

EL NARRADOR DE *LUCÍA JEREZ* DE JOSÉ MARTÍ

PATRICK COLLARD
Rijksuniversiteit Gent

Quizás no sea inútil recordar algunos hechos relacionados con la publicación de *Lucía Jerez*,¹ una de las primeras novelas modernistas; la primera, según M.P. González y E. Anderson Imbert.² Intitulada *Amistad funesta*, se publicó con el seudónimo de Adelaida Ral, en varias entregas de *El Latino Americano* (Nueva York, 1885). Actualmente se prefiere el título *Lucía Jerez* (nombre de la protagonista) en el que había pensado el propio Martí.³

En la introducción, que comienza con un poema dedicado «A Adelaida Baralt», el autor califica su texto de «noveluca» (p. 108) y puntualiza los requisitos del director de *El Latino Americano*: «En la novela debía de haber mucho amor; alguna muerte; muchas muchachas, ninguna pasión pecaminosa; y nada que no fuese del mayor agrado de los padres de familia y de los señores sacerdotes. Y había de ser hispanoamericana» (p. 109).

En términos clásicos, es una novela en tercera persona, con un narrador de tipo omnisciente, que no es personaje de la historia que él cuenta. Pero, desgraciadamente o no, la palabra «narrador» ya no se puede usar de una manera ingenua: ya no es inocente, después de haber sido definida, comentada y reconsiderada tantas veces como concepto clave de la narratología. Incluso en tiempos

1. Las referencias a las páginas de la novela o a otras obras de Martí, remiten siempre a: José MARTÍ, *Obra literaria*, Prólogo, notas y cronología de C. Vitier, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978. La mención *O.L.* señala que la cita no es de *Lucía Jerez*.

2. Para el vínculo entre el argumento de la novela y la biografía de Martí, consúltese: M.P. González, «Prefacio a la edición española de *Lucía Jerez*», José MARTÍ, *Lucía Jerez*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 9-58; para diversos aspectos estilísticos: E. ANDERSON IMBERT, «La prosa poética de José Martí. A propósito de *Amistad funesta*». M.P. González (Ed.), *Antología crítica de José Martí*, México, Cultura, 1960, pp. 93-131.

3. Véase M.P. GONZÁLEZ, «Prefacio» citado p. 39.

—no tan lejanos— en que la narratología aún no existía como disciplina designada con este nombre. Conviene pues aclarar que adopto, básicamente, las definiciones propuestas por E. Dehennin, primero en su conferencia plenaria del congreso de la AIH en Berlín⁴ y luego en su ponencia sobre las «Mutaciones discursivas en la obra de Juan Goytisolo»;⁵ cierta diferencia de terminología se debe a una conversación con la misma E. Dehennin, quien considera el texto narrativo «a partir de un paradigma discursivo, derivado de la semiolingüística, que jerarquiza las instancias que hablan en el relato».⁶ Se distinguen el discurso de narrador y el discurso de personaje; aquí se hablará únicamente del primero; sin embargo, señalemos de paso, que, en cuanto a los discursos de personajes, Martí combina hábilmente el discurso directo y el indirecto libre, y que hay una ausencia casi completa del discurso indirecto; esto se explica, según creo, por la fuerte presencia —que luego se comentará— del Narrador Comunicador: el indirecto libre puede ser algo ambiguo como discurso puente entre el del narrador y el del personaje; ¿a quién debemos atribuir, por ejemplo, la frase: «¿cómo había de ser la hija del ministro?» (p. 135). Según el paradigma adoptado, el Narrador Comunicador (NC) es la instancia implícita que se oculta detrás del Narrador Narratorial (NN) o del Narrador Diegético (Ndg). El NN se actualiza a través de un sistema deíctico de *shifters* (embragues o conmutadores) articulados alrededor del triángulo *ego-hic-nunc*; el Ndg relata acontecimientos tal como lo quiere Aristóteles, en tercera persona y con tiempos del pasado (pretérito/imperfecto). Se llaman *síntomas* las marcas reveladoras de la presencia del NC; pueden ser técnicos o logísticos, modalizadores, axiológicos, afectivos y expresivos. El narrador es pues «la instancia global en la que caben las distintas voces».⁷

Al NN, el de la enunciación discursiva, lo configuran en la novela de Martí:

1. los numerosos aforismos y digresiones, sobre todo morales, que, en presente, censuran vicios, infamias y bajezas o que celebran la elevación espiritual, la belleza y toda una gama de virtudes privadas y cívicas;⁸
2. las frases también numerosas en las que aparecen los embragues «noso-

4. E. DEHENNIN, «Los discursos del relato. Esbozo de una narratología discursiva», Conferencia plenaria pronunciada en el IX Congreso de la AIH, Berlín, 18-23 de agosto de 1986.

5. E. DEHENNIN, «Mutaciones discursivas en la obra de Juan Goytisolo», *Escritos sobre Juan Goytisolo*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses de la Diputación Provincial de Almería, 1988, pp. 25-41.

6. *Ibid.*, p. 25.

7. *Ibid.*, p. 31.

8. «El pensamiento martiano es proclive a las reflexiones éticas y edificantes. (...) Para Martí, el hombre es el centro y medida de todo, y sus cogitaciones tienden a mejorar su condición y a perfeccionar su conducta, de pronunciado acento deontológico casi siempre. (...) El sesgo moralizante y adoctrinador está presente en su obra toda, y no podía faltar en *Lucía Jerez*» (M.P. GONZÁLEZ, «Prefacio» citado, p. 55).

- tros», «nuestro», «este», verbos en primera persona del plural que establecen un contacto directo con lectores específicamente americanos, contemporáneos del aquí y del hoy de la narración: «las generaciones nuevas en nuestros países» (p. 113), «un abogado de estos tiempos» (p. 113), «esta linda América» (p. 128), etc.; en todos los ejemplos se trata, por supuesto, de Hispanoamérica; la acumulación no sólo recuerda al Martí de *Nuestra América*, sino además al Martí que, como ya se ha dicho, tenía que escribir una novela que «había de ser hispanoamericana»;
3. las referencias al relato mismo: «Como veinte años antes de la historia que vamos narrando» (p. 127); «...a poco de esto, hacía veinticinco años a la fecha de nuestra historia» (p. 128), «esta buena ciudad de nuestro cuento» (p. 142)... es un NN que incluso puede llevar de la mano al lector para colocarlo al lado de los personajes, en la historia: «Por allí, en la tarde en que vamos caminando...» (p. 150), «Y volvemos ahora al pie de la magnolia, cuando ya llevaba días de sucedido todo esto» (p. 155). Y al menos dos veces estas referencias cobran cierta dimensión lúdica o humorística de la que no hubiera renegado Cervantes: «Todos, sí, todos. Adela y Pedro Real, Lucía y Juan, y Ana y Sol. Y por supuesto, las personas mayores que por no influir directamente en los sucesos de esta narración no figuran en ella» (p. 157). Se repite dos páginas más lejos: «y Lucía adentro, con la gente mayor, que es muy respetable, pero no nos hace falta para el curso de la novela» (p. 159). Resultan bastante curiosas las alusiones a personajes que están sin estar; lo que se explicita, es un pacto de lectura generalmente tácito.

Evocaremos a continuación un aspecto del papel del importantísimo NC, a nivel tanto diegético como discursivo. Importantísimo, ya que se manifiesta a través de síntomas abundantes, de distintas categorías; mencionemos en particular algunos románticos «ayes» y varias oraciones interrogativas o exclamativas («¡Quién lo supo mejor que Keleffy!», p. 143, «¿De qué ha de estar hablando toda la ciudad (...)?»), p. 140, etc.) que son bastante típicas para el tono del relato, un tono nada aséptico, nada distante, como ya se habrá podido comprobar. Pero la intervención más espectacular del NC se observa en el impresionante caudal de imágenes. En particular, comparaciones: hay más de doscientas en, recordémoslo, una novela breve (apenas 60 páginas en la edición utilizada); y dentro del sistema adoptado, debemos atribuir la mayor parte de las comparaciones al locuaz NC; muy comunicador. A ello quisiera dedicar la segunda parte de la ponencia.

No cabe duda que, preguntado por el rasgo estilístico dominante en *Lucía Jerez*, cualquier lector medianamente atento señalará la avalancha de comparaciones, vehículo de una simbología ya calificada de exuberante y frenética por

M.P. González.⁹ En el extenso trabajo de I.A. Schulman se subraya¹⁰ la importancia decisiva de la analogía: «como fundamento de la imagen es quizá el principio más significativo y más constantemente enunciado por Martí en su teoría del simbolismo. La íntima asociación entre los valores morales y sus términos análogos del mundo físico parece apuntar a una armoniosa y universal correspondencia de toda realidad».

En la mayoría de los ejemplos la marca de la analogía —el conector— es «como» (± 40 casos); en segunda posición viene «parecer» (± 30 casos); las otras marcas son esporádicas: «cual», «se hubiera dicho», «así», «semejante», «a manera de», «a modo de», «comparable». Las comparaciones elípticas son menos frecuentes que las de sintaxis más elaborada y llaman la atención lo que se podría llamar acumulación comparativa (una comparación surgida a partir de otra anterior, origina una tercera...) y la presencia de largos fragmentos enteramente —o casi— contruidos sobre comparaciones: me refiero a los retratos de Lucía y de Juan y a la descripción del arte del pianista Keleffy, en total cinco páginas en las que se concentra una cuarta parte aproximadamente, de todas las comparaciones. Lo que confiere a estas páginas una dimensión privilegiada en la economía del relato; no es extraño, puesto que se trata de la presentación de los dos protagonistas y de la evocación de una forma artística de particular trascendencia en el modernismo.

La observación psicológica, moral y física; el objeto precioso, el receptáculo, las armas, la luz y, sobre todo, la naturaleza (reinos animal, vegetal y mineral) constituyen las fuentes principales de la imaginación poética de Martí cuya fascinación por la naturaleza como «hontanar de todas las comparaciones»¹¹ se debe a varias influencias, pero principalmente a la de R.W. Emerson, quien expone en su ensayo *Nature*, de 1836, su teoría analógica: «Todo hecho natural es símbolo de algún hecho espiritual. Todo fenómeno de la naturaleza corresponde a algún estado de la mente».¹² Con respecto a esta idea, se pueden cotejar dos citas de Martí: «Todo el arte de escribir es concretar» (*O.L.*, p. 241) y las siguientes palabras del artículo intitulado *Emerson*, publicado en 1882, con motivo de la muerte del filósofo norteamericano: «Hay carácter moral en todos los elementos de la naturaleza (...). Cada cualidad del hombre está representada en un animal de la naturaleza» (*O.L.*, p. 246).

Si la comparación es, en *Lucía Jerez*, el síntoma por antonomasia del NC, es porque Martí ve en ella el instrumento más adecuado y específicamente literario para revelar esta red de correspondencias entre el hombre y el universo, lo material y lo espiritual, lo ético y lo estético. Y bien se sabe que en el

9. «Prefacio», pp. 48 y 50.

10. I.A. SCHULMAN, *Símbolo y color en la obra de José Martí*, Madrid, Gredos, 1960, p. 34.

11. *Ibid.*, p. 36.

12. Citado por la I. A. SCHULMAN, *ibid.*

pensamiento de Martí están relacionados entre sí, de manera estrecha, los valores estéticos, espirituales y morales. Desde este punto de vista, al que se debe añadir la reflexión sobre América, la única incursión del escritor cubano en el género novela no extraña al lector: es la voz inconfundible del Martí de siempre la que se percibe claramente a través de las distintas voces del narrador de *Lucía Jerez*.