: Penguin Books, 1982.
- Felski, Rita. "Counterdiscourse of the Feminine in Three Texts by Wilde, Huysmans, and Sacher-Masoch." *PMLA* 106 (October 1991): 1094-1105.
- González, Manuel Pedro. "Prefacio a la edición española de *Lucía Jerez*." Madrid: Editorial Gredos, 1969.
- González, Anibal. *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid: Gredos, 1987.
- Homans, Margaret. *Women Writers and Poetic Identity*. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- Martí, José. *Obras completas*. 27 vols. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1964.
- Santí, Enrico Mario. "Ismaelillo, Martí y el Modernismo." *Revista Iberoamericana* 52 (octubre-Diciembre, 1986): 812-840.
- Uribe, Olga. "Lucía Jerez de José Martí o la mujer como la invención posible." *Revista de crítica literaria Latinoamericana* 15 (1989): 25-38.
- Weiskel, Thomas. *The Romantic Sublime. Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*. Baltimore & London: Johns Hopkins University Press, 1986.

Houses, Boats, and Hot-Air Balloons: The Role of Place in García Márquez's *El amor en los tiempos del cólera*

R. A. Kerr
Rollins College

In an essay published in 1956, American novelist Eudora Welty described place in narration as "one of the lesser angels that watch over the racing hand of fiction" (57). In the years that have transpired since Welty's eloquent definition, the real world, in the wake of Three-Mile Island, Chernobyl, the Exxon Valdez incident, vanishing Amazonian rainforests, and burning Kuwaiti oil fields, has become an increasingly inhospitable place. Given our greater concern nowadays for the man-made or the natural places that we actually inhabit, it seems logical that we likewise begin to look more closely at the physical contexts within works of literature. In his 1984 study, *The Role of Place in Literature*, Leonard Lutwack succinctly links such concerns:

The great question is whether man can change his perception of himself in relation to his surroundings . . . an increased sensitivity to place seems to be required, a sensitivity inspired by aesthetic as well as ecological values, imaginative as well as functional needs (2).

While it is true that in some modern or post-modern novels the physical context may be minimal, in García Márquez's narrative it often has a sufficiently important influence to merit critical attention. A good case in point is *El amor en los tiempos del cólera*. García Márquez himself has concurred with the critical observation that the novel was written "con un estilo y tono que revelan la emulación o evocación de los textos del siglo diecinueve" (Snook 95).¹ As such, it represents a deliberate effort to evoke a sense of place in the past. My premise in this study is that place in *El amor en los tiempos del cólera* not only provides an atmospheric setting for plot, but that spatial elements represent one of many controlling functions in the novel, a notion that is hinted at in the work's epigraph, a fragment of a poem attributed to Leandro Díaz: "en adelante van estos lugares/ ya tienen su diosa coronada."

Although the precise location of the city in which most of the novel's action occurs is never explicitly stated, it has been identified as a compo-