

JOSÉ MARTÍ O LA TENTATIVA DE NOVELAR

Una aproximación a la “novela del artista”

CAROLINA DIAZGRANADOS SIABATO

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Estudios Literarios
Bogotá, año 2014

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

DIRECTORA DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Augusto Gabriel Pinilla Vargas

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

AGRADECIMIENTOS

Al profesor Augusto Pinilla, por colaborarme y apoyarme en esta tarea moderna y martiana.

A mis padres por su inmenso apoyo y colaboración en la realización del trabajo de grado.

A mi hermano Federico por el inmenso interés y la colaboración prestada.

A Ana María Rodríguez por el interés y el soporte prestado en los momentos de incertidumbres filosóficas.

A Caridad Atencio y al Centro de Estudios Martianos por abrirme nuevamente las puertas de la casa que tanta veces me acogió siendo pionera en la isla cubana.

A Martí y a la isla de Cuba, por hacerme una martiana absoluta.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I	5
Condición socio-histórica del arte y el artista en el siglo XIX: El <i>Künstlerroman</i> y la novela modernista como expresiones de la época.....	5
A. El artista y su arte: los exiliados de la sociedad.....	5
B. La “novela del artista” o el <i>Künstlerroman</i>	22
C. La novela modernista	31
CAPÍTULO II	39
<i>Amistad funesta</i> , la primera “novela del artista” en Hispanoamérica	39
A. José Martí y el origen de <i>Amistad funesta</i>	39
1. Amistad funesta, una “novela del artista” modernista	48
2. Las mujeres de <i>Amistad funesta</i> . La mujer como objeto de deseo y de desdicha para el artista: Lucía Jerez y Sol del Valle.	52
3. El artista en <i>Amistad funesta</i> : Ana, Keleffy y Juan Jerez.....	65
CONCLUSIONES	88
ANEXOS	90
A. Carta de autorización de los autores	90
B. Abstract.....	94
BIBLIOGRAFÍA	96
Bibliografía Primaria.....	96
Bibliografía Secundaria.....	96
Bibliografía Consultada.....	98

INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia, el arte y el artista han sido temas sobre los cuales se ha escrito mucho, por lo cual ha ocupado un gran número de páginas de libros pertenecientes a las diversas disciplinas. Asimismo, se han encargado de mirar su recorrido, las diferentes corrientes que han aparecido y que han marcado de alguna manera una ayuda para generar un cambio en la concepción del mundo a medida que ha pasado el tiempo.

Pero, hay un campo en el que estos temas han sido la base para generar una nueva concepción de la realidad en la que ellos conviven con diversos fenómenos sociales, económicos y culturales: la literatura. Y sí, la literatura, más que ningún otro ámbito del conocimiento y el arte, ha llegado a ahondar en la vida y el desarrollo del artista en la sociedad, pues qué mejor manera de reflexionar acerca de la vida, de la realidad y del arte que a través de un personaje cercano en todos los sentidos al autor y que también posee la misma condición de creador.

Esto conduce a hablar de un tema que lamentablemente no ha sido muy estudiado en lengua española que ha sido el de la “novela del artista” o el *Künstlerroman* que es el concepto acuñado para denominar a las novelas en las que el artista adquiere un papel protagónico en la historia, que se desarrolla a partir de la propia experiencia de vida del creador.

La categoría teórica de *Künstlerroman* surge, pues, como herramienta de análisis al querer examinar algunos aspectos centrales que, para los tiempos modernos, significa la figura del artista. Herbert Marcuse será quien realice el primer y fundacional estudio de dicha modalidad narrativa con su tesis doctoral, *Der Deutsche Künstlerroman*, defendida en la Universidad de Friburgo en 1922, pero inédita hasta 1978, un año antes del fallecimiento del filósofo. Desde el comienzo de su trabajo, Marcuse se preocupa de establecer “La posizione particolare che il ‘romanzo dell’artista’ occupa” no sólo en la literatura épica sino también en el campo general de la novela (Plata 26).

Este es un concepto en el que se van a reunir otros como el de modernidad, el artista genio, la melancolía y la crítica social, entre otros, que va a ayudar a configurar una novela en la que por fin el artista y el poeta encuentran una forma de ejercer un acto de rebeldía ante una sociedad de la cual han sido desterrados. Además, es un género que nació a finales del siglo XVIII, lo que significa que es de origen plenamente romántico y, además, aparece en el momento en el que el capitalismo comienza a consolidarse como el sistema imperante en el mundo occidental y la burguesía empieza a tener un papel central a nivel social, económico y cultural, lo que traerá consigo serias consecuencias para el artista y su arte al no ser considerados valiosos ni productivos para esta nueva sociedad.

Es así como a lo largo del siglo XIX, la “novela del artista” fue la forma narrativa predilecta de los escritores europeos, teniendo como uno de sus mayores representantes a Honoré de Balzac, quien fue el más prolífico en este campo. Pero en el caso de Hispanoamérica, no es sino hasta finales del mismo siglo, que se empiezan a producirse esta clase de obras.

Increíblemente, aunque no es de extrañar, es un poeta el que inaugura la “novela del artista” en esta región: el cubano José Martí. Y es increíble por el hecho de que su extensa obra está contenida especialmente en sus ensayos políticos y literarios, en sus crónicas y, por supuesto, en su poesía. Pero fue en 1885 el año en que Martí escribe y publica la novela titulada *Amistad funesta*, nombre que más adelante cambiará por el nombre de *Lucía Jerez*. Pero ésta es una novela en la que se encuentran elementos que ya contienen el germen de la transformación estética que llegará con el modernismo y con Martí mismo.

Además, en él aparecen elementos netamente modernos que contienen una crítica profunda a la sociedad, tanto en el plano intelectual como en el plano social. O sea, que se encuentran allí presupuestos que ya el artista europeo había proclamado a lo largo del siglo XIX, pero por muchos factores, América y España no estuvieron dispuestos a oírlos sino hasta el final del siglo, o sea en el momento propicio para que empiece una renovación literaria, ya que se dan las condiciones necesarias en el ámbito cultural, social y económico, debido a que el capitalismo junto con la burguesía y la modernidad por fin entran a América, y con su

llegada arrastran los problemas que acarrearán un destierro del artista y, por ellos el arte pierde su valor como el más alto alimento para el espíritu. Igualmente, es una época en la que se busca una mayor introspección y se ve reflejado en las obras, ya que al ser expulsado el artista debe hallar una manera de sobrevivir y de mantenerse en armonía interiormente, por lo que busca un refugio en un mundo paralelo que se encuentra en la mente de él y, que es llamado de muchas maneras, siendo las más conocidas las de “el castillo de Axel”, la torre de marfil o el sueño mismo, que también funciona como una realidad alterna. En estos mundos los artistas y poetas encuentran la calma y la armonía que necesitan y que no logran encontrar en el mundo real.

Los anteriores son factores que influyeron, sobre todo en América, en los años en que el modernismo era el mayor movimiento estético en el cual hallaban eco los artistas, al proclamar una transformación de la sociedad. De ahí que *Amistad funesta* significa que una entrada de Hispanoamérica al escenario de la literatura moderna y que el protagonista de la novela empiece a ser el artista mismo, ya que es una obra en la que confluyen todos los discursos martianos que incluyen su poética, su ideario político, su visión del mundo y del ser humano, así como el papel que deben cumplir el arte y el artista como dos elementos que ayudan a propagar la Belleza y, por lo tanto, la Bondad, sobre la faz de la tierra.

Es por esto que el tema de *Amistad funesta* resulta muy interesante y en el que se van a rastrear diferentes elementos que son característicos del *Künstlerroman*, analizando no sólo la novela en sí, sino a cada uno de los artistas que aparecen en ella, como son Ana, la pintora, el pianista Keleffy y Juan Jerez, el poeta. De esa manera, se hallarán las propuestas estéticas de cada uno, así como su visión de la vida y su crítica de la realidad en que viven.

Así que lo fundamental es confirmar cómo se articulan los elementos para poder determinar si en realidad *Amistad funesta* sí es una novela del artista, que a su vez es sincrética y no obedece a una corriente en especial por hallarse Martí en una época de transición, en la que por esa misma condición se hace posible que haya una fusión de estilos, corrientes y hasta entre las artes mismas, con el fin de tener una nueva concepción del Arte que ayude a liberarse de las barreras idiomáticas y académicas.

Por lo tanto, el trabajo comenzará con un recorrido social e histórico por las problemáticas que tuvo que enfrentar el artista al verse en un mundo en el que la espiritualidad se practica en vano, porque el nuevo dios, el dinero, es el que rige todas las cosas en la nueva sociedad burguesa. Igualmente, es necesario hacer una introducción sobre el término específico de *Künstlerroman* y sobre el modernismo y la novela perteneciente a esta misma corriente.

Luego, en el segundo capítulo se halla la mirada más atenta hacia la obra martiana, y cómo es que la mujer cumple un papel fundamental de iniciadora y destructora de los sueños que el artista imagina en ellas. Y más adelante se verá el análisis más cercano a los tres artistas, a su conducta, sus discursos y su estado anímico, así como el referente de su creatividad.

De todas maneras, vale la pena el poder adentrarse en esta novela del Apóstol cubano, porque en ella hay una pluralidad de temas que ayudaran a desentrañar una obra que ha sido descuidada o desconocida, hasta hace muy poco, por los estudiosos de la literatura.

CAPÍTULO I

Condición socio-histórica del arte y el artista en el siglo XIX: El *Künstlerroman* y la novela modernista como expresiones de la época.

A. El artista y su arte: los exiliados de la sociedad.

La imagen del artista como un individuo diferente –que se encuentra fuera de los moldes sociales aceptados-, excéntrico, que rechaza la realidad social en la que tiene que sobrevivir y que, debido a esto, ha sido desterrado a la periferia de la sociedad y que, además, es visto por ésta como un personaje sin ocupación y que suele transitar los lugares más apartados de las ciudades, empezó a surgir a raíz de la transformación que se produjo fundamentalmente a finales del siglo XVIII y a lo largo del siglo XIX en Europa, cuando el capitalismo se consolidó como el sistema económico, político y social dominante, lo que trajo consigo una serie de cambios que modificaron significativamente la mentalidad y la forma de vida de las personas.

En este sistema, el capital se convirtió en el elemento que determinaría, a partir de entonces, las relaciones humanas en todas las esferas de la vida, lo que trajo como consecuencia un cambio de pensamiento en las personas que, a su vez, ocasionó una alteración en el papel que cumplía el hombre en el mundo. De la misma forma la burguesía para esta época logró convertirse en la clase social de mayor relevancia y en la que se concentró todo el poder económico, político y social, dado que la mayoría de los individuos que pertenecían a ella eran los dueños de las grandes fábricas y, además, manejaban gran parte del comercio y los bancos – espacios desde los cuales se produjeron los grandes cambios que dieron origen y fuerza al capitalismo.

El surgimiento de las grandes industrias y la acumulación de grandes sumas de capital, fueron los elementos que, principalmente, sostuvieron la idea del “progreso”, ya que las industrias, como puntos iniciales, fueron el mayor ejemplo de crecimiento y avance, debido a que en ellas se cumplían las funciones primarias del capitalismo, que son la producción y

comercialización de productos, que eran los vehículos que ayudaban a responder las demandas, materiales en su mayoría, de la sociedad. Esta idea de progreso estaba unida a la del individuo trabajador que poseía un pensamiento evidentemente progresista, que con esfuerzo lograba acumular significativas sumas de dinero que le permitían llegar a ser parte de la clase poderosa. Esa era el mayor anhelo que se podía ver en la joven sociedad burguesa, y alcanzarlo significaba alcanzar la cumbre del éxito.

Pero para lograr amasar una gran fortuna se necesitaba, en la mayoría de los casos, de una enorme fabricación de productos y reunir una numerosa fuerza de trabajo que sólo se podía obtener a través de la fuerza humana. De esta forma, el hombre pasó a ser un medio por el cual otros obtenían un fin específico, que los ayudaría a obtener un puesto dentro del selecto círculo de los grandes señores burgueses.

Igualmente, comenzó una competencia entre los mismos dueños de las fábricas, ya que si producían lo mismo tenían el reto de hacer más atrayente su producto, haciendo que éste supliera mejor las necesidades del consumidor. Razón por la cual se buscó una mayor calificación y especialización en los trabajadores en un campo en específico para que se concentraran en mejorar la calidad y generar una novedad en los productos para finalmente ganarse al público al que le estaban ofreciendo su producto. Esta situación generó la búsqueda de una mayor capacitación de los trabajadores en sus profesiones para mejorar y aumentar la calidad del producto que ofrecían, por lo que empezaron a ser medidas según el nivel de ganancia que pudieran producir. Es decir que una profesión era considerada como favorable económica y socialmente, si por medio de ella un individuo podía ganar grandes sumas de dinero, lo que a su vez, significaba un ascenso en la escala social y la entrada a un círculo selecto de grandes señores burgueses.

Esto va a determinar el papel del arte y del artista dentro de la sociedad, porque según esta nueva forma de pensar acerca del hombre y la función que escogió para su vida y para sobrevivir en el mundo, los va a ubicar en la escala social más baja, puesto que se le va a ver como un individuo incapaz de producir algo materialmente útil para el mundo –en el sentido de generación de utilidades o ganancias. Por eso, a partir de este momento el artista es un individuo que ha sido expulsado de la competencia, desterrado de la sociedad y se le considera un personaje marginal, que vive en los más oscuros rincones de la ciudad y que

es un ser, aparentemente, sin ocupación que se dedica a gozar de los placeres mundanos de la vida y que no produce ni gana dinero, siendo este último elemento el que, al fin y al cabo, se “erige como denominador común de todo valor”, como señalaría George Simmel¹, y que se encuentra en una sociedad en la que el mayor interés reside en los valores materiales y ya no en los espirituales.

Así se declara el llamado “fin del arte” porque ya éste no fue visto como la más alta expresión del espíritu, sino que su labor se le consideró como una actividad marginal, y en un mundo en el que el sistema de valores está basado en los intereses privados y materiales, en esta nueva sociedad, la sociedad burguesa, el arte ya no tiene un lugar privilegiado. A esta nueva realidad Hegel la llamará “la prosa del mundo” o “el estado mundial de la prosa”, en la que el hombre ya no es una totalidad de la realidad con su universo político, religioso y social, sino que es un sujeto individual que debe velar por su propia realización, situación que define la finalidad egoísta que desarrollaron los seres humanos en sus vidas.

Ante este escenario, el artista se hizo consciente del cambio de mentalidad que se produjo a nivel social con respecto al lugar que le correspondía en el mundo. Se convirtió en un ser que fue condenado a vivir fuera de la sociedad y por este motivo se vio obligado a crear un mundo paralelo, interior, en el que encontró un refugio y un escape de esa otra realidad en la que la deshumanización y la frivolidad son los elementos que definen el estado social y mental de las personas. Este nuevo universo se ve expresado en unos como una “torre de marfil”, en otros como una utopía, pero en ellos el poeta tenía la oportunidad de encerrarse en su yo, en su individualidad o de ser libre y de soñar con una tierra mejor.

El artista al tomar conciencia de su papel marginal, se transforma en un rebelde, y al ver que su arte ya no era el que determinaba su posición social hizo de su actividad más que una profesión, una vocación, otorgándole a su arte un carácter más sagrado, y al poeta se le ve más como un sacerdote o un mago –un propagador de la fe artística, de la nueva mitología y un hacedor de magia, el *divino artista*². Al ubicar en esta categoría a su

¹ Simmel, George. “Las grandes urbes y la vida del espíritu”, en *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Ediciones península, Barcelona, 1986.

² Esto se relaciona con la idea del *divino artista* que es el artista visto como “el estilete de Dios” y, por lo tanto, es respetado como un ser divino. “la idea de que el artista posee un conocimiento de la naturaleza más profundo que el profano, en este caso es particular, es el poseer un conocimiento, tan anhelado por los artistas

creación, el artista, el poeta ve la poesía y al arte en general como su religión, porque en un mundo en el que se había producido una serie de cambios tan profundos, en la que el único motor de vida era el capital, también se había declarado la “muerte de Dios”. La fe ya no se profesaba desde el plano religioso, sino que se transformó de tal manera, que la fe respondía a los adelantos científicos y al “progreso” –influencia del positivismo especialmente-, y de la búsqueda de la perfección moral del hombre, que eran expresiones de lo que se llamó “secularización”³ que fue, conjuntamente, la sacralización y la mundanización del mundo y de la existencia, punto en el que se genera un estado de caos, ya que ante la ausencia de Dios, de una religión, se ha perdido el soporte, la creencia de que existe un más allá.

... eso no significa que tras la pérdida de un más allá se le ofreciera al hombre un más acá diverso, sino que más bien, fue lanzado del más allá y del más acá a sí mismo, de modo que la “modernidad” no ha de entenderse como “un proceso de mundanización en el sentido riguroso de la palabra”; pues esta “no cambió un mundo trascendental por uno inmanente, y en el fondo no ganó siquiera una vida terrenal...”; en el mejor de los casos, ésta fue lanzada a sí misma (Gutiérrez Girardot 83-84).

La nueva deidad había cobrado una forma real en el dinero y el poeta fue desterrado a su propio mundo interior. De hecho, después de la Revolución Francesa y, por consiguiente, de la proclamación de la consigna de “libertad, igualdad, fraternidad”, se creó un ambiente en el que se dirigieron las fuerzas hacia el individualismo, el cual se dio en un primer nivel de igualdad en el que todos los ciudadanos tenían la libertad de desarrollar su individualidad, pero prontamente se daría la vuelta a esta idea, porque se dio, precisamente, un desplazamiento hacia una desigualdad vista desde el plano interior de cada individuo,

en la antigüedad y en el Renacimiento, que significaba que conocían las leyes secretas según las cuales Dios creó al hombre” (Kris y Kurz, 2010, 86). Este concepto va unido, también, a la idea del “genio”.

³ “De todas formas, hay evidentemente otras causas para explicar la transformación del artista en un ser legendario en nuestro mundo, entre las que la secularización de la sociedad ocupa una parte no pequeña. El término «secular», que significa pertenecer por completo al propio siglo sin esperar que nuestros problemas se resuelvan en ningún más allá, es muy semejante al de «moderno», en principio, un adjetivo que se ha sustantivado para expresar lo que se hace «al modo de hoy» o «actual». Ambos, con sus correspondientes usos y matices, acotan nuestra realidad al presente o, en todo caso, virtualmente, a un futuro por necesidad vacío. En este contexto, se entiende que progresivamente el arte haya ocupado el papel antes protagonizado por la religión como cauce del misterio; esto es: como lo que hay en la vida de indescifrable o aún indescifrado y que los artistas se vean como una especie de «sacerdotes» secularizados, taumaturgos o hasta filósofos” (Calvo Serraller 10).

punto que será definitorio para la modernidad en la que “la búsqueda del individuo va hacia sí mismo” (276).

Después de que se consumó la fundamental separación del individuo de las oxidadas cadenas del gremio, de la Iglesia, prosiguió ésta en dirección de que los individuos así autonomizados querían también diferenciarse entre sí: ya no importa que sea en general un individuo particular libre, sino que sea este individuo determinado e intransferible (Simmel 276).

Pero es en el Romanticismo cuando se logra ver plenamente de qué manera el artista, o más específicamente el poeta, puede vislumbrar la pobreza espiritual que está reinando en la sociedad y que él, como un cultivador y un habitante permanente de su mundo interior, vio que este fenómeno condujo a la valoración de las personas y los objetos a la categoría de lo superficial, observación que le indicó un claro empobrecimiento de la espiritualidad en el mundo. Y además, el ser consciente de esa realidad viciada por las apariencias le permitió disfrutar enteramente de su mundo interior y de su individualidad, porque se hacía posible en su vida alcanzar la libertad espiritual y en la mayor parte de las ocasiones era capaz de mostrarse verdaderamente ante el escenario social; no trataba de esconderse detrás de un velo, por lo que en la esfera pública a la que pertenecía se le consideraba generalmente como un loco, un extravagante, o un ser lleno de vicios, lujurioso y desvergonzado.

... el romántico experimenta en el interior de su ritmo *interno* la incomparabilidad, el derecho a la singularidad, el agudo y cualitativo excluir-se-mutuamente de sus elementos y momentos, que esta forma de individualismo ve entre las partes constitutivas de la sociedad (Simmel 278).

Ellos fueron capaces de disfrutar profundamente de esa interioridad a la que encontraron un acceso casi inmediato, al ser sacados de la sociedad. Por eso es que los artistas viajaron hacia un nuevo mundo, en el que se refugiaron del desprecio que expresaba la sociedad por ellos y, además, esta huida de la realidad les dio la posibilidad de pensar más en su propia situación dentro de la sociedad burguesa y le dio más acceso a ella, debido a que en su afán de ser un crítico de la misma, se dedicó completamente a observar su funcionamiento y a analizar profundamente el comportamiento de los seres humanos.

Pero al final, la burguesía les había dado la espalda, y los poetas quedaron desamparados porque antes habían contado con el apoyo de los mecenas, que se encargaban de velar por su existencia y de apadrinar de cierta forma su arte. Pero ahora habían sido abandonados a su suerte y se sentían huérfanos, no sólo por el desamparo económico y su marginalidad social sino por la “muerte o ausencia de Dios”, que produjo un desequilibrio al no tener ya, una base para la fe que profesaba.

Pero el artista moderno vivía en una dualidad permanente, porque así como rechazaba la realidad burguesa, necesitaba de ésta, en el sentido en el que deseaba, a pesar de todo, ser tenido en cuenta por ésta, obtener el reconocimiento, y su frustración reside en que ese anhelo no pudo ser satisfecho y, ante esto, la realidad del artista se ubicó en el terreno de la ambigüedad. Es por este motivo que el poeta se vuelve un “anfibia” o como decía Flaubert acerca de la existencia del artista moderno, que éste debía dividir su vida en dos partes: “vivir como un burgués y pensar como un semi-dios”, lo que puso al artista en una fuerte contradicción porque al ser dependiente del mundo y, simultáneamente, rebelarse contra el mismo su existencia se halla en un constante estado de “gozar-sufriendo”⁴: vive en un constante estado de alienación. De esta manera, el poeta haya como el refugio más eficaz para escapar del mundo y promulgar juicios contra él en la obra literaria, la cual será el espacio para poder expresarse libremente, sin tropiezos, en la que hace manifiesta su inconformidad con la realidad que vive y es el lugar en el que logra cultivar su nueva vocación: es el espacio en el que reafirma su otra existencia antiburguesa.

Pero todos estos cambios sociales, económicos y culturales que llevaron a Europa a la modernidad, también alcanzaron al continente americano. En este mismo período se dieron una serie de transformaciones significativas a raíz de las independencias que se dieron desde finales del siglo XVIII en todo el territorio americano, primero en Estados Unidos, seguida por la de Haití y luego continuaron las campañas independentistas por el resto de los países de América Latina influenciadas, en general, por las ideas proclamadas por la Revolución Francesa en 1789 de “Libertad, Igualdad, Fraternidad”.

⁴ Este término lo usa Hugo von Hofmannsthal para nombrar esta contradicción que se da en la vida del artista moderno. A su vez, este término es recogido por Rafael Gutiérrez Girardot, en su libro *Modernismo: supuestos históricos y culturales*, anteriormente citado.

Esta nueva realidad que inundaba al continente americano significó un cambio profundo en la forma de vida de la sociedad de las antiguas colonias. En el territorio que inicialmente ocupaban los Estados Unidos, se empezó a ver un desarrollo creciente y una acogida inmediata del naciente capitalismo, seguido de una gran expansión hacia los territorios occidentales que aún no estaban habitados. Y en las jóvenes naciones hispanoamericanas el cambio se empezó a desarrollar, a pesar de la liberación del yugo español, lentamente, ya que se conservaron, en general, las viejas estructuras coloniales.

En la primera mitad del siglo XIX aún prevalecían en las nacientes repúblicas americanas resquicios de lo que constituía el poder colonial, pero lentamente empezaron a darse cambios que transformaron social, política y económicamente a estas sociedades. Las clases altas tradicionales –en general conformada por las burguesías criollas y la Iglesia–, que en parte ayudaron a lograr la Independencia, eran las que manejaban el poder en esta fase inicial de las repúblicas en su proceso inicial en formación. Estos eran en su mayoría grupos de terratenientes, que tenían el control de las tierras y, que ya en la Colonia habían logrado llegar al poder, aunque no al nivel que deseaban –la Corona española privilegiaba a los españoles que vivían en tierras americanas, situación que sería una de las causas principales que llevarían al levantamiento en armas, que culminó en las Independencias–, eran por lo tanto grupos netamente rurales, ya que las ciudades coloniales tenían más la apariencia de pueblos con un número de habitantes que no pasaban de los cinco mil, por lo que al toparse con los nuevos cambios que de Europa llegaban, se vieron en la necesidad de empezar una transformación que las ayudara a entrar en el nuevo sistema naciente. Pero conjuntamente, aparecieron nuevos grupos de poder que se habían formado durante las luchas, compuestos en su mayoría de militares que habían luchado en las guerras de Independencia que traían consigo nuevas ideas y que, además, eran de naturaleza urbana, debido a que habían sido influenciados por las ideas que en Europa se estaban dando con respecto al surgimiento del capitalismo y la división y profesionalización del trabajo. Esto creó un enfrentamiento entre los dos grupos de poder y al mismo tiempo, se generó una transmutación que originó una nueva clase: el patriciado.

Asimismo al patriciado se le unieron los extranjeros que empezaron a emigrar hacia América, en su mayoría de origen europeo, ya que ellos traían consigo los aires de la

modernidad y en su mayoría se dedicaban al comercio y fueron los encargados de traer las nuevas tecnologías para empezar una industria americana, e igualmente fundaron los primeros bancos en el continente.

Pero en este gran y heterogéneo grupo se empezaron a dar luchas ideológicas entre el pensamiento liberal y el pensamiento de índole caudillista y, que desembocarían finalmente en incontables guerras civiles y que serían enfrentamientos que terminarían por dividir a las clases poderosas en dos corrientes: los liberales y los conservadores. Y, a nivel general, el escenario por excelencia para el desarrollo de estas luchas ideológicas eran las capitales, que constituían el centro político, administrativo y económico de las jóvenes naciones.

La capital –la ciudad-, a su vez que era el sitio desde el que se ejercía el control del país, era el foco de la cultura, porque como en ella confluyeron la mayoría de los miembros del poder, que eran una fusión entre lo rural y lo urbano, se dio como resultado finalmente que la ciudad se convirtiera en el sitio en el que las diferentes manifestaciones culturales tuvieran mayor expresión y divulgación. Por un lado, la burguesía criolla quiso conservar sus tradiciones a través de la comida, las fiestas, la forma de vestir, entre otras. Y, paralelamente las nuevas clases poderosas, y la naciente clase media empezaron a acoger las costumbres francesas e inglesas, que finalmente ganarían un mayor espacio dentro de la cultura americana de finales del siglo XIX. En este caso, la literatura costumbrista es el mayor ejemplo de esta nueva etapa en la que las sociedades americanas están en la búsqueda de una identidad que se aleje del pasado colonial y rural. En las novelas costumbristas las descripciones muestran una ciudad en la que la sociedad se veía intentando romper con la estructura tradicional. “El (escritor) costumbrista descubrió un vasto campo de observación en estas sociedades que buscaban su fisonomía entre lo nuevo –aunque viejo- entre lo criollo y lo extranjero (Romero 232).

De la misma manera, la tertulia fue un lugar que hacía parte de la tradición cultural latinoamericana, pero a medida que pasó el tiempo, fue el sitio en el que también se acogieron los nuevos modos de expresión europeos. Por medio de ella se compartían las nuevas manifestaciones literarias y artísticas y, se daban a conocer nuevos escritores y artistas, tanto locales como extranjeros. En síntesis, la tertulia inicialmente apareció como un lugar en el que la cultura criolla, tradicional encontró su refugio y que estaba

acompañada de una buena taza de chocolate, pero, al mismo tiempo, fue el primer espacio en el que se dio cabida a la cultura europea que terminaría por opacar las viejas costumbres y se terminó reemplazando el chocolate por el café.

Igualmente, la ciudad como fue el foco en el que se concentraron las dos culturas, la criolla y la europea, empezó a transformar su fisonomía y empezaron a convertirse, en general, en verdaderas capitales, en el que se respiraba un aire cosmopolita, que hasta entonces le era ajeno y que sólo con la llegada de grandes migraciones de extranjeros pudo llegar a ser una realidad en estos lugares que antes mantenían el aire rural y la dimensión de pueblos. “En rigor, la ciudad fue el indicador del cambio y todos pusieron en ella sus miradas para descubrir si la sociedad a la que pertenecían se había incorporado al proceso desencadenado en Europa” (Romero 219).

La ciudad fue el espacio en el que se hizo tangible el cambio y desde donde se proyectó al resto de la nación. En ella se vio la influencia que tuvo Europa en todos los aspectos, ya que en Latinoamérica después de lograda la Independencia en la mayoría de los territorios se veía una arquitectura colonial, y ésta abarcaba no sólo el aspecto espacial, sino la forma en que se había constituido la sociedad y la política, para que luego, unos años más adelante se le diera paso a una nueva forma de vida en la que, como se mencionó, el dinero empezó a convertirse en el principal motor que dinamizaba las relaciones en todos los niveles en el mundo.

Es por eso que los países de América Latina debieron acoger este nuevo sistema capitalista, porque no podían quedarse fuera del escenario y, porque no acogerlo era sinónimo de atraso y de perder la competencia dentro de la guerra por hacer parte del poder económico mundial. Es así como las ciudades en América empezaron a transformarse y las personas empezaron a imitar casi a cabalidad la nueva forma de vida europea, aunque se mantuvo casi hasta finales del XIX el elemento criollo dentro de la dinámica urbana que aún era nueva en este continente.

Pero a medida que se modificaban las clases altas y aparecían las medias, los estratos más bajos de la sociedad se vieron obligados a transformarse y a adaptarse a los nuevos mecanismos de vida. En un primer lugar estas clases eran en su mayoría de índole rural,

mas con el desplazamiento que hubo de estos sectores hacia las ciudades, tuvieron que inscribirse en el nuevo sistema de trabajo, y convertirse en grupos de trabajadores asalariados y de artesanos, que con el tiempo empezarían a adquirir una cara más cercana a la de un proletariado. De igual forma, la miseria en la que vivían no cambió mucho, y sólo algunos tuvieron la suerte de llegar a las esferas medias, y un número aún más reducido llegó a ser parte de las clases altas. “En las ciudades, las clases populares pasaron de la miseria rural a la miseria urbana... quedaron confinadas en barrios marginales y miserables que constituían como un mundo aparte del centro de la ciudad” (Romero 237).

Es así como, aparecieron estos espacios que hacían parte de la periferia urbana y que sólo les era permitido entrar a la ciudad, como tal, para actividades laborales, comerciales o de índole burocrática. Y es con la entrada de las clases bajas en el teatro urbano que aparecen los suburbios y con ellos la delincuencia urbana.

De este modo, es que se puede ver cómo, poco a poco, los países latinoamericanos empezaron a acoger los cambios que la modernidad europea, para esta misma época, estaba viviendo ya en su apogeo. Ya pasada la primera mitad del siglo XIX, en la ciudad latinoamericana se podía ver la llegada del cambio pero, de todas maneras, aún se conservaba el criollismo que durante esta época tanto se había luchado por salvaguardar. Aparecieron nuevas formas de expresión literaria y artística como el costumbrismo y, asimismo, se acogieron las imperantes en Europa, como el Realismo, el Romanticismo y el Naturalismo.

Pero a finales del siglo, las costumbres europeas, en especial las de índole francesa se acogieron con mayor fuerza y entusiasmo. Es así como se empezaron a leer más a los autores franceses y se emplearon en el lenguaje poético y narrativo de habla hispana elementos que o no habían sido usados en lengua española o estaban en desuso. Es en este momento en el que se empieza a vislumbrar un nuevo movimiento en el campo, principalmente, de las letras. Pero antes de hablar de esta renovación y revolución en el campo literario americano, hay que ver la situación del artista y el escritor durante el siglo XIX en Latinoamérica.

Para el artista y el poeta latinoamericanos la crisis fue aún más aguda, porque no se trataba solamente de un desplazamiento social sino de una búsqueda de identidad, no sólo subjetiva sino colectiva, ya que hasta ahora se estaba definiendo la fisonomía de los países en el continente y se había comenzado un largo camino para encontrar los elementos identificadores que podían reunirse en lo que se llamó nacionalidad y que serían un identificador común de un conjunto de personas pertenecientes a un mismo territorio.

Además, hay que agregarle a ese problema el hecho de que, a pesar, que se habían unido dos culturas, la criolla o rural y la urbana o cosmopolita, la brecha entre el campo y la ciudad había crecido, ya que, sobre todo en la ciudad, se había agudizado el desprecio hacia el campo gracias al auge que había ganado todo lo que podía de alguna manera representar “lo europeo” y como éste era el camino más viable hacia un desarrollo urbano pues Europa era el símbolo del cosmopolitismo y el progreso. A esto hay que agregarle que el campo era sinónimo de lo emotivo, de lo sentimental, y la ciudad era en cambio la cuna de la racionalidad, del “intelectualismo”. Y con el crecimiento de algunas capitales latinoamericanas, la vida criolla y el pasado colonial fueron desplazados a la “vida provinciana”, que era propia de las ciudades pequeñas y los pueblos.

“Pero las capitales y las ciudades que se enriquecían no querían la paz sino el torbellino de la actividad que engendraba riqueza y que podía transformarse en ostensible lujo” (Romero 249). Y es que, precisamente, en la segunda mitad del siglo XIX, las ciudades latinoamericanas empezaron a sufrir unas modificaciones profundas en todos los niveles; es el momento en el que el cambio empieza a hacerse tangible y las ciudades empiezan a industrializarse y a ampliarse. La llegada de números cada vez más grandes de inmigrantes europeos, sobre todo a ciudades como Buenos Aires, posibilitó la llegada de esas corrientes que ayudaron a que se fortaleciera el espíritu de la modernidad en América, porque con ellos venían los aires de progreso y de cosmopolitismo. Asimismo, con el crecimiento de las ciudades, y más específicamente de las capitales, también llegó la tumultuosa vida que

el espíritu urbano demandaba, es decir “la vida nerviosa”⁵, y esto generó, precisamente, la profunda división entre la vida del campo y de la ciudad.

En tanto que la gran urbe crea precisamente estas condiciones psicológicas... ésta nos exige a causa de nuestra organización como seres de la diferencia, una profunda oposición frente a la pequeña ciudad y la vida del campo, con el ritmo de su imagen senso-espiritual de la vida que fluye más lenta, más habitual y más regular (Simmel 248).

Pero a pesar de la división entre estos dos mundos y que por fin la modernidad había arribado al continente americano los que pudieron ser más conscientes de esa situación fueron los extranjeros que llegaban a estos países para observar las novedades que estas tierras les podían regalar. Ellos fueron los mejores observadores y, porque crecieron en medio de las arrolladoras ciudades europeas, se sorprendieron al ver el crecimiento tan rápido que hubo en América en todos los sectores y, también, fueron capaces de advertir la originalidad que en el seno de estas naciones se labraba, porque era una modernidad diferente, con tintes muy propios, muy autóctonos.

Todos advirtieron que en ellas se labraba un nuevo estilo de vida latinoamericano, signado sin duda, por las influencias extranjeras pero oscuramente original, como era original el proceso social y cultural que se desenvolvía en ellas. Metrópolis de imitación a primera vista, cada una de ellas escondía un matiz singular que se manifestaría poco a poco. (Romero 250).

En medio de esta diferenciación y de este nuevo aire de progreso, de industrialización, que estaba entrando a Latinoamérica, es que el artista y el poeta empiezan a tomar conciencia de su papel dentro la nueva sociedad y de que la condición de modernidad había sido materializada no sólo en su interior sino en su espacio físico.

Ya se podía por fin hablar de una clase social burguesa lo suficientemente constituida y las ciudades, en algún tiempo pequeñas y de aire colonial, al fin habían podido constituirse

⁵ Este es un concepto usado por George Simmel para caracterizar la nueva forma de vida que surgió en la ciudad moderna y cómo a través de las condiciones psicológicas que la vida en las grandes urbes ofrecen, genera una contraposición mucho más profunda en las entre la “gran ciudad” y la “pequeña ciudad” o pueblo.

como metrópolis, a pesar de que en algunas se vivió un estancamiento que duró casi hasta mediados del siglo XX.

Igualmente hay agregar que la modernidad que había logrado asentarse en el continente, respondía a las dinámicas que exigían el contexto social, económico y cultural americano y que, por ende, era diferente al europeo. Evidentemente había puntos en común entre las dos culturas, pero entre ellas se evidenciaba una relación de dependencia, ya que Europa representaba a la metrópolis, y por lo tanto al poderío mundial. En cambio América Latina hacía parte de la periferia y se caracterizó, en el momento de inscribirse dentro del sistema capitalista, como una región productora de materias primas pero nunca una de estas naciones que la conformaban hicieron parte del grupo de potencias industrializadas que poseían grandes producciones de objetos manufacturados.

El artista americano al estar consciente del cambio que se estaba produciendo en la sociedad se dio cuenta de que, a medida que el nuevo modelo económico penetraba cada vez más en las esferas de la joven vida urbana en Latinoamérica, el capital empezaba a ganar una mayor importancia para las personas, lo que ayudó, al igual que en Europa, a cambiar las perspectivas sobre las profesiones y, se percató que había sido desplazado hacia una condición periférica. Aunque a diferencia de sus compañeros europeos, en América el artista y el poeta se hallaban ante una situación de desplazamiento doble porque fue apartado socialmente en una región que también había sido llevada a una condición de periferia respecto de la metrópoli europea –específicamente Inglaterra, que en ese momento era el país más poderoso e importante de Europa.

Más adelante, hacia la segunda mitad del siglo XIX, Estados Unidos va a empezar a tener un papel más protagónico en la economía mundial, ya que gracias a su expansión hacia la costa pacífica logró reunir grandes extensiones de tierras y, evidentemente, esto fue un impulso muy grande para su economía. Y al querer expandir sus mercados, se fijó que los territorios de Centro y Sur América, ya que eran territorios a los que aún no habían llegado las grandes oleadas de comerciantes capitalistas, eran casi vírgenes en ese campo. Por lo tanto, los países de América Latina van a ser regiones que estarán dominadas desde varios centros económicos, situación que los llevará a la condición de zonas de dependencia.

Así que los artistas americanos se vieron envueltos en unas circunstancias sociales y económicas de subordinación por parte de sus países y, al ver que su condición de creador no era suficiente para mantenerse, se vio obligado a ejercer otras profesiones que aunque estaban relacionadas con el campo de las letras –para el caso específico de los poetas y escritores-, realmente pertenecían a los mundos de la política, la burocracia, el derecho o el periodismo. Intentaban “vivir de la pluma, pero la independencia espiritual traía consigo considerables dificultades, así que los escritores de entonces, después de una oposición arrebatada contra el mundo circundante, buscaban una salvación en el empleo público” (Gutiérrez Girardot 146).

Es así como de una u otra forma los poetas tuvieron que recurrir a las amistades poderosas para poder conseguir un sustento, ya fuera en algún cargo público o en los periódicos, ya que estos dos mundos estaban muy unidos, puesto que por medio de la prensa cobraban vida los debates políticos del momento y llegaban a las manos de los sectores medios y a veces bajos, dependiendo del nivel de alfabetización de los individuos, y los encargados de hacer que cobraran vida eran los escritores que se vieron en la necesidad de tener que dedicarse al trabajo periodístico y burocrático.

De hecho, José Luis Romero habla de cómo a la vez que la “ciudad política” hacía algún movimiento, la “ciudad intelectual” estaba acompañándola fielmente, sobretodo, a través de los periódicos: “...el periódico fue el principal instrumento de la vida intelectual, que raramente se desentendía de la vida política” (246).

Asimismo, el ritmo en las ciudades empezó a acelerarse sobre todo en las que, durante la segunda mitad del siglo XIX, tuvieron un gran crecimiento. Pero de todas maneras se conservaban ciertos matices respecto de Europa y esta nueva forma de vida urbana y moderna respondía, en los países latinoamericanos a dinámicas muy distintas, debido al contexto social, cultural y económico. Aún se estaban equilibrando, y las continuas guerras civiles que se producían no dejaban campo para la estabilidad lo que produjo una fuerte crisis social y política, ya que las aún jóvenes naciones americanas estaban adaptándose al nuevo sistema económico capitalista. Evidentemente, ante los cambios viene un proceso de adaptación que suele generar crisis en la población o el individuo en los que se produce, porque de una u otra forma sus vidas se ven desequilibradas porque rompen con el ritmo y

la rutina a la que estaban habituados. Así que en este caso la nueva forma de vida sacudió todos los niveles de la existencia en las sociedades latinoamericanas⁶ gracias a que el capitalismo se enraizó en ellas y, además propició la aparición de la clase social burguesa, aunque con sus matices respecto de la europea.

Al mundo artístico también lo alcanzó la crisis, no sólo por el hecho de que los artistas fueron expulsados de la sociedad sino porque tuvieron que ser testigos de la deshumanización que se produjo en el mundo. Ya las personas encontraron una mayor satisfacción en las cosas frívolas, en el dinero mientras que el arte ya no era visto como un alimento para el espíritu sino que se empezó a utilizar de una manera mucho más superficial y era considerado más como un objeto decorativo, sobre todo, en el campo pictórico y arquitectónico. Pero las producciones literarias comenzaron a ser vistas más como un entretenimiento y esto cambió el papel del poeta en la sociedad, ya que su vocación era considerada por la gente como una actividad distractora que realizaba el artista en sus horas libres y ya no era tomado en serio su oficio.

De este modo, los artistas de todo el mundo occidental habían experimentado el llamado “fin del arte”, y con ello se produjo una crisis mundial causada por la forma de vida burguesa y la entrada firme del capitalismo, dos factores que fueron esenciales en la formación de la modernidad y que transformaron profundamente las relaciones de los individuos consigo mismos, con los otros y hasta con el universo natural.

Es por esto que los artistas y los poetas reaccionaron de manera agresiva y rebelde, puesto que se les había desterrado del mundo y fueron enviados a vivir en los límites urbanos, en los suburbios de las ciudades, y fue allí donde se entregaron a la vida bohemia, en la que ellos se entregaban a toda clase de placeres y en donde no eran juzgados por su comportamiento, porque era un sitio en donde se encontraban todos los individuos no aceptados socialmente y, por lo tanto, encontraron en los burdeles y los cafetines un refugio en el que ellos podía expresarse libremente y estar en compañía, porque el artista al ser desplazado, igualmente fue condenado a vivir en soledad.

⁶ Sociedades latinoamericanas porque cada una era un territorio independiente que, aunque estaba comunicado permanentemente con las naciones vecinas, eran naciones soberanas que tenían sus propias dinámicas y sus propios problemas internos. Y que además estaban en busca de una identidad, de una nacionalidad.

Y gracias a esta soledad es que empezaron a refugiarse en el “castillo de Axel”, en la “torre de marfil” o en un mundo utópico. Y es por este motivo por el cual todos, a pesar de que recurrían a la sociedad para conseguir una forma de sustento o alguna clase de reconocimiento de su obra, ellos rechazaban la realidad moderna que se había convertido en mundo hostil para el arte y su creador. El artista moderno se vio condenado a vivir errante entre dos mundos, uno ideal pero utópico, y el otro hostil y absolutamente real.

En Latinoamérica la crisis del arte se expresó a través del rechazo de los movimientos como el Realismo y el Naturalismo, especialmente el segundo, porque mostraban una realidad o muy fragmentada por el detalle o muy pesimista y, además, eran corrientes que ya no respondían de una manera muy favorable a lo que se estaba escribiendo en esta región del mundo respecto de la realidad. Por lo que se empezaron a buscar nuevas formas de expresión literaria que respondieran mejor al llamado que los artistas estaban necesitando.

Pero no hay que desconocer que la nueva expresión que buscaban los poetas contenía una gran influencia de la literatura francesa principalmente, sin desconocer, claro está, la inglesa y la alemana. Pero es que para las nuevas generaciones de poetas y artistas de finales del siglo XIX, Francia, y particularmente París, representó en cierta medida el sitio en el que se estaban generando las nuevas formas de expresión que ellos buscaban y en las que hallaban los elementos necesarios para renovar la literatura americana. Además, París se caracterizó por ser “la capital del siglo XIX”⁷, puesto que era la metrópoli europea por excelencia y en ella confluían todas las corrientes artísticas y literarias de la época. Es aquí, precisamente donde se puede ver en todo su esplendor el desarrollo de la vida burguesa, de la modernidad, y en la que se da un interés creciente por el lujo y la vida superficial, frívola.

Es por esto que el poeta americano se sorprende con el esplendor de la capital francesa y en esta nueva generación de artistas y escritores aparece una nueva ilusión y es la de ir a conocer París y, de poder ser testigos de la nueva realidad que cada vez se hace más grande

⁷ Término acuñado por Walter Benjamin en el texto titulado “París, capital del siglo XIX” que se encuentra en el *Libro de los pasajes*. En él, Benjamin logra reunir los espacios y los personajes más característicos de París y que son símbolos de la modernidad.

en esta metrópoli. A esto hay que agregar que las ciudades en América aún son pequeñas y no han alcanzado el mismo esplendor que en Europa, debido a que el cambio que experimentaron estas regiones después de las independencias, no fue muy notorio y se conservaron durante varias décadas las dinámicas económica, política y social que se habían dado durante la Colonia.

Sólo hasta finales del siglo XIX es que se pudo experimentar un cambio más notorio incluido en la fisonomía de las ciudades, ya que empezó a haber una influencia mucho más directa del nuevo sistema económico en la vida americana, porque el desarrollo del mismo fue mucho más grande y hubo, por su parte, una penetración más fuerte dentro del sistema económico de Latinoamérica que ayudó a transformar más rápidamente la estructura en todos sus niveles. Al mismo tiempo, la comunicación con Europa y América del Norte se hizo mucho más fácil, y en la vida cultural y literaria este evento tuvo un gran impacto gracias a la entrada constante de libros y de periódicos europeos que mantuvieron a los escritores y artistas latinoamericanos actualizados con respecto a las nuevas corrientes literarias y artísticas que estaban naciendo o estaban en pleno furor.

Es así como esta nueva oportunidad que se les presentó a los artistas y poetas en América les dio la posibilidad de estar más en contacto con la cultura europea y, sobre todo, la francesa, lo que generó en sus mentes grandes anhelos de conocimiento y de renovación del lenguaje y de buscar nuevas formas de expresión. La nueva generación de escritores y poetas nacidos en la segunda mitad del siglo XIX encontró una fascinación por las letras francesas y encontraban en ellas una sonoridad y un estilo que no habían visto en lengua española, por lo que muchos empezaron a experimentar metros que se usaban regularmente en lengua francesa pero que en español nunca había sido incluido. Al igual, un nuevo lenguaje se estaba usando en la prosa y se hizo mucho más preciosista y más cuidadosa.

Es así como esta generación empieza a realizar una renovación profunda en la literatura hispana y producirá un movimiento que, aunque su raíz sea de origen europeo, encontrará un sello propio en el que se ve la huella del elemento americano así como del español, sobre todo de la literatura del Siglo de Oro, convirtiéndose en protagonista del estilo de esta nueva forma de ver el mundo que abraza la modernidad y, al mismo tiempo, la crítica, lo que ayuda a materializar en la realidad cultural americana la llegada de la renovación. De

esta manera, el nuevo movimiento, el Modernismo, es la prueba tangible, en el ámbito literario, de la europeización de la sociedad americana, que acoge a la modernidad y al capitalismo y adopta la forma de vida burguesa, a pesar de que tenga matices y que pese a la influencia también contiene un componente marcadamente latinoamericano, es decir, autóctono.

Sin situaciones sociales semejantes, esto es, sin la presencia de la sociedad burguesa en todo el mundo occidental, la recepción de la literatura francesa en el mundo de lengua española y más tarde de otras literaturas como la escandinava o la rusa, sólo hubiera sido una curiosidad o una casualidad extravagante y en todo caso no hubiera suscitado la articulación de expresiones literarias autónomas como los modernismos (Gutiérrez Girardot 50)

De esta manera, con las condiciones sociales y culturales en la que ya se encontraba Latinoamérica a finales del siglo XIX –o sea que acoge la modernidad y la forma de vida burguesa- es que se logra una recepción considerable de la literatura francesa, que dio oportunidad a la entrada de nuevos aires para el mundo de la poesía y la narrativa en lengua española.

B. La “novela del artista” o el *Künstlerroman*

... hay un dato histórico absolutamente significativo: desde que la novela comienza adoptar una forma decididamente moderna y a imponerse como el género literario preferido por el público lector –esto es: desde aproximadamente el siglo XVIII, y, sobre todo, en la segunda mitad del mismo, uno de los argumentos más repetidos en ella es el que hace a los artistas protagonistas de estas historias de ficción.

Francisco Calvo Serraller, *La novela del artista. El creador como héroe de la ficción contemporánea.*

A medida que el artista se dio cuenta del rumbo que estaba tomando la sociedad burguesa y el destierro al que la misma lo había forzado, generó en él un rechazo y una crítica fuertes. El mundo moderno es el mundo en el que el arte ha perdido su lugar privilegiado y ya no es considerado la más alta expresión del espíritu, y es por este motivo que el artista busca la forma de poder expresar su tristeza y su desilusión ante este hecho, así como hallar un refugio en el cual encontrar un camino de reflexión acerca de la realidad y de su papel en ella. Como resultado, el artista decide ser su propio héroe, es decir él hace de sí mismo el protagonista de su historia y empieza a novelar su vida.

En la novela, el poeta encuentra un camino hacia una libertad creadora y reflexiva. Él se constituye como su propio objeto novelable y la escritura narrativa se vuelve la mejor vía para hacer una crítica de la sociedad y le permite analizar el papel que él mismo, el artista, y su arte cumplen dentro de la sociedad.

El *Künstlerroman* se inició en Europa a finales del siglo XVIII, porque es la etapa en la que la modernidad y el mundo burgués entran en la escena mundial como un fenómeno generalizado y que marcaba el ascenso del capitalismo como el sistema económico dominante. Es así como surge la “novela del artista” o el *Künstlerroman*. En ella se evidencia la oposición que, contra la sociedad y la moral burguesa, promulga el artista moderno. De igual manera, en ella el artista está en busca de una realidad más pura y más espiritual, aunque en la misma realidad literaria se encuentra en un lugar igualmente apartado y en el que aparece el mundo de la bohemia, ya que éste termina siendo el lugar en el que encuentra un refugio tras la pérdida del mecenazgo que antes lo protegía y patrocinaba su arte y, además, constituye el único lugar en el cual encuentra un amparo que lo ayuda “a conservar sus ideales a salvo de las intromisiones de la sociedad burguesa” (Plata 28).

El novelar la vida del artista constituye, como diría Gutiérrez Girardot, el “gesto romántico” a través del cual reaccionaron los creadores al “fin del arte”, y es la forma por la que él logra materializar su descontento con la sociedad y muestra la conciencia que tiene respecto del lugar que ocupa en el mundo moderno. Es así como con el Romanticismo se

inaugura este empeño de convertir al artista en protagonista de su obra y, asimismo, en transformarlo en el héroe de su tiempo.

De la misma forma, al hacerse sujeto y objeto de la narración, el artista se compromete a “hacer públicas las etapas de su recorrido y sus hallazgos” (Plata 1). Por lo tanto, en la narración se verá al poeta, al músico, al pintor o al escultor mostrando la manera en que su vida se desarrolla de la mano con su arte y, además, la convivencia con individuos de su misma condición –referente sobre todo al plano artístico- o con otros que son la fiel representación del burgués y que ayudan a crear una contraposición entre la mentalidad del artista y la mentalidad del, podría ser, empresario o abogado, según sea el caso.

Es así como se encuentra una fuerte conexión con el concepto de “novela de formación” o *Bildungsroman* y el *Künstlerroman*, ya que en el primero vemos el crecimiento y la formación moral, espiritual y física de un individuo y, en el segundo se puede ver, de alguna manera, “la formación y desarrollo de la sensibilidad artística del protagonista”. Es decir, se le ha considerado al *Künstlerroman* como una variedad de la novela de formación, debido a que sus orígenes se remontan a ciertas obras como el *Wilhelm Meister Lehrjahre* (1796) de Goethe, que es considerada un *Bildungsroman* pero que en algún momento su protagonista tiene un breve paso por el mundo artístico. Aún hay diversas discusiones acerca de si el *Wilhelm Meister* es una novela del artista, aunque, de todas maneras, presenta las características que logran inscribir a esta obra, sobre todo, dentro del género del *Bildungsroman*⁸ y que además permiten, como punto fundamental, señalarla como una de las novelas que dio inicio al *Künstlerroman*.

Muchas de las características establecidas por la teoría del *Bildungsroman* descrita en el anterior apartado pueden aplicarse al *Künstlerroman*, como por ejemplo su final fragmentario, abrupto o inconcluso, en tanto que evidencia la imposibilidad

⁸ El interés de Goethe por la naturaleza del arte se refleja también en *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Sin embargo, si bien es incuestionable el papel fundacional de esta novela en la genealogía del *Bildungsroman*, no puede afirmarse otro tanto de ser considerada al mismo tiempo la primera muestra del *Künstlerroman*, como algunos autores así lo han señalado. Aun reconociendo la importancia de la novela de Goethe en la conformación del *Bildungsroman*—y por ende en el *Künstlerroman*—, así como su decisiva influencia a lo largo del tiempo, hay un elemento fundamental que distancia el *Wilhelm Meister* de la novela de artista y es precisamente lo que constituye uno de sus rasgos esenciales: el papel del arte como motor del proceso formativo del protagonista. (Plata, 2009, 35).

de la autorrealización. De este modo, los *Künstlerromane* suelen terminar en el momento en que el artista-héroe alcanza su madurez creativa (Plata, 25).

Asimismo, con la expulsión del artista de la sociedad se produjo un desequilibrio entre la vida del mismo y su arte, ya que lo segundo no encontró refugio y fue considerado más bien como un modo de entretenimiento –y un elemento decorativo- que una profesión. Por lo tanto el artista se ve obligado a salir al mundo a ejercer un oficio distinto que le ayude a conseguir el sustento diario y su arte terminará siendo, además de su vocación, el refugio en el cual encontrará la forma de defenderse del empobrecimiento espiritual que se estaba expandiendo en la sociedad moderna. Es por esto que nace el *Künstlerroman* y, tal y como señala Rafael Gutiérrez Girardot, éste estaba determinado por el estado que señaló Hölderlin en su elegía “Pan y vino”: ¿Para qué poetas en tiempos de miseria?

Pero, hay que agregar que no sólo el *Wilhelm Meister* es una obra que origina el *Künstlerroman* sino que además, lo acompaña otra novela de Goethe: *Die Leiden des Jungen Werthers* (1774), a la que también se considera como una obra que abrió el camino a las futuras novelas de artistas. Igualmente, se ha considerado a Jean-Jacques Rousseau como uno de los que permitieron que iniciara un interés más grande por las novelas que tenían como héroe a un artista con su escrito *Confessions* (1782).

La influencia conjunta del *Werther* de Goethe y las *Confessions* de Rousseau dieron lugar a toda una pléyade de imitadores (Beebe 49) que hicieron florecer un nuevo tipo de novela que bajo diversas denominaciones—“psicológica”, “personal” o “confesional”—ha marcado la evolución de la narrativa desde finales del siglo XVIII hasta nuestros días. Participando de ese impulso, y con la patente de corso dada al artista en la ficción narrativa, se puede explicar el surgimiento de numerosas novelas donde aparece un artista como personaje protagónico (Plata 8).

Pero, de todas maneras, en la realidad los poetas habían quedado desamparados en un mundo en el que el arte había perdido su condición privilegiada de ser el mayor alimento para el espíritu y, por lo tanto, se generó en el mundo artístico un “sentimiento romántico de la vida” y, asimismo se formó socialmente una idea de lo que era un artista.

...las “novelas de artistas” tienen en común el que en las respuestas a la pregunta por el “para qué” del arte, sus protagonistas se afirman mediante la negación de la sociedad y del tiempo en que vivieron y en la búsqueda de una utopía (Ardinghello), de una plenitud (Lucinde) o de mundos lejanos y pasados (Gutiérrez Girardot 57).

Estos seres que son creadores, magos y sacerdotes practican y veneran una religión que los ayuda a sobrevivir en un mundo en el que Dios está ausente y en el que todo rastro de espiritualidad se ha perdido. Son los elegidos para ser regidos por Saturno, que es considerado el planeta de los individuos de temperamento melancólico que son los que, de alguna forma, han sido afectados en un grado alto, pero no excesivo, por la bilis negra⁹, sustancia que los lleva a sufrir, precisamente de melancolía y que sólo aqueja a los poseedores de un talento excepcional en el terreno de las artes. “Si el estado de la mezcla (bilis negra) es del todo concentrado, son extremadamente melancólicos; pero si la concentración se halla un poco atenuada da lugar a los seres excepcionales” (Aristóteles, 1996, 97).

Es por esto, que en la novela del artista encontraremos generalmente a sus héroes caracterizados como personas que no están conformes con su realidad, que suelen vivir en un estado de melancolía y tienden a huir a un mundo mejor que han creado poco a poco en su pensamiento, como si vivieran en un sueño constantemente. Al mismo tiempo poseen unas capacidades artísticas que los hace excepcionales y que los diferencia del resto del

⁹ Aristóteles en el *Problema XXX* habla acerca de los seres afectados por la bilis negra, que viene de la teoría que él mismo propone sobre los cuatro humores: sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra. Esta última es una mezcla de calor y frío, y un individuo que contenga una cantidad mayor de calor está más propenso a la locura y está dotado por la naturaleza: “...aquellos en los que el calor excesivo se desarrolla hasta llegar a un estado medio son sin duda melancólicos pero más inteligentes, y menos excéntricos, al tiempo que en muchos aspectos se muestran superiores a los demás, unos en lo que respecta a la cultura, otros en lo concerniente a las artes, y otros, en fin, en el gobierno de la ciudad” (93) Igualmente, el signo de Saturno es desde la antigüedad el planeta de los melancólicos aunque fue hasta el Renacimiento que se consideró a este como el planeta de los artistas: El cambio se dio en el Renacimiento, por la revalorización que de la postura aristotélica hizo Ficino, en la que se ha visto que los hombres dotados del genio tenían un temperamento saturnino y no mercurial, y Saturno por lo tanto, debía reivindicarse como su planeta (Wittkower y Wittkower 105).

mundo, al igual que les otorga el impulso de salir a analizar su mundo y a las personas que, incluso, podrían ser motivos para sus próximas obras.

Y es precisamente en el elemento autobiográfico en el que se halla el vínculo más fuerte entre el *Bildungsroman* y el *Künstlerroman*, ya que los dos géneros se alimentan de él para poder mostrar la formación del héroe ya sea en la totalidad de su existencia o en su carrera artística.

Pero específicamente en el *Künstlerroman*, el cuerpo de la narración tiene carácter autobiográfico porque el autor recoge ciertos elementos de su realidad artística para darle una caracterización mucho más cercana a la vida del artista (moderno) y a su entorno. Es por esto que se logra también hacer una crítica de la sociedad, debido a que se utilizan motivos de la realidad histórica para introducirla en la realidad literaria de la novela y que son esenciales para poder mostrar el descontento del artista con el mundo que habita.

Además, cuando empieza la crisis del arte y el artista, conjuntamente nace el Romanticismo.

En los románticos se puede ver el deseo de reivindicar el arte y darle un carácter nuevamente sagrado. Además el “Romanticismo fue quizás el canal más amplio, a través del cual desembocó la conciencia del siglo XIX...él le creó la base del sentimiento, del experimentar vivencial (Simmel 277).

El Romanticismo es esencial para la aparición de la novela del artista, porque es el momento en el que el poeta empieza a cuestionar su papel en la sociedad burguesa, y cómo ésta deliberadamente lo había abandonado en un mundo en el que se respiraba únicamente la inhumanidad. Son los románticos los que deben padecer el hecho de que no cumplen el ideal que se desea ser en el mundo capitalista. Y son ellos los que van a ser los ideólogos de una nueva sensibilidad en la que van a fundar las bases para que los artistas de todo el mundo se unieran y no se sintieran desamparados, es una soledad acompañando a otra.

Ellos son los encargados de crear ese mundo paralelo que a veces suele llevar al artista de regreso a la infancia, pero también a mundos fantásticos en los que lo exótico es el elemento central y hacen del ambiente un lugar mucho más bello y tranquilo. Pero, es ahí en donde estos seres encuentran una manera de sobrevivir en el mundo que es representado en el “castillo de Axel”, en la torre de marfil o en el sueño, que son los lugares en los que estos individuos hallaron un refugio en defensa de esa realidad tan dolorosa.

Quando salgo del sueño, cuando vuelvo a esa existencia que es la nuestra, todo en ella es distinto, como tras una larga ausencia. Los lugares y los rostros han recuperado esa apariencia que tuvieron para mis ojos de niño. Regreso del sueño con ese poder de amar la vida, de amar a los hombres, de amar las cosas y los actos, que había olvidado y desprendido al salir del paraíso infantil (Béguin 488).

Eso es lo que significa este mundo para los románticos, es un lugar en el que ellos logran tomar las fuerzas vitales necesarias para poder regresar al universo histórico, en el que el tiempo sí pasa y en el que las desdichas, las tristezas y la pobreza espiritual constituyen la verdadera naturaleza.

No es nada raro, por consiguiente, que las grandes novelas de artistas se escriban en pleno auge del Romanticismo o que tengan, al menos, una fuerte influencia romántica. Tal es el caso de la novela que podemos considerar como la creadora del principal arquetipo de artista de ficción —*Le Chef-d'oeuvre inconnu*, de Honoré de Balzac—, cuyo protagonista, el pintor Frenhofer, ha servido como modelo, de alguna manera, a todas las novelas de este tipo que posteriormente se han escrito; y una novela, en fin, de inequívoca raíz romántica (Calvo Serraller 15).

Es hacia la década del treinta del siglo XIX, que el *Künstlerroman* llega a consolidarse con las obras de Honoré de Balzac, quien “manifestó durante toda su trayectoria una intensa fascinación por el arte, reflejado en las abundantes obras novelísticas que giran alrededor del mundo artístico y de sus gentes” (Plata 40). Desde este momento se puede hablar de la existencia de una nueva forma novelística que se centra en la figura del artista y que, por

medio de ella, el autor y el personaje hacen una crítica fuerte a los valores de la sociedad burguesa.

Pero por otro lado, gracias a la gran recepción que tuvo la literatura europea, *Künstlerroman* logró llegar al continente americano a finales del siglo XIX. Inicialmente se leyeron fervientemente las obras de escritores que cultivaron el *Künstlerroman*, como el ya mencionado Honoré de Balzac, también Jules y Edmond Goncourt, Wilhelm Heine, Novalis, Gustave Flaubert, Joris Karl Huysman, Friedrich Schlegel y Jean Paul, entre muchos otros. Pero más adelante empezaron a salir a la luz las novelas hispanoamericanas que tenían como temática al artista. De hecho, fue *Amistad funesta* de José Martí la que inauguró este género en Hispanoamérica en el año 1885. Y son precisamente los modernistas los que se sintieron atraídos por narrar una historia que tuviera al artista como temática principal.

Así, muchos contemporáneos realizaron la misma hazaña creadora, siendo la más significativa de todas la realizada por José Asunción Silva, con su novela *De sobremesa* (1896), en la que se muestra la figura de José Fernández, un artista del que Silva logra exorcizar los más profundos demonios interiores y los pasajes más hermosos acerca de su vida, de su poesía, del arte que tanto alaba y de la mujer del cual quedó absolutamente enamorado. De hecho, José Fernández es el más claro ejemplo del ser que huye constantemente hacia otro universo. “Junto con el constante vaivén entre su yo sensual y su yo intelectual, en la compleja personalidad de José Fernández existe también otro grave conflicto característico del héroe modernista: el que se establece entre el sueño y la acción” (Phillips 265). Y este constante ir y venir entre lo real y el sueño recuerda a los románticos europeos de los que tanto leyeron y aprendieron los modernistas. Asimismo, era un ser que desconfiaba de los “hombres prácticos” que eran lo que percibían “bien la realidad”, que para nuestro artista significaba “no percibir toda la realidad, ver apenas una parte de ella, la despreciable, la nula, la que no me importa. ¿La realidad?... Llama la realidad todo lo mediocre, todo lo trivial, todo lo insignificante, todo lo despreciable (Silva 183).

Es así como se hace tangible en los modernistas las preocupaciones que ocuparon a los artistas europeos, tanto a los románticos como a los simbolistas, a los decadentistas, a los que proclamaron el arte por el arte, entre otros muchos. Silva es el escritor que alcanzó un punto máximo con su creación, José Fernández, que es el arquetipo más claro del artista moderno americano, ya que es un ser melancólico que se siente cansado de los placeres vulgares y desea experimentar sensaciones más profundas; además es la imagen del dandy porque es un cultivador de la belleza, y todo a su alrededor debe irradiar lujo, abundancia y buen gusto.

El dandismo aparece sobre todo en las épocas de transición... En la anarquía de esas épocas, algunos hombres desclasados, hartos y ociosos, pero todos ricos en fuerza nativa, pueden concebir el proyecto de fundar un nuevo tipo de aristócrata... El dandismo es el último destello de heroísmo en las decadencias (Baudelaire 87).

Y es en este punto la personalidad de José Fernández queda definida, debido a que él vive en un lugar del mundo que aún se encuentra en un estado de cambio, en el que las guerras civiles son recurrentes y todavía quedan resquicios de la tradición criolla pero que con la entrada de la cultura burguesa termina por desfallecer hasta quedar como una nostálgica imagen pasada.

Pero, además de la gran obra del colombiano, encontramos en Hispano América más novelas que representan al artista y sus inquietudes acerca de su actividad creadora y el mundo que lo condenan por no dedicarse a un oficio más “productivo”. De esta manera encontramos varios ejemplos en lengua española, de una u otra manera, cercanas en el tiempo con *Amistad funesta* y *De sobremesa: Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* de Ángel Ganivet (1898), *El extraño* de Carlos Reyles (1898), *Ídolos rotos* (1901) y *Sangre patricia* (1902) de Manuel Díaz Rodríguez y muchos más, porque la lista es incontable, ya que si para Europa la primera mitad del siglo XIX será la edad de oro para la novela del artista, en América y España, va a ser justo en el momento en que ya este mismo siglo llegaba a su fin y despuntaba el siglo XX que va a traer nuevas inquietudes al artista.

Y es precisamente esta generación modernista la que rescata los valores de los clásicos del Romanticismo a través de la lectura de los mismos y, también, por medio de las obras de los simbolistas, los parnasianos y los decadentistas franceses, retoman la idea de un arte como religión y como vocación y que por no tener un fin útil para la sociedad deciden, de cierta manera cultivar el llamado “arte por el arte”. Es debido a esta situación que con estos escritores, en ese momento, jóvenes y ansiosos de un cambio estético, que llega a América la novela del artista, porque, precisamente, ya han tenido la oportunidad de tener un mayor contacto con la nueva sociedad capitalista y moderna, por lo que empiezan a sentir más agudamente las consecuencias fatales que para el artista trajo esta reforma social, económica y cultural, y esto los hace reaccionar de una manera crítica y rebelde.

C. La novela modernista

La entrada del Modernismo en la escena mundial marcó un nuevo rumbo para las letras hispanoamericanas, ya que generó una ruptura en la tradición que hasta ese momento se había sostenido sin mayores cambios. De hecho los artistas y poetas de finales del siglo XVIII y de la primera mitad del siglo XIX lograron anunciar de alguna manera que pronto entraría en la escena literaria una nueva forma de sensibilidad y de pensamiento.

Y fue en la prosa donde empezó a hacerse tangible el cambio, inaugurado por dos figuras tutelares de la literatura hispanoamericana: el cubano José Martí y el mexicano Manuel Gutiérrez Nájera. Cabe señalar que sí bien la renovación empezó en el terreno de la prosa, la poesía fue el campo más trabajado por los modernistas y fue, además, donde mejor se pudo apreciar la renovación.

Martí y Nájera fueron los que manifestaron un nuevo estilo en la prosa que se hizo más artística en su composición, conteniendo más carga metafórica y un ritmo que podría describirse como musical y que es fácilmente identificable para el lector. Los escritores y los artistas más jóvenes se sintieron fuertemente atraídos hacia esta nueva forma de escribir

que podían leer, principalmente, por medio de la prensa, ya que tanto Martí como Gutiérrez Nájera colaboraron con diversos periódicos de América y Europa.

Y aunque ellos fueron precursores de la renovación literaria, asimismo, cada uno se alimentó de influencias muy definidas que incluyeron en su proceso de creación y que ayudaron a transformar profundamente la escritura en español. Además, cada camino marcó la manera de escribir de los dos escritores y este fenómeno dio inicio a la característica pluralidad o sincretismo de estilos dentro del Modernismo. Por un lado, en Martí se nota un amor y una preferencia hacia los clásicos españoles, y dentro de esta tradición, más específicamente hacia la época del Siglo de Oro atraído por las lecturas que hizo de las obras de San Juan de la Cruz, Santa Teresa, Quevedo, Cervantes, etc.; también fue visible el acercamiento que durante gran parte de su vida tuvo hacia la obra de Gustavo Adolfo Bécquer. De igual manera, leyó la obra de los grandes escritores franceses, sintiendo una predilección hacia la poesía y narrativa de Víctor Hugo y por la de los poetas que cultivaron el parnasianismo. De esta manera “Martí plasmó la tradición hispánica y la novedad francesa en un conjunto armónico, cromático y musical, profundamente suyo” (Schulman 19).

Por otro lado, Gutiérrez Nájera muestra una inclinación fuerte hacia las letras francesas y en su estilo se hace visible la influencia que los autores y las corrientes literarias que en ese momento estaban en auge en las letras francesas.

...en Gutiérrez Nájera éstos (los elementos franceses) se transparentan de manera directa en su escritura: en giros y vocablos franceses, en los ambientes parisienses, y en los temas frívolos aprendidos de Catulle-Mendès, Coppée, Musset, Paul de Saint-Victor y Gautier (Schulman 19).

Es así, como se puede ver una división clara de estilos entre los autores y que es, a su vez, una muestra inicial de cómo se va a constituir verdaderamente el Modernismo, el cual se consolidó como un movimiento literario y artístico diverso y se alimentó de numerosas corrientes europeas en busca de nuevas formas de sensibilidad y expresión.

Al mismo tiempo, esta transformación no sólo buscó diferentes lenguajes y elementos que remitían a lo exótico, sino que lo que más anhelaba era encontrar una expresión netamente americana y que revolucionara las letras en el continente. Algunos acusaron al Modernismo de ser un movimiento que cultivó formas preciosistas y que recurrió en gran medida a elementos exóticos y afrancesados, pero en realidad fue la primera corriente que fue netamente de origen americano y que por esto le otorgó a la lengua española una libertad y una riqueza de formas rítmicas, gramaticales y estilísticas que no se habían visto nunca en América.

De hecho, la búsqueda de nuevas corrientes literarias que logran expresar de manera original lo que se busca en un determinado periodo de la historia y que responda a las dinámicas y demandas del mismo, sólo es la muestra de que el terreno literario no es estático y está en constante transformación, y más en el caso del Modernismo, porque la América hispana había por fin hallado la libertad no sólo política y social, sino de expresión y, conjuntamente, se vio en un momento de profundo cambio no sólo en las jóvenes repúblicas americanas sino en el mundo entero gracias a la aparición del fenómeno de la modernidad y la apertura de los mercados mundiales. Es debido a esto que el Modernismo más que ser un movimiento literario y artístico, fue la manera por medio de la cual los artistas americanos expresaron la crisis existencial que estaban viviendo en el universo moderno y burgués del cual habían sido expulsados. Sobre esta idea Iván A. Schulman señala:

El modernismo literario fue la forma americana de buscar una identidad en el mundo moderno, y por consiguiente, como toda cultura naciente anheló “vigorizarse a condición de franquear la atmósfera que la circunda a los ‘cuatro vientos del espíritu’”. Y, desde esta perspectiva, hasta el afrancesamiento fue una manifestación **auténtica** de la cultura hispanoamericana de las últimas décadas del siglo XIX, una entre muchas, pertenecientes al sincretismo fundamental del período (36).

Respecto al fenómeno del sincretismo, es una de las características esenciales del Modernismo debido a que no se le puede encasillar como un movimiento uniforme, que

siguió unas reglas estéticas definidas, sino que precisamente como se ve en los primeros representantes, Gutiérrez Nájera y Martí, logran alimentarse de distintas fuentes que pertenecen a una sola literatura (en este caso la francesa y la española) pero que eran enriquecidas por diversas corrientes estéticas. Es por eso que en los textos modernistas podemos ver rasgos que obedecen a diversas tendencias que confluyeron en una misma creación. Además, es el sincretismo cultural el que logra hacer de esta nueva corriente literaria netamente latinoamericana, ya que respondía a las exigencias del momento histórico que se vivía en el continente, en el cual había nacido una sociedad que se formó a partir de una mezcla de diversas culturas como las indígenas, las africanas y la europea, dando como resultado un mundo en donde el sincretismo se podía respirar en el aire.

El Modernismo, a través de la mezcla de estéticas, logró representar la sociedad americana que tenía como núcleo una gran fusión de culturas, las cuales encontraron la mejor forma de expresión literaria y artística en este movimiento. Pero así como el Modernismo, que se había definido como la imagen cultural de la América moderna, también fue el camino por el que los artistas expresaron su descontento con la realidad burguesa que los había obligado a refugiarse en una “torre de marfil” que los ayudara a sobrevivir y a esconderse de una sociedad que los había rechazado y los había convertido en, aparentemente, seres inútiles que se dedicaban a cultivar el arte, un elemento que ya no producía deleite espiritual a los individuos que habían encontrado una mayor satisfacción para sus vidas en el dinero y en los placeres banales. Así los modernistas a través de sus obras encontraron un medio de protesta y denuncia antes la crueldad y la miseria que se estaba viviendo en el mundo en el plano íntimo. Es por eso que en los modernistas vemos generalmente seres rebeldes, con grandes ideales de cambio y que sueñan con un mundo en el que el arte y ellos sean nuevamente esenciales.

Mas, hay que agregar que ésta fue una época en la que se puede encontrar multitud de pensamientos, pero que entre ellos el que más tuvo fuerza fue el positivismo. Con él llegó una manera de mirar el mundo mucho más individualista y el ser humano, gracias a esta situación, cobró mucha más relevancia en la escena social como sujeto, y también se abrió

el camino para la apertura a una forma de pensar más científicista¹⁰. Es así como este fenómeno chocó contra una manera de pensar más espiritualista y generó debates muy grandes a nivel filosófico.

Algunos modernistas continuaron cultivando más el terreno espiritual, pero no dejaron de verse influenciados por el positivismo, razón que les dio a algunos pensadores como José Enrique Rodó, por hacer reflexiones en una etapa más madura y ya alejada del positivismo de ver las ganancias, que a un movimiento como el Modernismo les dejó, a pesar del rechazo que algunos expresaron:

La iniciación positivista dejó en nosotros, para lo especulativo como para lo de la práctica y la acción, su potente sentido de relatividad; la justa consideración de las realidades terrenas; la vigilancia e insistencia del espíritu crítico; la desconfianza para las afirmaciones absolutas...; el desdén de la intensión ilusa, del arrebató estéril, de la vana anticipación¹¹ (Rodó 29).

La entrada del positivismo en el mundo moderno hispanoamericano tuvo, en mayor o menor medida, influencia en los modernistas y las consecuencias favorables que tuvo en ellos fue el hecho de fomentarles el sentido de la crítica, de dudar en cierta medida de las “verdades” que se expresaban a cada momento y, sobre todo, les dio el impulso para contradecir las normas tradicionales que se mantenían en el mundo del arte y la literatura, gracias a estar rodeadas de una sociedad que se debatía por mantener la tradición o dejar entrar las nuevas costumbres del extranjero. Pero, de todas maneras el positivismo unido al desarrollo económico que se estaba dando en América provocó un incremento del gusto por lo material, por lo superficial y lo frívolo en la población, y ante esta situación los modernistas rechazaron la realidad, ya que no encontraban en ella un sitio en el cual poder cultivar dignamente su arte y donde expresar sus ideas. De ahí, que los modernistas buscaron nuevas fronteras y se encerraron en sus propios mundos internos en los que

¹⁰ Con esto se habla de que la ciencia se hizo una presencia importante, por no decir central, en todos los niveles del conocimiento y de la moral.

¹¹ En *Nuevos asedios al modernismo*. Ed. Iván A. Schulman. Madrid: Taurus Ediciones, 1987.

soñaban con un mundo mejor, más espiritual y más bello, y por eso es que, especialmente en la poesía, los autores hablen acerca de lugares rodeados de una naturaleza y objetos de gran belleza y lujo, porque era la forma de mostrar el ideal de vida, de belleza y de mundo que soñaban.

El llamado venero exótico de los modernistas representaba una manera de concretizar anhelos estéticos e ideales vedados por la realidad cotidiana...Frente a esta realidad construyeron otro, un mundo ideal, una visión soñada, los cuales terminaron siendo para muchos de ellos, la única realidad valedera. El mundo ideal modernista entre algunos poetas y prosistas asumió visos de una realidad palpable, y, paradójicamente, carente de irrealidad (Schulman 34).

De hecho en los textos modernistas se encuentran representaciones de estos mundos, y generalmente recurrían a elementos exóticos, porque no sólo les otorgaba a esa realidad un aire más cercano a la fantasía sino que estéticamente la mostraba más bella que el universo al que realmente debía enfrentarse a diario el artista modernista. Pero esta forma de protesta que representaba el soñar con mundos mejores se mostró de la misma manera. A veces, también se remitían a otras culturas del medio o lejano Oriente, mostrando las virtudes que poseían estas sociedades y las riquezas tanto materiales como culturales que dejaban ver al mundo. De esta manera, lo que hicieron los modernistas fue idealizar estas sociedades a través de sus obras y, de la misma forma, las contrapusieron a la realidad de los países hispanoamericanos que estaban empezando a desarrollar una forma de vida materialista y deshumanizada.

Por otro lado, el afán modernista de renovar la lengua y la literatura españolas se daba, además, por el deseo de crear una literatura nueva que superara de una vez los modelos literarios considerados ya caducos que aún se cultivaban en España y América, debido a que no respondían a los interrogantes y a las dinámicas que los artistas, el arte y el mundo modernos exigían y que necesitaban repuestas que ya no se encontraban en la literatura de habla hispana de la segunda mitad del siglo XIX. Y es por esto que los modernistas hallaron en la literatura francesa los elementos que eran precisos para poder aplicarlos a la realidad que estaban viviendo y al lenguaje, debido a que ya estos artistas en París estaban

viviendo el furor de la ciudad industrializada, moderna y burguesa; era una ciudad grande en la que ya se había lanzado al individuo a un universo en el que debía hallarle un sentido a la vida en los bienes materiales y en el dinero, y, su existencia había sido lanzada a su propia interior, debido al hecho de tener que resolver sus problemas en la intimidad de su hogar, empezar a esconder su verdadera vida y vivir detrás del velo de la apariencia.

Por otro lado, los modernistas cultivaron diversos géneros, ya que esto también les permitía abrirse hacia nuevos espacios de escritura y de experimentación. Así, se pueden encontrar ejemplos en la poesía, el cuento, el ensayo y la novela, siendo este último género lo menos cultivado por estos autores.

Pero en general, el Modernismo fue un movimiento que buscó superar el positivismo y, junto con él, al Naturalismo, que era una corriente en la que se seguían precisamente muchos de los presupuestos del positivismo, y buscaban una descripción de la realidad más objetiva mostrando al mundo desde un plano mucho más alejado. Aunque, gracias al Naturalismo, los modernistas adquirieron un discurso más crítico y liberal, que es precisamente alimentado por el positivismo. Pero generalmente se le vio como un movimiento que seguía ciertas reglas que lo hacían más una corriente a la cual se la podría denominar como una literatura que se rige por reglas científicas y no por reglas estéticas. “El positivismo, por un lado, y la incipiente modernización socioeconómica, por otro, crearon actitudes científicas, y un ambiente materialista que los modernistas, frustrados y alienados, no lograron aceptar” (Schulman 34).

Es por este motivo, aunque en las obras modernistas encontramos rasgos naturalistas, que en un momento de la historia literaria decidieron superar el estilo de este movimiento, y quisieron buscar una línea estética distinta, en el que la introspección es un elemento esencial, debido a que el protagonista en la novela modernista quiso mirar más hacia su mundo interior que hacia el universo externo. Es decir la “reducción del argumento a favor del protagonista... es consecuencia del interés narrativo en las vicisitudes de la vida interior que marca el principio del **fin de siglo** literario” (Meyer-Minnemann 252).

Y para ser más clara la idea, el propio José Martí habla sobre el Naturalismo y de cómo es necesario dejar atrás una concepción de la literatura que busque como fin copiar la realidad:

El naturalismo no viene a ser, en suma, más que el nombre pomposo de un defecto: la carencia de imaginación. Entre los naturalistas, y lo que no necesitan serlo, hay la misma diferencia que entre los pintores copistas y los creadores. Una rigurosa deducción del naturalismo da con él en la tierra. Ajustando cerradamente el arte a la teoría naturalista, el pintor que copia su cuadro de Rafael es más gran pintor que Rafael (Obras completas 22).

Y es por eso que hasta la época modernista es que pueden darse las condiciones para que el *Künstlerroman* llegue, debido a que empieza a crearse en los autores la necesidad de generar una literatura en la que puedan expresar su descontento con la sociedad y con la realidad que debe vivir día a día. Y la mejor forma que hallaron, fue expresándose a través de los artistas, porque ello les da la posibilidad de recrear el mundo intelectual y artístico al que pertenecen, y logran hablar sobre los juicios estéticos, culturales, políticos y sociales que han formado por medio de una minuciosa observación que han hecho de su entorno.

CAPÍTULO II

Amistad funesta, la primera “novela del artista” en Hispanoamérica

A. José Martí y el origen de *Amistad funesta*

Durante muchos años, la obra de José Martí ha sido estudiada minuciosamente debido al inmenso valor literario, histórico, social y cultural que tiene para la historia americana y mundial, ya que sentó las bases del Modernismo y además, fue un visionario que se dio cuenta del futuro nada prometedor que le esperaba a los territorios de América Latina si dejaban caer sobre sí el poderío de los Estados Unidos, que en ese entonces ya era una potencia y se definía como el nuevo imperio económico y político en el mundo.

Aunque para poder centrar más el interés de este trabajo, es preciso examinar la labor de la crítica literaria alrededor de la obra de Martí, ya que se ha podido ver que este campo ha mostrado un profundo interés en estudiar su obra poética, la de tipo testimonial –por ejemplo los diarios de campaña- y la periodística, porque es indiscutible el hito que ellas marcan dentro de la renovación literaria modernista tanto en el terreno de la poesía como en el de la prosa. Pero, asimismo, se ha visto que hay un aspecto que se ha dejado de lado y ha sido el narrativo, el cual, la extensa obra martiana sólo cuenta con un único ejemplo, que es su novela *Lucía Jerez* o *Amistad funesta*. En este caso, se puede atribuir este fenómeno a dos razones: la primera por desconocimiento, porque increíblemente no son muchas las personas en el mundo literario que conocen la novela o ni siquiera tienen una idea de que Martí haya intentado incursionar en este género literario.

La segunda razón se debe al mismo autor, ya que en el prólogo que alcanzó a preparar para una segunda edición de la novela, que nunca pudo ser publicada en vida del autor, Martí la trata de “noveluca” y hasta le pide excusas al lector por haberla escrito y, porque siendo él un hombre que estaba al tanto de los movimientos que se estaban generando en la literatura sentía que su novela no cumplía con las aspiraciones que estaban naciendo en los escritores de finales del siglo XIX. Martí es consciente de su tiempo histórico, es un hombre y un

escritor de su época, cosmopolita y moderno, y por eso es que escribe esto: “El autor avergonzado, pide excusa. Ya él sabe bien por dónde va, profunda como un bisturí y útil como un médico, la novela moderna” (109).

Igualmente, él le cuenta al lector el poco gusto que tiene por el género novelístico en el plano creativo, por contar toda una historia que en el plano real nunca existió y que da pie a que el creador termine fingiendo durante el proceso creativo:

El género no le place, sin embargo, porque hay mucho que fingir en él, y los goces de la creación artística no compensan el dolor de moverse en una ficción prolongada; con diálogos que nunca se han oído, entre personas que no han vivido jamás. 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 esto, a juicio de editores, aburre a la gente lectora; ni siquiera es lícito, por lo llano de los tiempos, levantar el espíritu con hazañas de caballeros y de héroes, que han venido a ser personas uy fuera de lo real y del buen gusto (109-110)

De esta manera, no sólo se ve a Martí pidiendo perdón sino que es consciente que las personas no necesitan más historias épicas, en las que sus héroes son seres valerosos que llevan a cabo hazañas sobrehumanas y que son dignas de admiración; él ya sabe precisamente los rumbos hacia los que se dirige la novela moderna y que la búsqueda que están realizando los jóvenes escritores es más de índole espiritual y humana en las que se muestre al ser humano tal y como es, y se vean las desdichas que le ha traído este nuevo mundo burgués. De hecho, Martí adjetivó a la novela de su tiempo como “moderna” y eso es lo que demuestra lo bien que conocía el tiempo que le tocó vivir sino que, igualmente, sabía que esto determinaba un cambio de mentalidad a nivel literario y artístico.

Por otro lado, el Apóstol siempre dejó ver la nostalgia que sentía por su patria cubana y por el hecho que aún fuera una colonia española, y, al mismo tiempo, expresó la preocupación que le generaba el hecho de que los Estados Unidos frenaran el proceso de independencia que estaban por fin empezando a vivir los países de América Latina, ya que al entrar esa nación a estas tierras iba a empezar un nuevo tipo de colonialismo, aunque no declarado, porque aparentemente cada país iba a conservar de cierta manera su soberanía, pero realmente iba a empezar un proceso de dependencia económica y política de parte de estas

naciones. Lamentablemente esto se cumplió y en años posteriores a la muerte de Martí, ocurrida en 1895, Estados Unidos incursionaría de múltiples maneras en la vida y la cultura de los países de “Nuestra América”¹², que es un término martiano usado para designar a los países que estaban del Río Bravo hacia el sur de América incluyendo a los antillanos.

Esto deja ver el interés de Martí por la sociedad y la cultura de Nuestra América y siempre aconsejó el estudio de la historia de los antepasados americanos, de las culturas indígenas, que se investigara y se crearan estados nuevos a partir de la realidad propia de Latinoamérica y que de ahí salieran las nuevas sociedades que cuidarían y harían crecer al continente. Y esto seguía demostrando el interés que él tenía sobre América, pues expresó en muchos de sus escritos y cuadernos de apuntes de la cultura de cada una de las regiones del continente y cómo cada una había empezado a formarse antes y después de la llegada de los españoles.

Es así como, en el momento de elaborar la novela no le quedó complicado ubicarla en algún lugar de América Latina, aunque no se sabe exactamente dónde. Pero para hacer más claro este apunte, falta aclarar las condiciones bajo las cuales fue escrita la novela. Ésta fue un pedido que el periódico *El Latino Americano* le hizo inicialmente a Adelaida Baralt, amiga de Martí, la cual pensó que sería mejor si la hacía su amigo, además de que lo ayudaría económicamente. Martí aceptó la oferta, en especial por el hecho de que fue un momento de receso en su vida política (1884-1887), ya que cortó relaciones temporalmente con los generales independentistas Antonio Maceo y Máximo Gómez debido a diferencias respecto a cómo debía dirigirse la guerra de independencia en Cuba y de la práctica de una especie de caudillismo, puesto que Martí había aprendido de los errores que se cometieron en las independencias en el resto de América Latina que había llevado a que se cayera en largas guerras civiles entre diversos bandos que querían adueñarse del poder.

¹² Además, hay que señalar que el ensayo más importante escrito por el Apóstol es el titulado “Nuestra América”, y en él Martí proclama su ideas acerca del valor y la grandeza que tienen los pueblos americanos y de cómo no deben dejar que las garras del nuevo imperio norteamericano lleguen a ellos para apoderarse de todas sus riquezas. Y, al mismo tiempo, aconseja a todos los americanos empezar a reevaluar los nuevos estados basados en modelos foráneos, y empezar a estudiar a las culturas netamente americanas y crear nuevas repúblicas que estén obedeciendo a las dinámicas propias de sus sociedades y sus culturas sincréticas. Martí, José. *Nuestra América*. Biblioteca Ayacucho. Caracas, 2005.

Y es por esta razón en especial, que la novela se publicó en 1885 por entregas en *El Latino Americano*. Mas para poder publicarlo, el autor tuvo que seguir ciertas especificaciones de los editores que él mismo cuenta en el prólogo de la novela: “En la novela había de haber mucho amor; alguna muerte; muchas muchachas, ninguna pasión pecaminosa; y nada que no fuese del mayor agrado de los padres de familia y de los señores sacerdotes. Y había de ser hispanoamericana” (110).

Es así como Martí logra mostrar y advertir de cierta manera al lector lo que iba a encontrar en la novela y que iba sentirse identificado por el hecho de que la novela iba a ser hispanoamericana, siendo la mayoría de los lectores del periódico, de este origen. Es así como, volviendo a la reflexión anterior acerca del sentido de pertenencia que tenía Martí con el ser hispanoamericano, a él no le quedó difícil plasmar el espíritu de América Latina en la novela y no redujo su espacio geográfico a una región o país determinados, sino que nunca se especifica en la historia el lugar exacto donde ocurrieron los hechos, lo que ayuda a incrementar la definición de que él hizo de *Lucía Jerez*: una novela hispanoamericana.

Así desde el comienzo, a la novela no se la puede encasillar como una novela cubana, por ejemplo, por el hecho de que su autor nació en Cuba, sino que él siempre se definió no sólo como un cubano sino también como un hispanoamericano y por este motivo en la novela también se encuentra el espíritu martiano, que pertenecía a Nuestra América.

En su líneas se ve que la naturaleza a la que él alude es esencialmente americana y no únicamente cubana o mexicana, sino que recurre a los paisajes que en gran parte de América Latina se encuentran. De la misma forma, en el prólogo, Martí advierte que la historia se basó en “un suceso acontecido en la América del Sur en aquellos días, que pudiera ser base para la novela hispanoamericana que se deseaba, puso mano a la pluma, evoco al correr de ella sus propias observaciones y recuerdos” (109).

Y debe resaltarse el hecho de que quiso apegarse lo que más pudo a la realidad, basándose en un hecho que sí ocurrió de verdad, utilizando personajes que de alguna u otra manera habían vivido y, tal vez, hasta conocido. “... ni a Sol ni a Lucía ha conocido de cerca el autor. A don Manuel, sí, y a Manuelillo y a doña Andrea, así como a la propia directora” (110). De igual manera, el propio autor señala de cierta forma en este fragmento el

elemento autobiográfico que va a estar presente a lo largo de toda la novela y que es un punto de gran importancia.

Es así como habiendo señalado las intenciones por las cuales fue escrita la novela se puede comprender mejor el rechazo que Martí le profesaba. Además, cabe aclarar que la obra fue escrita en un plazo de siete días y, hay que agregarle a esto que por “cierta prudente observación” el destino del protagonista Juan Jerez fue cortado abruptamente y Martí mismo menciona que fue reducido el personaje a un “mero galán de amores”, aunque cabe aclarar que a lo largo de la historia el lector se puede dar cuenta que no quedó convertido en un simple galán sino que, a pesar de todo, el autor logró conservar parte de la esencia de lo que en algún momento pudo haber llegado a ser Juan Jerez en la mente del Apóstol.

Lamentablemente, estos cortes pudieron crear un evidente rechazo de parte de su autor y generar en él cierto desprecio que terminó conociéndose en el prólogo que escribió para la segunda edición que esperaba hacer de la novela. Aunque cabe resaltar que en *Lucía Jerez* se hallan diversos elementos dignos de observación, puesto que en ella se encuentra la prosa martiana, indiscutiblemente que es un primer motivo para prestarle atención a la novela. De hecho, Enrique Anderson-Imbert señala que en la obra hay una gran carga de la llamada “prosa poética”, que se hizo tan característica en Martí, al igual que en el modernismo. Y, de la misma manera, hace la observación sobre el hecho del rechazo que expresó el Apóstol sobre su novela mencionando que “El menosprecio de Martí por su novela fue injusto. No repararon (los críticos) en que Martí juzgaba desde una teoría moral del arte posterior en muchos años al acto mismo de novelar” (133). Es así como este apunte nos podría estar dando una justificación del por qué Martí no quiso a la novela y que este rechazo estaba atravesado por el hecho de que había transcurrido un tiempo prudencial entre la publicación del texto y, la revisión y redacción del prólogo que aparecería en la segunda edición.

A propósito de esto, es bueno señalar que fue precisamente Anderson Imbert el primer ensayista que le dio a la novela martiana la merecida atención a mediados del siglo XX, ya que había sido ignorada por los críticos. El ensayo titulado “La prosa poética de José Martí. A propósito de *Amistad funesta*” se encuentra en el libro *Escritos sobre escritores de América* y, en él Anderson Imbert consigue hacer un análisis textual en el que logra señalar

ciertos puntos en los que la novela es pionera en el campo estético de la narrativa latinoamericana de finales del XIX, ya que en ella halla un gran contenido de la prosa no sólo de tipo poética sino pictórica e impresionista tan cultivada por los escritores franceses de la época, o sea que Martí “trató de moldear una prosa musical y cadenciosa, una prosa que subordinara su cauce y modulación al ritmo, tal como requería en el texto” (Peñaranda 653). Respecto de la prosa poética, Anderson-Imbert señala que en ella está presente la forma interior de la poesía y se va articulando una ideal visión estética y, a su vez, hace un recorrido corto por el desarrollo de este tipo de prosa en la historia literaria española. Es así como se ve de manera sintética que el surgimiento de la prosa poética, se da en la dirección subjetiva, íntima, idealista de la novela de caballería, la novela pastoril y los cuentos orientales, por sólo mencionar algunos ejemplos; pero fue durante el romanticismo español que más se cultivó la prosa poética siendo Gustavo Adolfo Bécquer el mayor exponente, ya que logró darle a sus obras un gran contenido lírico, aspecto que también explica que Martí, ferviente lector del mismo, haya logrado conseguir una prosa cargada de una fuerza poética de gran alcance.

Y aunque con la llegada del realismo a las letras españolas se marcó de cierta manera un cambio de dirección que se alejó del camino que dirigía hacia el poema en prosa en América esto fue altamente cultivado y hubo una gran cosecha de obras en los que el ideal estético primaba. Es así como se ve en *Amistad funesta* un gran contenido de belleza, todo hace de alguna forma referencia a lo bello en todas las esferas de la vida, desde la naturaleza hasta los pensamientos más profundos y hermosos que los seres humanos pueden producir. De esta manera el ensayo de Anderson Imbert se dirige hacia el análisis del texto martiano como una producción que obedece a la corriente esteticista en su mayor parte, teniendo en cuenta que no fue un género muy apreciado por Martí, pero que igualmente el haber leído a los escritores franceses y su sed de belleza, lo llevaron a escribir diversos textos en los que el esteticismo era tangible.

Igualmente, Anderson-Imbert halla en la novela varios rasgos que son de índole romántica y que generan en la novela una atmósfera mucho más contemplativa. Por ejemplo, con respecto a la naturaleza hay muchas formas en la que la misma corresponde al estado de

ánimo o a la forma de ser de los personajes, y al señalar ese elemento, el narrador muestra la contemplación que hace del entorno natural que rodea al personaje.

Y aunque brillase el sol, como por encima de la gran magnolia estaba brillando aquella tarde, alrededor de Ana se veía una claridad de estrella. Corrían arroyos dulces por los corazones cuando estaban en presencia de ella. Si cantaba, con una voz que se esparcía por los adentros del alma, como la luz de la mañana por los campos verdes, dejaba en el espíritu una grata intranquilidad (122).

Pero este romanticismo halla eco precisamente en una novela posterior y que es más cercana a la corriente modernista, que junto con el Simbolismo francés recogen, de cierta forma, los presupuestos de la estética romántica.

Vemos, que tales rasgos románticos señalados por Anderson-Imbert (dualidad trágica, percepción del cosmos como un todo armonioso, concepción del genio, etc) no se oponen a los puntales de la estética modernista, dado que ésta encuentra en el romanticismo su origen más inmediato y más puro. Lo que realizará el modernismo será la adaptación de esos ideales románticos a la sociedad finisecular, indudablemente más conflictiva, al tiempo que opera una renovación de los recursos expresivos: fenómenos que encuentran cabal cumplimiento en *Lucía Jerez* (Morales 49-50)

Por lo tanto, esto demuestra la influencia de una pluralidad de corrientes que estaban presentes en las novelas modernistas, y evidentemente en *Amistad funesta*. Y aunque, se hallen afirmaciones que indican que la novela martiana es una novela, en general, naturalista¹³, es mejor pensar que posee ciertos rasgos, pero no es posible encasillarla desde una corriente estética determinada –teniendo en cuenta que Martí no compartía una afinidad fuerte con el naturalismo. Y, hace falta agregar que en *Amistad funesta*, no hay una necesidad de mostrar que toda la historia se desarrolla a través de una serie de razones lógicas y científicamente corroboradas, sino que hacen parte de una serie de sucesos que son ocasionados por los sentimientos desenfrenados de una mujer enamorada y apasionada. Y Martí “(i)ncluso ahí donde elogiaba los textos de ese movimiento (el naturalismo), veía

¹³ Promis, José. *Martí escribe una novela*.

en ellos más bien una suerte de estímulo moral para aplicar una terapia de acuerdo a un diagnóstico y no tanto una técnica literaria concluyente” (Meyer-Minnemann 108)

Asimismo, Anderson Imbert hace una observación y es el hecho de que en Martí, además de haber un gusto hacia la palabra bellamente escrita, había igualmente una concepción de que escribir también era una manera de ejercer una actividad que es útil para la humanidad en el sentido de que era un medio por el cual se podían expresar las emociones humanas y el servicio que podían prestar a la sociedad siendo un vehículo de transmisión de ideas, de cultura y de belleza. De esta manera en Martí se encuentran dos ideas claves para su escritura: la belleza llevada a su máxima perfección artística y la necesidad de mostrar en toda su obra, incluyendo en *Amistad funesta*, la importancia de practicar las buenas costumbres y la bondad en todas las acciones.

Si para Martí “la poesía ha de tener raíz en la tierra, y base de hecho real” y luego ha de conducir al alma hacia la contemplación del Bien y la Belleza sumos, todo su modo de pensar y de hacer literario arranca precisamente del objeto externo y de la realidad inmediata en sus concretas circunstancias históricas. De ahí que su pensamiento y su obra se hallen traspasados por una connatural *secularidad*, por un contacto permanente con el mundo que lo rodea, un mundo que para Martí está reclamando la acción bienhechora del intelectual y del artista, porque el arte y el pensamiento han de servir, ante todo, para el mejoramiento humano (Morales 14-15)

Es así como Anderson-Imbert muestra que en Martí siempre hubo un conflicto entre el arte y la moral, debido a que en él, a pesar de la gran necesidad de perfección artística que expresaba, se hallaba la necesidad de conservar la moral en el acto creador, moral que no se queda en un discurso superficial de mantener una rectitud a nivel social, sino en ser un individuo intachable, que estuviera dispuesto a sacrificar su vida misma, si era necesario, por una causa justa que ayudara al mejoramiento de la vida de las personas y de sí mismo, y que mantuviera un equilibrio entre las mismas y su entorno.

Asimismo en la novela se halla una fuerte crítica a la sociedad americana de finales del siglo XIX, mostrándole al lector desde el comienzo de la novela los contrastes que podían encontrarse a plena luz del día, además de que el autor escogió el día en el que

tradicionalmente todas las ciudades se engalanaban: el domingo, ya que todos las personas salían a la misa y de ahí iban a visitar a sus familias y se ponían sus mejores galas

La ciudad, en esas mañanas de domingo, parece una desposada. En las puertas, abiertas de par en par, como si en ese día no se temiesen enemigos, esperan a los dueños los criados, vestidos de limpio. Las familias, que apenas se ha visto en la semana, se reúnen a la salida de la iglesia para ir a saludar a la madre ciega, a la hermana enferma, al padre achacoso. Los viejos ese día se remozan. Los veteranos andan con la cabeza más erguida, muy luciente el chaleco blanco... Los empleados parecen magistrados. A los artesanos, con su mejor chaqueta de terciopelo... da gozo verlos. Los indios, en verdad, descalzos y mugrientos, parecen llagas (112).

Es así como al mostrarse un cuadro tan bello en la historia no podía faltar esa contraposición y dejar ver que en verdad no todo era una perfecta obra de arte en la que se veía una población feliz, sin rastro de tristeza, al menos de puertas hacia fuera¹⁴, sino que se encontraban estas diferencias sociales, porque ni siquiera los ciudadanos pobres se muestran en una condición tan lamentable en este fragmento que presenta a la ciudad. Es así como el indígena y el negro, aun cuando no aparece ninguno en la novela pero si en la extensa obra martiana, eran considerados seres inferiores y estaban, incluso, por debajo de los animales. Es así como en la novela no podía faltar el rasgo que caracterizó a todos los escritos del Apóstol, que fue el denunciar las injusticias cometidas por criollos y españoles en las ciudades americanas contra la población indígena y negra, en las cuales ya Martí, que era un hombre de una gran inteligencia y gran sabiduría, lograba ver el inmenso valor que sus culturas tenían para la humanidad y que eran como tal personas que debían ser respetadas y ser libres.

Pero como se ha podido en esta corta introducción a lo que es ver la novela, en sí, posee una pluralidad de temas desde los que puede ser analizada. Pero el objeto de estudio que concierne a este trabajo es el de estudiar de qué manera se tratan los temas del arte y el artista en la novela y cómo esto da la dirección para que se la pueda catalogar como un

¹⁴ Esta situación es el perfecto ejemplo del cambio que estaba generando la llegada de la forma de vida burguesa a la sociedad americana, aún se puede notar que están en la transición de la sociedad criolla a la burguesa, pero ya la sociedad a empezado a separar la vida pública y la vida privada, lo que va a ser evidente a lo largo de toda la novela, sobre todo en lo concerniente al desarrollo funesto que va a tener Lucía Jerez a medida que va avanzando al historia.

Künstlerroman, y además el primero en Hispanoamérica. Pero precisamente, al ser Martí un representante del modernismo, es necesario hacer un análisis de los elementos tanto modernistas como de los que identifiquen a la obra como una novela del artista, además, de que el *Künstlerroman* tuvo a sus mayores exponentes en los modernistas, entonces hay muchas características que éste en su versión americana comparte como tal con el modernismo.

1. Amistad funesta, una “novela del artista” modernista

Siendo considerada *Amistad funesta* como la primera novela del artista en Hispanoamérica, y una de las primeras del movimiento modernista, representa, para la historia de la literatura, una obra clave que anuncia el cambio estético que está empezando a darse en América a finales del siglo XIX. Y ya que en el mundo hispanoamericano no se encuentran muchos trabajos sobre el *Künstlerroman*, se hace aún más necesario empezar a trazar el camino para que en un futuro se logre un estudio más completo sobre el origen y la evolución de este género en el campo de las letras americanas.

Además, el hecho de que a finales de siglo XIX se empezaran a producir esta clase de novelas en las cuales el artista representa el papel protagónico dentro de la misma, es un síntoma de la reforma que durante esa época se estaba desarrollando y que confluyó en un gran movimiento literario: el modernismo.

También, simboliza el despertar de los artistas americanos ante un mundo del que han sido desterrados y en el que su arte ha perdido su valor y ya no es considerado un alimento para el espíritu, puesto que en una sociedad que ha caído en la frivolidad y el materialismo, el arte es si acaso usado como un mero objeto decorativo. De hecho las inquietudes de los artistas que aparecen en *Amistad funesta*, son compatibles con los presupuestos de los artistas de las novelas europeas, porque ya se respiran aires de modernidad en las repúblicas americanas y, por lo tanto, constituye la entrada del mundo burgués, y con él la llegada de toda la filosofía capitalista.

Como primer punto, sería bueno señalar que la novela martiana es una novela en la que aparecen tres artistas: Juan Jerez, poeta y co-protagonista, Ana que es pintora y Keleffy que es un pianista y cada uno de ellos representa al artista moderno, melancólico, y que anhela poder vivirse plenamente como lo que es, un ser creativo. Es así como se observa que, sobre todo, en el caso de Ana y Juan, están condenados a tener una doble vida, ya que Ana es una mujer que se rebela contra los críticos de arte porque pretenden saber mucho de la materia y de imponer sus propias reglas que son las que, según ellos, determinarán si una obra es buena o mal, y, al contrario, ella considera que sus obras no serían reconocidas, porque precisamente no se rigen por esos estándares creativos, situación que haría muy difícil el reconocimiento de sus obras por parte de los académicos, a pesar de poseer Ana una alta capacidad y calidad creadora.

Por otro lado, Juan es un hombre que se ha visto obligado a trabajar como abogado debido a que su padre deseaba que su hijo continuara el camino que él emprendió hace muchos años y que, además, ejerciera el oficio con la misma altura y honestidad con que su padre lo hizo. Pero es a causa de la práctica de la abogacía que no le puede dedicar el tiempo necesario a su vocación poética, situación que le causa una gran frustración.

Así ellos dos son dos artistas que están en medio de una batalla por defender su arte de personas que representan las nuevas autoridades que dictaminan que es lo bueno y lo malo en el mundo artístico y literario, lo que les da una visión limitada de las cosas porque siguen fielmente ciertos presupuestos, y si ven una obra que no cumple con la estética que promueven, entonces catalogan a las obras como “objetos” de baja calidad artística. Igualmente, está ya presente la batalla entre el ejercicio de la vocación artística y el tener que dedicarse al empleo público para poder sobrellevar una vida, a los ojos del mundo, decente y provechosa. Esto demuestra el descontento que Juan y Ana sienten no sólo con su realidad sino con el entorno artístico que ya ha sido viciado por los presupuestos superficiales burgueses, y que se ha convertido en un grupo arrogante en el que se concentran aparentemente los presupuestos que son válidos y que ayudan a hacer una crítica de una obra de arte con una visión muy dualista entre lo bueno y lo malo.

Asimismo, una de las características principales que posee la novela del artista es la “heterogeneidad de los elementos” que puede componerla. Evidentemente en *Amistad*

funesta ésta es una características presente, debido a que su composición posee, además de una estructura narrativa coherente y muy influenciada por el esteticismo, también es visible la presencia de la prosa de tipo impresionista, que fue muy cultivada por los modernistas, especialmente por Martí, y que tuvo la oportunidad en muchos de sus escritos de demostrar la habilidad que tenía a la hora de componer los textos por medio de este estilo. De hecho, el pasaje dedicado al concierto de Keleffy está escrito de acuerdo a la forma en que se escribían las crónicas impresionistas.

En general puede decirse que cuando los escritores se les llama impresionistas es porque, en vez de tender hacia la descripción lo más exacta posible de las cosas, están tendiendo hacia la reproducción lo más exacta posible de las sensaciones con que las cosas lo han herido. Lo esencial del impresionismo literario, pues, es que se afine el análisis de las experiencias internas. Sensualiza lo físico y lo psíquico. El mundo físico aparece a través de las sensaciones de los personajes, y los sentimientos de los personajes aparecen traducidos metafóricamente en sensaciones (Anderson-Imbert 155)

Y ese es precisamente el método que usa Martí para mostrar lo vivido en el concierto de Kelleffy, que va desde la aparición de Sol del Valle, la cual generó un revuelo en todo el público, hasta lo que llegó a producir esta aparición en el pianista, tanto que en el momento de tocar el piano, dejó que se explayara todo su espíritu sobre la sala.

Ya era un rayo que daba sobre un monte, como el acero de un gigante sobre el castillo donde supone a su dama encantada; ya un león con alas, que iba de nube en nube; ya un sol virgen que de un bosque temido, como de un nido de serpientes, se levanta; ya un recodo de selva nunca vista, donde los árboles no tenían hojas, sino flores; ya un pino colosal que, con estruendo de gemidos, se quebraba; era una grande alma que se abría. Mucho se había hecho admirar el apasionado húngaro en el comienzo de la fiesta; mas, aquella arrebatadora fantasía, aquel desborde de notas; ora plañideras, ora terribles, que parecían la historia de una vida, aquella, que fue su última pieza de la noche, porque nadie después de ella osó pedirle más, vino tan inmediatamente después de la aparición de la señorita Sol del Valle, orgullo desde hoy de la ciudad, que todos reconocimos en la improvisación maravillosa del pianista el influjo que en él... ejerció la pasmosa hermosura de la niña (162-163).

Asimismo, este estilo impresionista estaba muy hermanado a la llamada prosa pictórica que el Apóstol cultivó, ya que era un incansable defensor de la estética de la fusión de las artes tanto en la poesía como en la prosa. Ésta se definía como “una poética” que debía liberarse “a la tarea de “**clavar águilas**” desde la asunción de las técnicas y formas expresivas de la pintura y la música” (Peñaranda 642-643). Y por esto Martí es considerado como una artista total, al lograr manejar esta forma de escritura en su prosa y evidentemente en la novela.

Así, Martí “partía de la base de que hay algo plástico en el lenguaje”, que debe ser trabajado y que lanzaba la propuesta de que “el escritor ha de pintar”. Y además, de que en la necesidad de superar lo pictórico del estilo por la vía de su fusión con las leyes musicales” (Peñaranda 650).

Es de esta forma, como menciona Rocío Peñaranda, que Martí logra mostrar la influencia de los simbolistas y la llamada *teoría de las correspondencias* proclamada por Baudelaire, ya que fueron ellos los que lograron llevar a la cima de la creación literaria las correspondencias entre colores y sonidos. Por lo que, a través del texto, podemos percibir como en la novela se unen las formas modernas en la escritura y se logra, a través de la figura de los artistas, proclamar una estética en la que la fusión de las artes fuera un mecanismo por medio del cual se lograra una defensa del Arte, ante una sociedad que se había desinteresado por completo de él.

Esta proclama es precisamente el discurso central de los *Künstlerromane*, ya que son también un medio por el que el poeta logra hacer una crítica y un acto de rebeldía, al pronunciar normas estéticas que no son aceptadas por las academias, que son precisamente los grupos aceptados por la sociedad para manifestar los discursos estéticos imperantes y que, generalmente, coartan la actividad creadora.

Eso es el *Künstlerroman*, una proclamación en defensa del arte en tiempos en los que ha quedado desamparado, y que es visto no como alimento para el espíritu, sino como un objeto decorativo que ayuda a adornar el *intérieur*¹⁵ burgués. Es por esto que en estas obras

¹⁵ Concepto utilizado por Walter Benjamin en su obra *Libro de los pasajes*: “Para el particular, el espacio de la vida aparece por primera vez (siglo XIX) como opuesto al lugar de trabajo. El primero se constituye en el

se halla una fuerte crisis a la sociedad, así como la necesidad de rebelarse en contra de ella escogiendo al arte como su camino de vida. Y por último, pero no menos importante, como medio para darle más solidez a su decisión crean un discurso estético propio, que se rige por lo que cada uno de los artistas piensa acerca de la religión del arte, y la manera en que cada uno la asume como una mirada propia del mundo.

Pero antes de entrar en materia al análisis de la figuras centrales de los artistas, es necesario tratar un tema central en *Amistad funesta* y es el de la mujer, no sólo porque su protagonista en Lucía Jerez, que en sí es un personaje que presenta una psicología muy compleja y que para el momento que se estaba viviendo en Latinoamérica, es algo fuera de serie, sino porque es evidente que en la novela cumple la función de ser un objeto de deseo y de inspiración para el artista, haciendo alusión al caso del pianista Kelleffy y Sol o Leonor del Valle y de Lucía Jerez y su primo y novio Juan Jerez.

2. Las mujeres de *Amistad funesta*. La mujer como objeto de deseo y de desdicha para el artista: Lucía Jerez y Sol del Valle.

En la obra de José Martí, la mujer ha sido uno de los temas más recurrentes. Podemos encontrarla en distintas facetas, sobre todo en las referentes a la imagen de la pureza y a la de la maldad. Pero en *Lucía Jerez* se pueden ver distintas mujeres que dan la oportunidad de ampliar el horizonte referente a la mujer en la obra del Apóstol, ya que la descubrimos como un objeto de deseo y, al mismo tiempo, como un sujeto protagonista.

A través de las diferentes mujeres que aparecen en la narración, el autor nos da cuenta de la diversidad de caracteres y de la singularidad que cada una posee, por medio de objetos pertenecientes a cada una o de animales, que cumplen la función de simbolizar la interioridad de cada una de sus dueñas. Es así, como en la novela los elementos descriptivos que encontramos son variados y decisivos para que los personajes femeninos, a medida que avanza la narración, se vayan definiendo claramente en la mente del lector.

intérieur. El particular... exige del *intérieur* que le mantenga en sus ilusiones... Para el particular, el *intérieur* representa el universo. En él reúne la distancia y el pasado. Su salón es un palco en el teatro del mundo (43).

Inicialmente, hay una aproximación a las mujeres protagonistas de la historia, Ana, Adela y Lucía, que son descritas por el narrador mediante las flores y que ayudan a dar una primera definición de sus caracteres.

Adela, delgada y locuaz, con un ramo de rosas Jacqueminot al lado izquierdo de su traje de seda crema; Ana, ya próxima a morir, prendida sobre el corazón enfermo, en su vestido de muselina blanca, una flor azul sujeta con una hebras de trigo; y Lucía, robusta y profunda, que no llevaba flores en su vestido de seda carmesí, “porque no se conocía aún en los jardines la flor que a ella le gustaba: ¡la flor negra!” (111-112).

Este es el primer cuadro que brinda una apertura a las mujeres de la narración, y el autor por medio de las flores –símbolos representativos de lo femenino- muestra los caracteres que cada una de ella posee. Es así como se ven tres mujeres muy diferentes y cada una con símbolos muy representativos, no sólo dados desde las flores sino por los colores que visten y por la descripción física. Por ejemplo, Adela desde el comienzo se muestra como una mujer bastante joven, frívola y con un carácter bastante vivaz. Por otro lado, tenemos a Ana, que ya se muestra enferma, casi moribunda, y rodeada de una blancura etérea y frágil. Pero luego entra el personaje de Lucía, que ya es una mujer distinta, con rasgos fuertes, grandes, y que luce colores fuertes que logran destacarla dentro de las mujeres de la narración, además de que no está revestida con una aureola de pureza sino que desde el inicio el narrador se encarga de otorgarle rasgos y gustos bastante oscuros, y en este caso específico, el gusto que sentía Lucía hacia la inexistente “flor negra”.

La aparición del personaje de Lucía Jerez es un punto de ruptura en la obra martiana, ya que el Apóstol mostró a lo largo de ella ciertas imágenes de la mujer que podrían resumirse a dos por ser éstas las más recurrentes. La primera es la que se refiere a la parte femenina de la mujer, que recoge los atributos que más se han adoptado para representarla en la literatura y que son los que aluden a la belleza del ser femenino, la fragilidad que posee y la naturaleza etérea a la cual pertenece. La segunda imagen con la que Martí suele mostrar a la mujer es la de ser una persona que si deja oscurecer su espíritu puede llegar a convertirse en una destructora de almas humanas, en especial la de los hombres.

Sólo a modo de mención, el caso de Lucía no es el único en la obra martiana, hay otro que es representado en el poema “El padre suizo”, que fue un hecho que marcó la vida de Martí, por ser un padre que lanzó a sus hijos a un pozo y a su vez, él se suicidó. Este es otro ejemplo de que en Martí también había una sensibilidad hacia estos seres que han sido invadidos por la oscuridad. Aunque al final de *Amistad funesta* y de “El padre suizo” ellos no son condenados por el autor sino que a pesar de los actos cometidos, ellos encuentran un alma que los acoge en su desdicha, representada en Ana y en los hijos del padre suizo.

Little Rock, Arkansas, Septiembre 1.—“El Miércoles por la noche, cerca de París, condado de Logan, un suizo, llamado Edward Schwerzmann, llevó a sus tres hijos, de dieciocho meses el uno, y cuatro y cinco años los otros, al borde de un pozo, y los echó en el pozo, y él se echó tras ellos. Dicen que Schwerzmann obró en un momento de locura.—” Telegrama publicado en N. York.

Dicen que un suizo, de cabello rubio
Y ojos secos y cóncavos, mirando
Con ardiente amor a sus tres hijos, desolado
Besó sus pies, sus manos, sus delgadas,
Secas, enfermas, amarillas manos:—
Y súbito, tremendo, cual airado
Tigre que al cazador sus hijos roba,
Dio con los tres, y con sí mismo luego,
En hondo pozo,— y los robó a la vida!
Dicen que el bosque iluminó radiante
Una rojiza luz, y que a la boca
Del pozo oscuro,— sueltos los cabellos,
Cual corona de llamas que al monarca

Doloroso, al humano, solo al borde
Del antro funeral la sien descíñe,—
La mano ruda a un tronco seco asida,—
Contra el pecho huesoso, que sus uñas
Mismas sajaron, los hijuelos mudos
Por su brazo sujetos, como en noche
De tempestad las aves en su nido,—
El alma a Dios, los ojos a la selva,
Retaba el suizo al cielo, y en su torno
Pareció que la tierra iluminaba
Luz de héroe, y que el reino de la sombra
La muerte de un gigante estremecía!
¡Padre sublime, espíritu supremo
Que por salvar los delicados hombros
De sus hijuelos, de la carga dura
De la vida sin fe, sin patria, torva
Vida sin fin seguro y cauce abierto,
Sobre sus hombros colosales puso
De su crimen feroz la carga horrenda!
Los árboles temblaban, y en su pecho
Huesoso, los seis ojos espantados
De los pálidos niños, seis estrellas
Para guiar al padre iluminadas,

Por el reino del crimen, parecían!
¡Ve, bravo! ¡ve, gigante! ¡ve, amoroso
Loco! y las venenosas zarzas pisa
Que roen como tósigos las plantas
Del criminal, en el dominio lóbrego
Donde andan sin cesar los asesinos!
¡Ve! —que las seis estrellas luminosas
Te seguirán, y te guiarán, y ayuda
A tus hombros darán cuantos hubieran
Bebido el vino amargo de la vida! (Versos libres 115).

Pero volviendo a nuestra desdichada protagonista, el hecho de ser un punto de ruptura, hace a Lucía la mujer más humana que se ha encontrado en la obra del poeta cubano, ya que ella es un ser humano que a pesar de ser amoroso y bueno, por su profundo y obsesivo enamoramiento hacia su primo y novio, Juan Jerez, va a ser arrastrada a un abismo interior que finalmente la lleva a cometer un horrendo crimen.

Ella es una joven que pertenece a una familia adinerada, y desde muy niña desarrolló un fuerte amor hacia Juan Jerez que al paso de los años le fue correspondido. Es así como se puede ver que Lucía ha expresado un sentimiento hacia su primo prolongado y que a veces raya en la idolatría, ya que ella expresa la adoración que siente por cada una de las cosas que hacen parte de Juan tanto en lo físico como en lo referente a su profesión y a su entorno. Y ésta es la visión de una mujer que ha puesto al hombre en un pedestal, lo que, en este caso en particular, le otorga a Juan un carácter bastante etéreo, porque ella lo hace poseedor de las mejores cualidades y, al mismo tiempo, se minimiza a sí misma creyendo no ser lo suficientemente buena para él.

Es debido a esa inseguridad por lo que ella empieza a sentirse insegura con la entrada en sociedad de Sol o Leonor del Valle¹⁶, debido a que se hacen recurrentes los comentarios acerca de la belleza sin igual de la joven. Y en la novela el lector, desde el primer momento que el personaje de Lucía escucha sobre Sol, ya puede presentir que la llegada de esta niña a la vida de la protagonista va a hacer temblar a su existencia de tal manera que la va llevar, finalmente, a la locura.

-Esa misma Lucía: pues no es una cabeza ideal, sino la de una niña que va a salir la semana que viene del colegio, y dicen que es un pasmo de hermosura: es la cabeza de Leonor del Valle.

Se puso en pie Lucía con un movimiento que pareció un salto; y Juan alzó del suelo, para devolvérselo, el pañuelo roto (136).

Ese movimiento brusco hecho por Lucía es, en parte, como una especie de antesala de lo que pasará una vez entre en escena Sol del Valle, ya que a partir de ese momento se verá la caída de Lucía en un abismo en el que encontrará una serie de desencuentros consigo misma porque ve en esta joven una latente dualidad. Es decir, es como si en el interior de Lucía aparecieran dos personas, una que es gentil, amorosa, servicial, y otra que mostrará una personalidad obsesiva, egoísta y homicida que, finalmente, será la que la terminará consumiendo totalmente.

Es así como, más adelante encontramos haciendo parte activa de la narración a la contraparte de Lucía, que es precisamente Sol del Valle. En ella veremos los rasgos más femeninos presentándola como la mujer ideal, de aire virginal y poseedora de una gran belleza. Además, es la menor de sus hermanos y cuya familia ha caído en la pobreza debido a la prematura muerte del padre don Manuel del Valle y del único varón, Manuelillo, de los hijos del matrimonio de don Manuel y doña Andrea, la madre, que a su vez, ve a Sol como la razón de su vida. Pero, a pesar de las circunstancias y gracias a su gran belleza, ella también se ha visto favorecida por la rectora de su colegio que la ha becado y le ha brindado una educación a la que sólo tienen acceso las niñas de mejor familia en la ciudad.

¹⁶ En el manuscrito que no terminó de ser corregido pero que ya había sido titulado como *Lucía Jerez* el personaje aparece primero con el nombre de Leonor del Valle y luego se encuentra como Sol del Valle.

De esta manera se ve, en el fragmento anteriormente presentado de la novela, el momento en que Sol de Valle va a salir del colegio. Posteriormente, en el tercer capítulo la joven hace su primera presentación en sociedad durante la presentación del pianista Keleffy, en la que se halla un gran número de invitados pertenecientes a la flor y nata de la ciudad, que quedan maravillados ante la angelical hermosura de la joven.

Y asimismo, a medida que Sol va acercándose al círculo formado por Lucía, Juan, Ana, Adela y Pedro Real, es que se va agudizar el patrón obsesivo en el carácter de Lucía, que se siente cada día más incapacitada de tener un comportamiento calmado y según lo dictan las normas de la sociedad, debido a la inseguridad que siente al estar con Sol y de que Juan se enamore de la belleza y la bondad de la joven.

Hay que señalar el parecido de Sol del Valle con el personaje de Mignon del *Wilhelm Meister* de Goethe, lo que uniría a estas dos novelas, además de la temática del artista, con la figura pura y bella de lo femenino que es objeto inspirador para el poeta. Es por eso que Sol sería un fiel ejemplo del ideal femenino literario.

Aunque desde el comienzo de la novela podemos ver como Lucía muestra una conducta bastante fuera de los límites con Juan que la hace revelarse como una huérfana cuando él no está o llega tarde a una cita, la aparición de Sol es la gota que rebosa la copa y que logrará llevar a Lucía al extremo de acabar con la vida de la inocente joven y por medio de ello liberarse del tormento que la hacía ser infeliz.

Así se puede ver la diferencia que hay entre Sol y Lucía, cada una es el extremo opuesto y no hay manera de que haya una conciliación, debido a que el carácter de Lucía no lo permite, ya que se adueña de ella, por ser esta última un personaje sumiso, bondadoso y maleable.

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, y Lucía fue su dueña (176)

De esta manera, el narrador muestra como entre estas mujeres se da una relación de poder, ya que por el carácter de Lucía que es tan imponente y absorbente, logra acaparar a Sol, adueñándose de ella de tal manera que la niña sólo la sigue y a lo largo de la narración se la ve cada vez más empequeñecida y el brillo con que se la muestra al comienzo desaparece tras la sombra de Lucía que se hace mucho más grande.

Esta grandeza que adquiere Lucía la transforma en un sujeto activo dentro de la narración. En el momento en que Sol entra en escena, esta empieza a desarrollar una serie de comportamientos que son extraños para ella misma y para los demás, pero que ayudan al personaje a tomar acciones que afectan directamente la narración y, sobre todo, logra descubrirse en todas sus facetas haciéndola, al mismo tiempo, más vulnerable por su inseguridad pero más poderosa porque toma como suya a Sol y trata de alimentar su belleza pero no para que Juan se fije en ella, sino para que el resto de la sociedad se le acerque y la mire, la cual está representada a través de la figura de Pedro Real, que es el primero en nombrar a la joven.

En este preciso instante, es cuando consigue Lucía hacerse más humana y se desprende de la figura de la mujer dependiente, servicial y que, en el caso de Juan, la ve como su compañera de vida. Justo en ese momento en que Lucía se desprende de esas cadenas sociales que la mantienen atrapada se le hace posible a ella ser libre, y cuando se le ve a ella en su totalidad abriéndose al mundo.

Pero es preciso detenerse con respecto a la transformación de Lucía, esa acogida que ella da a su lado más oscuro que la lleva a la locura y a terminar con la vida de Sol. Inicialmente Lucía es mostrada desde una óptica más pura, más luminosa, recordando el cuadro secuencial que comienza con la magnolia y luego con las tres mujeres sentadas en las mecedoras. Aquí se puede ver a una Lucía iluminada, pura y que alcanza a dejar ver un lado más impetuoso y que se va a ir acrecentando a medida que avance la narración, y que se vislumbra en un primer momento cuando ella se muestra inquieta al ver que Juan Jerez se demora en llegar a la casa para visitarla. Luego ante la llegada de Juan cambia súbitamente y entra como en un estado de éxtasis que la lleva casi al llanto, lo que da una clara impresión de las alteraciones que Lucía tiene en su personalidad y que van a ser notorias durante toda la historia.

Esa es la naturaleza de Lucía, alterada constantemente por la el tipo de realidades a las que se enfrenta, porque según como sea su encuentro ella reacciona, en general, de una manera desmedida, y que se hace visible en la realidad, en parte imaginada, entre Sol-Juan. Es debido a esta conducta que Lucía suele escaparse de la realidad y se la ve encerrada por largas horas en su cuarto teniendo un diálogo con esos dos rostros, con las dos Lucías, ya que para ella es insoportable solamente pensar en perder a Juan, y debe hallar una manera de liberarse de sus tormentos, en este caso, Sol, y por eso es que al final actúa de una manera violenta y acaba con la vida de la joven por ser el único camino que halla la protagonista para tener paz en su mundo.

Lucía es por eso un personaje muy humano que guarda en su interior una contradicción entre su parte buena y generosa y su parte destructora, ya que se sabe el cariño que profesó hacia Sol pero los celos que, al mismo tiempo, sintió hacia ella, desde el día en que la conoció.

La conocía en aquel momento y ya la amaba y la odiaba. La quería como una hermana: ¡qué misterios de estas naturalezas bravías e iracundas! y la odiaba con un aborrecimiento irresistible y trágico. Y cuando un caballero apuesto y cortés que saludaba mucha gente a su paso, se acercó, por lo mismo que vivía en esfera social más alta, más que a saludar, a proteger a Sol del Valle, cuando Juan Jerez llegó al fin al lado de la niña, y Lucía Jerez, que era quien de aquella manera la miraba, los vio juntos, cerró los ojos, inclinó la cabeza sobre el hombro como quien se muere... (161-162).

Olga Uribe¹⁷ señala que Lucía Jerez está por fuera del código estético-ético de Martí y que gracias a esto ella es “un signo libre cuyo significado es lanzado abierto” () y asimismo ella apunta a que la existencia de Lucía se produce gracias a la escritura modernista que Martí logra configurar y que hacen posible la existencia de este elemento diferenciador que encarna la protagonista de *Amistad funesta*:

En *Lucía Jerez*, Martí crea una escritura modernista en la cual los ritmos del inconsciente rompen los deslindes racionales del significado social convencional y

¹⁷ Uribe, Olga. “*Lucía Jerez* de José Martí o La mujer como la invención de lo posible”, en *Revista de Crítica Latinoamericana*, Año 15, No. 30 (1989), pp. 25-38.

permiten la existencia de la diferencia... Lucía queda fuera del sistema ético martiano, que recorre el libro en oposición activa a la realidad textual (35).

Es así como se logra advertir que el lenguaje modernista le permitió al Apóstol crear personajes mucho más vivos y complejos, y que poseen la capacidad de mostrar su humanidad, así esto implique estar por fuera de las convenciones que la sociedad impone, lo que le otorga un mayor mérito a la historia.

Además, otro logro que hay que notar es que finalmente Lucía, una vez ha asesinado a Sol y de que es condenada por la sociedad, sale huyendo y en el camino se atraviesan Ana con Adela y Petrona Revolorio, la primera está muriéndose y, a pesar de saber lo que hizo su amiga le permite hallar un refugio en sus brazos y le da un beso, que cumplen el papel de simbolizar un acto de perdón o absolución hacia Lucía:

-¡Jesús, Jesús! Entró Lucía por la puerta del cuarto de vestir de las señoras, huyendo, hasta que dio en la sala, por donde Ana cruzaba medio muerta, de los brazos de Adela y de Petrona Revolorio, y exhalando un alarido, cayó, sintiendo un beso, entre los brazos de Ana (206).

Ana representa la imagen de la pureza, pero no la misma clase de pureza que la de Sol, porque mientras que ella en una muchacha joven, inocente y dependiente, Ana es una mujer que se muestra más intuitiva y es poseedora de unas cualidades intelectuales, artísticas y sensitivas notorias, y tiene en su comportamiento ese aire maternal, maduro y sabio. Ella cumple la función, dentro del grupo de amigos, de ser la voz de la razón en la que descubren a una amiga que les brinda ayuda y consejo.

Pero el comportamiento de Ana es debido a su enfermedad que la tiene al borde de la muerte, lo que le otorga una aureola de santidad y de pureza tales que es un ángel o como una estrella que fue mandada a la tierra por un corto tiempo y que ya está aguardando la hora de regresar a las altas esferas de las que descendió. “¿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 los que se alojan las estrellas” (133).

Asimismo, en contraposición a Ana, vemos a Adela que es una mujer bastante joven, alegre y soñadora, que deseaba conocer “la vida teatral y nerviosa, la vida de museo que en París

generalmente se vive, siempre en pie, siempre cansado, siempre adolorido; la vida de las heroínas de teatro, de las gentes que se enseñan, damas que enloquecen, de los nababs que deslumbran con el pródigo empleo de su fortuna” (130).

Eso era Adela, una muchacha que vivía deslumbrada por la vida pero de una manera mucho más aventurera y superficial, aspectos que la convierten, dentro de la narración, en la imagen de la mujer frívola, de la joven que sueña con vivir una vida de cuento de hadas y que busca a su príncipe, y que en este caso ella encuentra esta imagen en Pedro Real, que a su vez, es un hombre perfecto para ella, ya que entre sí, poseen intereses en común.

Igualmente, se encuentran otras mujeres que, aunque no hagan parte del círculo de amigos, influyen en los hechos. La primera es doña Andrea, que es la madre de Sol y que, ya habiendo muerto su esposo don Manuel y su único hijo varón, Manuelillo, ve en Sol, la menor y más bella de sus hijas, como la mayor razón de su vida y en la que guarda esperanzas de que tenga una vida mejor, “porque conforme se había ido apartando de todo, en sus hijas, y en Leonor, como un símbolo de todas ellas, se había refugiado, con la tenacidad de las almas sencillas que no tienen fuerza más que para amar” (153). Asimismo, doña Andrea encarna el papel de la madre que sufre y se sacrifica por tener que ser testigo de la desgracia que ha caído sobre su casa, y que debe cargar con todo un hogar y varias hijas sin tener un apoyo económico y amistoso que toda persona en condición de desamparo busca y necesita.

De la misma forma, aparece la directora del Instituto de la Merced, en el que estudiaron Sol y dos de sus hermanas, es un personaje que recuerda mucho a aquellas señoras que, teniendo una buena posición social, suelen hacer obras de caridad, pero que más que por ayudar, lo hacen para ganar buena fama y se encargan de comunicar el hecho a toda la comunidad. En este caso, lo que ella hace es que, después de brindarles educación a las tres niñas del Valle, decide becar a Sol en el instituto, no sólo por tenerle aprecio a doña Andrea y a su difunto esposo Don Manuel, sino porque ve en la niña una serie de cualidades que la empujan a querer tenderle la mano, sobre todo por su extraordinaria belleza:

-Leonor, doña Andrea, está destinada por su hermosura a llamar la atención de una manera extraordinaria. Es niña todavía, y ya ve Vd. cómo anda por la ciudad la fama de su belleza. Vd. comprende que a mí me es más costoso tenerla en el

colegio como a interna; pero creo que mi deber, por cariño a Vd. y al señor D. Manuel, acabar mi obra.

Y la madre (doña Andrea) parecía que quería adelantar una objeción; la mujer hermosa (la directora), que en realidad, en fuerza de la plácida beldad de Leonor, había concebido por ella un tierno afecto, decía precipitadamente estas buenas razones... (152).

Más adelante, aparecerá Petrona Revolorio, que es una mujer que marca la diferencia dentro del grupo, debido a su condición de india en una sociedad que menospreciaba al grupo social al que pertenecía, y, además, pertenecía a la servidumbre. Pero es un personaje al que el narrador le dedica una parte importante de la narración, ya que a diferencia de los indios que aparecen a lo largo de la novela, ella no es descrita a través de cuadros sufrientes, como sí muestran a los primeros al comienzo, que es un elemento usado por el narrador para señalar el contraste que se daba en la ciudad, sobre todo los domingos, que son los días en los que salen todas las personas del pueblo, y se las ve saliendo felices de la misa, visitando a sus familiares, y por el contrario, cuando aparecen los indios están ubicados en un plano muy desigual y que da cuenta de cómo en la realidad histórica de los países de Latinoamérica, a finales del siglo XIX aún se hallaban en una condición baja, y que no poseían ninguna clase de derechos:

Los indios, en verdad, descalzos y mugrientos, en medio de tanta limpieza y luz, parecen llagas. Pero la procesión lujosa de madres fragantes y niñas galanas continúa, sembrando sonrisas por las aceras de la calle animada; y los pobres indios, que la cruzan a veces, parecen gusanos prendidos a trechos en una guirnalda (112).

Por el contrario, Petrona Revolorio, es representada como una persona muy diferente, porque pertenece a la servidumbre de la finca a la cual viajan el grupo de amigos para que Ana se sienta mucho mejor en el aire sano y ligero del campo, y a este personaje se encuentra en una posición bastante privilegiada, tanto que posee una casa cercana a la finca, y por lo tanto, es muy bien tratada por todos sus patrones.

Era una mujer robusta y de muy buen andar... Las manos corrían parejas con los pies, tanto que algunas veces se las pedían y acariciaban; llevaba una simple saya de listado, y un camisolín de muselina transparente, que le ceñía los hombros y le dejaba desnudos los

hermosos brazos y la alta garganta... Luego echaba a correr, riendo y hablando en una jerga que quería ser muy culta y ciudadana (190-191).

En la novela, mientras el narrador va describiendo a esta particular mujer, la imagen que se da es la ser una mujer alegre, querendona y muy servicial, y es por ello que se gana el aprecio, en especial, de Adela y Ana a las que ella les ha “cobrado afición”. Es así como se le dedica una parte extensa a Petrona y se hace visible un personaje que, perteneciendo a la condición social de ella, no hubiera sido un elemento muy importante dentro de la narración. Lo que muestra el carácter de Martí de querer darles voz y figura a esos individuos que han sido olvidados en una sociedad en la que lo único que “merece” respeto es ser poseedor de una enorme riqueza. Y sí se le otorga voz propia en un momento muy específico, ya casi al final de la novela, Petrona reemplaza al narrador y adquiere ese papel dentro de la historia y lo maneja en primera persona, lo que da un giro al hilo de la historia muy interesante y enriquece el lenguaje, debido a que usa un español bastante americanizado. “¡Ahora sí ha empezado la temporada en la finca! Andar, bien, andar, Ana no puede; pero Petrona la acompaña mucho y Sol, siempre que van Juan y Lucía a pasear por la hacienda, porque entonces ¡qué casualidad! entonces siempre necesita Ana de Sol” (202).

Así es como Martí logra mostrar a través de cada una de estas mujeres a la Mujer en general, lo que difiere mucho de las versiones que le otorgan un carácter dualista a la novela, en cuanto a que dividen el imaginario martiano en dos corrientes y son las que miran a las mujeres desde lo angelical o lo demoníaco, y vemos que la misma Lucía es el ejemplo que más difiere con esto, ya que ella es precisamente la ruptura de este esquema, porque en ella están contenidas cada una de las arterias por las que se mueven las mujeres de la historia, en cuanto a que ella deja ver los conflictos interiores y lo humano que hay contenido en una mujer y que, por este motivo no puede ser encasillada en un único plano.

Además crea un fondo en el que la mujer genera en los seres artísticos de la novela una serie de sentimientos que a veces suelen ser contradictorios, desesperados o de alto contenido artístico como es el caso de Keleffy con Sol del Valle, porque es tal la

fascinación que él tiene por la joven que entra en un estado de éxtasis artístico¹⁸ tal que termina haciendo la mejor presentación que nunca antes ni después se le vio tocar. Y esto es algo que se da a través de la historia del artista como sujeto creador de belleza, que cuando está en presencia de la misma suele entrar en un trance artístico que le permite realizar obras de gran belleza y arte.

Pero para ver más claramente la incidencia que tienen los actos cometidos por las mujeres de la historia en los artistas de *Amistad funesta*, debe analizarse individualmente a cada uno de los artistas. En este caso hay que referirse a los casos de Ana, Keleffy y Juan Jerez, cada uno afectado no sólo por las mujeres de manera favorable y no favorable, sino que son seres que debido a su vena artística poseen una gran carga de sensibilidad lo que les hace ser mucho más propensos a los golpes de la sociedad, a las injusticias, al amor y a la muerte.

3. El artista en *Amistad funesta*: Ana, Keleffy y Juan Jerez.

a. Ana, la pintora

El caso de Ana es tremendamente desgarrador porque desde el comienzo de la narración se sabe del su pronta muerte, ya que está gravemente enferma, lo que define su carácter débil, más que todo en el sentido de tener una mente cansada por los achaques de la enfermedad terminal de la cual sufre; la melancolía es otro de los elementos que la caracterizan, ya que es una mujer que sabe que está próxima a morir y es una situación que la hace vivir en una constante tristeza, debido al hecho de que es una persona joven, inteligente y con unas capacidades para la pintura que son de admirar. De hecho Ana es débil debido a la muerte pero en ciertos momentos se muestra la realidad y es que evidentemente ella es un alma que

¹⁸ Esta idea del artista inspirado surgió hacia el siglo XVI, tiempo durante el cual se desarrolló la nueva imagen del artista que se refería precisamente a la idea de que “los pensamientos maravillosos y divinos” aparecen sólo cuando el éxtasis complementa la obra de arte, lo que tiene que ver claramente con la relación entre la visión interior o la inspiración que, para ser más preciso, define al artista como un ser que crea su obra de arte llevado de un impulso incontrolable, mezclado entre la “furia y la locura”, algo parecido a la intoxicación. Véase más claramente esta definición del artista inspirado en Kris, Ernst y Otto Kurz. *La leyenda del artista*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2010, pp. 55. ó más adelante, en el pasaje dedicado directamente a la figura de Keleffy.

desea vivir y conocer el mundo, ampliar sus fronteras físicas, ya que al ser artista sus fronteras espirituales están más abiertas que cualquiera de los demás seres sobre la tierra.

Además, siempre hay un aire, si se puede decir, mortuorio en Ana, aunque no por ello tenebroso, sino al contrario, es un alma que se ve pura, rodeada de una débil luz blanca como en el crepúsculo. “-Está Ana imprudente, dijo Juan con su voz de caricia: ¿cómo no tiene miedo a este aire del crepúsculo? –¡Pero si ya es el mío natural, Juan querido! Vamos, Pedro: déme el brazo”.

Así se puede observar lo consciente que está Ana de su estado y de qué manera lo ha naturalizado haciéndola una persona mucho más serena y madura, porque la enfermedad la ha hecho convertirse en un espíritu más maternal y protector. Ella es la consejera de sus amigos en tiempos difíciles, los aconseja y lo ayuda a calmar su espíritu como es el caso de Lucía y el momento en el que ya ha sido poseída por los celos y Ana va en su rescate y habla con ella y le transmite su serenidad, dando un tiempo más para que no se dé tan rápido la muerte de Sol del Valle a manos de Lucía. Este tema fue tocado por encima antes, y es el hecho de que Ana tiene ya un carácter de santidad en la obra que ella es la única capaz de entender y de absolver a Lucía, ya que es en ella en la única que encuentra Lucía refugio después de haber asesinado a Sol.

Además, respecto al caso de Lucía se puede ver que Ana por poseer capacidades artísticas logra tener una visión de las cosas mucho más detalladas y puede ser más intuitiva. De hecho sin tener conocimiento real de lo que le pasa a Lucía, debido a que ella no ha querido mencionárselo a nadie, Ana es la única que tiene la inteligencia intuitiva necesaria para saber qué es lo que la está afectando, lo que la hace querer salir en su ayuda para que no llegue a cometer un acto del que después se pueda arrepentir.

-Es que sé lo que tiene triste a Lucía. Déjame ir. De ningún modo vayas. Es por el bien de todos (Le dice Ana a Sol).

Fue, tocó, entró.

-¡Ana! (Dijo Lucía).

Ana, casi lívida y tendiendo los brazos para no caer en tierra, estaba en pie, en la puerta del cuarto oscuro, vestida de blanco.

...

Allá en la madrugada, la puerta se abría, Lucía quería ir con Ana.

-No, no, quiero llevarte; ¿cómo has de ir sola si no puedes tenerte en pie? Sol estará despierta todavía. Yo quiero ver a Sol ahora mismo.

-¡Loca! ¡Hasta cuando eres buena, loca! A Juan, sí, en cuanto lo veas mañana, que será delante de mí, bésale la mano a Juan. A Sol, que no sepa nunca lo que te ha pasado por la mente. Vamos: acompáñame hasta la mitad del corredor.

-¡Mi Ana, madrecita mía, mi madrecita! (200-201).

En este fragmento se puede ver claramente la intuición de Ana ante el estado de Lucía, ya que ella lo presintió y, muy posiblemente, observó los comportamientos de su amiga hacia Juan y hacia Sol, por lo que pudo tener una visión clara del estado interior de Lucía que ya estaba en una condición tormentosa para ella y para los demás, porque la mantenía en un constante vaivén de emociones.

...la artista de exquisita sensibilidad, la pintora de delicados cuadros sostiene una defensa calurosa a favor de Lucía... Para esta refinada amiga Lucía es un parangón donde se fusionan las cualidades más extraordinarias... reconoce en Lucía a un individuo que está vitalmente comprometido en la fabricación de sus propias circunstancias (Uribe 33).

Igualmente es clara la figura maternal que proyecta Ana, sobre todo en el caso de Lucía, porque al igual que una madre la regaña y la aconseja pero nunca la condena. Y para agregar se debe tener en cuenta nuevamente el hecho de la enfermedad de Ana, ya que se refleja el hecho de que al tener ella esa enfermedad empezó a ver la vida de una manera distinta, con más serenidad, y con mayor madurez, o sea, Ana hizo posible que su existencia no se agotara con problemas triviales y se dedicó a admirar la belleza del mundo y a reflejarla en sus cuadros, así como la tristeza que le producía el tener que dejarlo. Pero cuando Ana descubre esas cualidades en Lucía, logra verse a sí misma como poseedora de

las mismas, pero con la fatalidad de que es una mujer que tiene la muerte muy próxima, como un telón de fondo.

Pero a pesar de ser una mujer que ya está en un estado de agonía permanente, Ana nunca dejó de practicar su arte, ya que en sus cuadros uno podía encontrar parte del interior de Ana, eran ella misma, lo que veía, lo que sentía y, por lo mismo, sentía que el exhibirlos era llegar a mostrarse profundamente y por este motivo no creía soportar el hecho de que los cuadros recibieran malas críticas, y no por hecho de que poseyera un gran ego, sino que así fueran malos o buenos eran parte de ella, como pedazos de su misma alma que se hubieran soltado y hubieran salido a través de una explosión de mil colores.

...como yo sola siento cómo me duele el corazón, o se me llena todo el pecho de lágrimas o me laten las sienes, como si me las azotasen alas, cuando estoy pintando; como nadie más que yo sabe que esos pedazos de lienzo, por desdichados que me salgan, son pedazos de entrañas mías en que he puesto con mi mejor voluntad lo mejor que hay en mí, ¡me da como una soberbia de pensar que si los enseño en público, uno de esos críticos sabios o caballeros presuntuosos me diga, por lucir un nombre recién aprendido de pintor extranjero, o una linda frase, que esto que yo hago es de Chaplin o de Lefevre, o a mi cuadrito “Flores vivas”, que he descargado sobre él una escopeta llena de colores! (135).

En este fragmento se puede ver claramente una crítica a los críticos de arte de los que Ana menciona que en vez de usar sus conocimientos para hacer salir a la luz nuevos talentos nacionales se quedan con los artistas europeos, que aunque no desmerecen nada, sólo son mencionados para mostrar cuanto conocimiento tienen sobre los pintores que están surgiendo, más que todo a nivel mundial y no se detienen realmente a mirar y estudiar seriamente el arte local. Además, esta crítica a la academia tiene grandes raíces martianas, ya que precisamente es Martí el que menciona que se debe empezar a mirar de adentro hacia fuera y no lo contrario, y que los conocimientos que están presentes en las academias deberían ser inicialmente aprendidos desde las raíces propias americanas y luego sí empezar a mirar las culturas foráneas, y, de esta manera, se podrían construir naciones más sólidas que posean una mayor consciencia de la cultura o culturas de las cuales nacieron.

Es por esto que Ana hace esta crítica, porque ella no quiere ser comparada con otro artista, no porque puede que haya alguna similitud entre los estilos sino porque precisamente estos cuadros no están basados en otros, sino que fueron sacados desde el fondo de sus entrañas y son reflejos de su espíritu, de lo que ella percibe del mundo, de la naturaleza o de las personas que la rodean.

... ¡como si no supiera yo que cada flor de aquellas en una persona que yo conozco, y no hubiera yo estudiado tres o cuatro personas de un mismo carácter, antes de simbolizar el carácter en una flor; como si no supiese yo quién es aquella rosa roja, altiva, con sombras negras, que se levanta por sobre todas las demás, en su tallo sin hojas, y aquella otra flor azul que mira al cielo como si fuese a hacerse pájaro y a tender a él las alas, y aquel aguinaldo lindo que trepa humildemente, como un niño castigado, por el tallo de la rosa roja. ¡Malos! ¡escopeta cargada de colores! (135).

Igualmente, en Ana se nota que es un ser que está por encima intelectual y espiritualmente por encima de algunos de sus amigos. Es así como entre el círculo que es conformado por ella, Lucía, Juan, Pedro Real y Adela, Ana siente una mayor afinidad con Juan que el ser poeta le ha otorgado la posibilidad de poseer una naturaleza sensible como la de su cercana amiga.

Entre ellos dos existe una complicidad amistosa y muy cercana, y comparten inquietudes iguales sobre la cultura, el arte y la sociedad. Y a pesar del fatal desenlace de Lucía, Ana siente mucho cariño por ella y se siente que en ella la amistad es traspasada, tanto que llega a tocar el punto de ser una relación mucho más cercana a la hermandad. Muchos se preguntarán el por qué Ana se acerca más a Lucía que a Adela o a Sol, y es porque de alguna manera, Lucía mostró una gran complejidad interior, el sólo hecho de que se hubiera enamorado de Juan y no de Pedro, demuestra que es una muchacha a la que le atrae más las personas que poseen intereses mucho más profundo y más cercanos a una dimensión mucho más sensible. Es por este motivo que Lucía busca refugio en Ana, porque sabe que ella posee la capacidad de comprensión y de inteligencia suficientes para entender el malestar interno que ella siente, y que es una muchacha que se atreve de cierta manera, a terminar de sacar ese malestar delante de una sociedad en la que todos tienen que mantener

ciertas apariencias que a los ojos del mundo logran mantener la armonía superficial que reina en el nuevo mundo burgués, que ya se logra percibir en la novela.

Además, Ana, a pesar de su enfermedad posee la fuerza interior que hay en Lucía, sino que en Ana debido a su madurez sabe que no caería en un remolino de celos que la llevaría a sucumbir en la irracionalidad. Eso es lo que une a estas dos mujeres, la fuerza vital, en una es desahogada primero en el amor obsesivo y luego en el asesinato, y en la otra es desahogada a través del arte en el que logra volcar toda su alma.

Y con Juan, Ana comparte el amor por el arte, el querer viajar a partes del mundo en el que ellos pueden disfrutar de las creaciones humanas en cada esquina, y no ir a París, no porque no posea esas cualidades, sino porque la vida allí se ha convertido en una frivolidad constante, ya que es precisamente el centro de la vida burguesa que se hunde en los placeres mundanos y en donde todo se rige por el último grito de la moda.

Hablaban de las últimas modas, de que en París se rehabilita el color verde, de que en París, decía Pedro, nada más se vive.

-Pues yo no, decía Ana. Cuando Lucía sea ya señora formal, adonde vamos los tres es a Italia y a España: ¿verdad, Juan?

-Verdad, Ana, adonde la Naturaleza es bella y el arte ha sido perfecto. A Granada, donde el hombre logró lo que no ha logrado en pueblo alguno de la tierra: cincelar en las piedras sus sueños; a Nápoles, donde el alma se siente contenta, como si hubiera llegado a su término (130).

Y esta escena es marcada por el hecho de que Adela y Pedro son dos personas que les atrae mucho el mundo luminoso de París, por lo que de inmediato se crea un contraste entre los caracteres de los personajes mucho más visible. Ana y Juan al ser parte de una misma naturaleza prefieren visitar lugares que les permitan expandir su mundo y gozar de la tranquilidad y la belleza que transmiten los objetos bellos y los buenos libros. Es decir, ellos prefieren el deleite estético y espiritual que les puede proporcionar el arte y la cultura de los países que visitan, al contrario del gusto pasajero que brindaría el estar vestido con el último grito de la moda, porque precisamente la moda es algo que está en constante cambio todo el tiempo y que asimismo, obliga a las personas a estar renovando su forma de vestir

constantemente. Esa es la forma de vida que prefieren Pedro Real y Adela, ya que ellos sueñan con estar en París, caminando por los bulevares y siguiendo el último grito de la moda, además de ser un sitio en el que se respiran mayores aires de libertad sobre todo en el caso de la mujer, y eso es lo que desea Adela, ser como un ave libre, que va volando por los aires sin tener ninguna clase de atadura social como la que la hace sentirse aprisionada en la ciudad que habita. “¡Allí no se vive con esas trabas de aquí, 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” (131).

Es así, como en París Adela ve todos sus sueños materializados y por eso es que siente que ese es el mundo que ella desea conocer, el de la moda, las salidas a la ópera, las exposiciones universales, los grandes bulevares y las grandes multitudes, o también llamado el mundo de “las fantasmagorías” por Walter Benjamin en su *Libro de los pasajes*

La fantasmagoría de la cultura capitalista alcanza en la exposición universal de 1867 su más deslumbrante despliegue. El Imperio está en la cima de su poder. París se reafirma como capital del lujo y de las modas... La opereta es la irónica utopía de un dominio perenne del capital (43).

De hecho, en este fragmento Benjamin se refiere al París de comienzos de la segunda mitad del siglo XIX, que es muy cercano al tiempo en el que parece ubicarse temporalmente la novela, y por lo cual es el París que describe el narrador y con el que sueñan Adela y Pedro Real, haciendo posible que la historia transporte al lector precisamente a este mundo de apariencias burgués que ya ha empezado a traspasar las fronteras y que, evidentemente, ya ha invadido las mentes de los americanos. Ese es el mundo que se puede palpar en la novela, o sea el “mundo dominado por sus fantasmagorías es –para servirnos de una expresión de Baudelaire- la modernidad” (Benjamin 61). Ya la modernidad ha llegado a América y por lo tanto las personas ya sueñan con ese ideal en el que se ha convertido París, que para ese entonces ya es el símbolo de la burguesía y es la metrópoli mundial por excelencia.

Pero para una artista como Ana no es un ambiente ideal para alimentar el espíritu, porque es consciente de que es un universo en el que el arte realmente no tiene cabida, y que si en algún momento es reconocido tiende a ser convertido en un mero objeto decorativo. Por lo

tanto dentro del grupo de amigos podemos ver una clara diferencia que hace posible el contraste entre la mentalidad típica de los burgueses que soñaban con conocer la capital del mundo y disfrutar los placeres mundanos que les podía proporcionar, y la visión que Ana y Juan tienen de su tiempo, puesto que son seres con una mayor profundidad que buscan lugares que les puedan brindar un mayor contacto con la cultura, la naturaleza y el arte.

De hecho, Ana en relación a su arte encuentra una situación que le es adversa a nivel social, ya que es un oficio que no es tomado en cuenta no sólo porque el arte ya no es visto como una verdadera profesión sino como un pasatiempo, y, para agregar un punto más, ella piensa que los críticos de arte no le hallarían el verdadero valor artístico que posee, y al no hacerlo están atacando no sólo la capacidad artística de Ana, sino su interior y su visión del mundo. Y esta situación muestra el problema que siempre estuvo latente entre el artista y su público, ya que el primero siempre ha sido consciente de la superioridad que tiene sobre el segundo. Y en la novela es algo que no pasa desapercibido, sobre todo en el momento en el que el grupo de amigos está reunido:

Pedro no hallaba palabras oportunas, sino aquella confusión y malestar que la gente dada a la frivolidad y el gozo experimenta en la compañía íntima de una de esas criaturas que pasan por la tierra, a manera de visión, extinguiéndose plácidamente, con la feliz capacidad de adivinar las cosas puras, sobrehumanas, y la hermosa indignación por la batalla de apetitos feroces en que se consume, la tierra (133).

Es así como, en *Amistad Funesta* se hace evidente el conflicto entre el artista y su público, ya que éste último en su mayoría está conformado por gente frívola que en realidad no siente un interés real por el arte y tiende a menospreciarlo. Pero al obtener el reconocimiento y la fama, se hace consciente de que él es el único que puede tener un control y un conocimiento total sobre su obra, y es por eso que al recibir críticas nada favorables se siente profundamente herido.

Empeñado en afianzar su propia fama, a la vez afirma que la obra de arte es sólo suya... La actitud que muestran estos temas y otros similares¹⁹ nos conduce a una

¹⁹ En este pasaje Ernst Kris y Otto Kurz hacen referencia a el tema del artista como un ser superior y divino, que por ser precisamente considerado como un ser con poderes mágicos, tiene la posibilidad de tener un control total sobre su creación como Dios sobre la Tierra. Además al referirse a diversos temas, están

concepción de que el artista como creador de una obra de arte, es el único que tiene poder sobre ella (Kriz y Kurz 98-99).

Pero para hablar más detalladamente sobre el papel creativo de Ana, en un fragmento de una conversación Pedro Real le dice a Ana que él encuentra en sus obras un parecido con las de “un Manuel Ocaranza”. Valga aclarar que Ocaranza fue un pintor mexicano muy reconocido que vivió hacia la segunda mitad del XIX, y fue famoso por crear cuadros de tipo costumbrista en los que plasmaba la realidad a través de imágenes muy tradicionales de mujeres especialmente. Pero a pesar del parecido que halla Pedro, en general los cuadros de Ana reflejan una especie de fatalismo, como una melancolía y, en cierta medida, una violencia que refleja la lucha interior que tiene en su alma. Y es que además del ejemplo anterior sobre el cuadro de las flores, aparecen otras descripciones sobre un cuadro y un proyecto que tiene en mente Ana en los que es visible esa aire mortuorio y triste que reflejan la verdadera naturaleza de su creadora.

-De veras que es muy extraño (dice Adela). Es como en una esquina de jardín y el cielo es claro, muy claro y muy lindo. Un joven... muy buen mozo... vestido con un traje gris muy elegante, se mira las manos asombrado. Acaba de romper un lirio, que ha caído a sus pies, y le han quedado las manos manchadas de sangre.

...;Otro cuadro voy a empezar yo en cuanto me ponga buena! Sobre una colina voy a pintar un monstruo sentado. Pondré la luna en cenit, para que caiga de lleno sobre el lomo del monstruo, y me permita simular con líneas de luz en las partes salientes 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 (132).

Como se puede observar, las imágenes siempre hablan de una figura si no monstruosa al menos poderosa que está acabando con las flores, lo que da la impresión de que en los cuadros el contraste elementos que representas la fragilidad y la fortaleza es evidente, sobre todo porque son los mismos símbolos que ha usado el narrador para describir a Ana, en el

hablando de que la superioridad del artista fue tratada en diversas biografías y en la literatura novelesca del Renacimiento, aunque claro está con la llegada del Romanticismo fue uno de los temas centrales.

caso de elemento de fragilidad. Lo que podría ser un reflejo de que en su alma la lucha que mantiene es constante y mantiene enfrentadas a las ansias de vivir con la enfermedad que está devorando la juventud de Ana.

Por lo tanto se podría decir que Ana es una artista que ha sido arrastrada hacia un abismo de melancolía pero que aún lucha no tanto por vivir, sino por ver a todos sus amigos en armonía para así poder dejarlos tranquilamente, porque como ella representa la imagen materna del grupo, el morir representa una especie de orfandad que quedaría en el alma de sus amigos, sobre todo en las de Juan y Lucía. Además es representada como un personaje muy reconocible en las novelas románticas gracias al elemento que representa el sufrir una enfermedad mortal a tan corta edad y que la tiene permanentemente en un recurrente estado de debilidad, y que en lo único que encuentra un refugio y un desahogo a sus penas es en la pintura, en la que ella se permite representar todo su mundo. Por lo que se la puede identificar con los artistas modernos, que ven la desdicha de una existencia condenada por el hecho de no ser comprendidos por su sociedad y que están destinados a vivir es una constante desdicha. Y, asimismo, es un ser que está marcada por la muerte que en cualquier momento viene en su búsqueda, lo que le muestra una corta existencia en la que por la debilidad física, se ve impedida de seguir realizando y disfrutando de la vida en plenitud.

b. Keleffy, el pianista húngaro

A través de la historia de *Amistad funesta* se encuentra diversos personajes que de alguna u otra manera son decisivos para la trama, y que de la misma manera poseen unos caracteres muy singulares que les permite quedarse en la memoria de los lectores, pero hay uno que en especial posee un carácter poderoso y que es bellamente descrito por el narrador: el pianista húngaro Keleffy.

Él representa al genio romántico que ha caído en desgracia en consecuencia de haber entregado su corazón a la mujer equivocada, y que tras la separación de ella, cae en una profunda depresión que no le permite tocar el piano con la misma intensidad que antes. Pero una noche, en la ciudad protagonista de la novela, Keleffy tiene la oportunidad de dar

un concierto en un recinto bellamente decorado, con elementos de todas partes del mundo, y es precisamente durante la descripción de este lugar que hay un claro ejemplo de la prosa modernista de Martí.

En la “casa de mármol” dispusieron que se celebrase la gran fiesta: con un tapiz de oro cubrieron las anchas escaleras; los rincones, ya en las salas, ya en los patios, los llenaron de palmas; en cada descanso de la escalera central había un enorme vaso chino lleno de plantas de camelia en flor; todo un saloncito, el de recibir, fue colgado de seda amarilla; de lugares ocultos por cortinas venía un ruido de fuentes (159).

Todo el exotismo oriental está mezclado con el ambiente americano que a su vez es mostrado por el narrador por medio de la visión que los extranjeros tenían de América, por lo que se crea un doble exotismo en el ambiente que rodea al pasaje dedicado al concierto de Keleffy, porque él está ansioso de conocer aquellos paisajes tan ricos gracias a la variedad de especies vegetales y animales que viven en estas tierras. Y él por su alma sensible se siente muy extasiado por la exuberante belleza que lo ha rodeado durante su viaje por América.

Keleffy viajaba por América, porque le habían dicho que en nuestro cielo del Sur lucen los astros como no lucen en ninguna otra parte del cielo, y porque le hablaban de unas flores nuestras, grandes como cabeza de mujer y blancas como la leche, que crecen en los países del Atlántico, y de unas anchas hojas que se crían en nuestra costa exuberante, y arrancan de la madre tierra y se tienden voluptuosamente sobre ella, como los brazos de una divinidad vestida de esmeraldas, que llamasen, perennemente abiertas, a los que no tienen miedo de amar los misterios y las diosas (158).

Además, el estar en contacto con la naturaleza ha logrado Keleffy curar para su alma atormentada, para su corazón roto, ya que mantuvo durante muchos años una tormenta que lo mantenía en una constante melancolía que no lo dejaba vivir y que lo obligaba a viajar constantemente para mantener su mente entretenida y lejos de la desdicha. “Viajaba porque estaba lleno de águilas, que le comían el cuerpo, y querían espacio ancho, y se ahogaban en la prisión de la ciudad” (157).

Y “aquel dolor, en un espíritu hermoso que, en la especie de peste amatoria que está enllagando el mundo en los pueblos antiguos, había salvado, como una paloma herida, un apego ardentísimo a lo casto” (158), y fue este camino el que le logró dar calma, como si el tener una vida tranquila en la que no hubiera ninguna clase de pasión carnal fuera un descanso para su turbulento espíritu. Porque, desde que comienza la descripción del pianista húngaro, se alcanza a vislumbrar que el es poseedor de una gran fuerza interna y que su mayor desahogo es su arte, por esto cuando se sentía melancólico, como un moribundo de alma, su arte perdió fuerza y cayó bajo el estado de los artistas modernos que estaban condenados a vivir una existencia en la que su única salvación, su única religión y su único refugio están contenidos en su actividad creadora, en la que ellos pueden desahogar todos los sentimientos que puedan experimentar en su vida.

Es por esto que Keleffy no sólo sufría de desamor sino que era un artista que había tenido que experimentar el hecho de que su arte desfalleciera por el dolor que le había provocado el tener que soportar la incomprensión y la separación de una mujer a la que él había amado y ella no le había correspondido como él hubiera querido. Entonces Keleffy sufre una depresión que está mezclada con el desamor y con la imposibilidad de crear piezas musicales igual con la misma intensidad con que solía hacerlo. Y es por esto que busca un sosiego en su vida, y lo encuentra al llevar una vida casta, sin excesos, dedicada al disfrute de los viajes que le ayuden a despejar su dolorido corazón. Pero este tema del artista que decide llevar una vida más sana, que no quiere seguir por el camino de los excesos es un tema bastante relacionado con el genio artístico

Incluso hoy en día la sociedad mantiene la creencia de que la renuncia y la pobreza son el sino del genio. Este concepto es el más corriente y parece estar relacionado con la vida ascética que el fervor religioso del medioevo esperaba del héroe en el cual creía, y que en el Renacimiento se transfirió a aquellos dotados de genio (Kris, Kurz 100).

Pero, además de la vida en castidad que mantuvo Keleffy, él era un digno ejemplo de un ser nacido bajo el signo de Saturno, el planeta de los melancólicos, porque él era un ser excepcional que poseía un talento tal que era admirado y alabado en gran parte del mundo. Él era un afectado por la bilis negra, y fue tan alto el grado de tristeza que sufrió que pudo

haber llegado a enloquecerse, pero fue un amigo el que fue en su ayuda y le dio el impulso que necesitaba para poder empezar de ese abismo negro.

...casó con una mujer a quien creyó amar, y la halló luego como una copa sorda, en que las armonías de su alma no encontraban eco, de lo que le vino postración tan grande que ni fuerzas tenía aquel músico-atleta para mover las manos sobre el piano: hasta que lo tomó un amigo leal del brazo, y le dijo “Cúrate” y lo llevó a un bosque, y lo trajo luego al mar, cuyas músicas se le entraron por el alma medio muerta, se quedaron en ella, sentadas y con la cabeza alta, como leones que husmean en el desierto, y salieron al fin de nuevo al mundo en unas fantasía arrebatadas que en el barco que lo llevaba por los mares improvisaba Keleffy (157).

Es así, como Keleffy empieza a curar su herida al tener un contacto con la naturaleza, que toma el papel de ser curativa. Así se puede ver como otro genio que va en busca de la naturaleza como un lugar de paz, en el que puede encontrar calma y remedio para su espíritu atormentado.

Mas en el caso de Keleffy como en el de otros genios artísticos la melancolía “es un don precario, porque aunque solo el *homo melancholicus*, es capaz de subirse a las alturas más sublimes, también está propenso a situaciones rayanas con la locura” (Wittkower, Wittkower 104). Aunque no es del todo precaria en el sentido precisamente de que les permite alcanzar momentos cumbres para su vida artística, ya que también por medio del arte el artista encuentra una cura y un desahogo a su malestar espiritual.

El artista Keleffy encuentra en la naturaleza y en el arte la calma que necesitaba, pero el momento cumbre de su vida sucede cuando ve la figura angelical de Sol de Valle. Es una situación en la que Keleffy se halla ante un ser que traspasa los límites de la belleza y que nunca pensó toparse. “Tal como suelen los astros juntarse en el cielo, ¡ay! para chocar y deshacerse casi siempre, así, con no mejor destino, suelen encontrarse en la tierra como se encontraron anoche, el genio, y ese otro genio, la hermosura” (157).

El narrador también se halla en un estado de éxtasis, porque es evidente que la noche de la presentación de Keleffy en la ciudad generó tal estupor en la gente que todo el mundo se sintió maravillado. La primera razón fue por la presentación en sociedad de aquella niña de extraordinaria belleza, Sol o Leonor del Valle; y la segunda porque el genio al ver a aquella

criatura como tocaba el piano y como se paseaba por el salón, hizo posible que él llegara a tal estado de emoción y de éxtasis que interpretó una pieza como nunca antes ni después lo hará. Ha sido poseído por la “locura divina”.

... el alma, que a través de los sentidos intenta alcanzar la mayor hermosura divina y la armonía, es llevada al éxtasis por el frenesí divino. Platón llama al amor celestial el **deseo inenarrable**, lo que nos mueve a reconocer la hermosura divina. El ver el cuerpo hermoso excita el deseo ardiente de la hermosura divina y, por tanto, los inspirados están arrebatados a un estado de locura divina (Wittkower, Wittkower 100).

Es este “deseo inenarrable” por la belleza fue lo que provocó en Keleffy un estado de locura celestial que hizo posible que esa noche el diera el mejor concierto de su vida:

Así, como un espíritu que se despide, tocó Keleffy el piano. Jamás pudo tanto, ni nadie le oyó así segunda vez. Para Sol era aquella fantasía; para Sol, a quien no volvería a ver nunca ni dejaría de ver jamás. Sólo los que persiguen en vano la pureza, saben lo que regocija y exalta el hallarla. Sólo los que mueren de amor a la hermosura entienden cómo, sin vil pensamiento, ya a punto de decir adiós para siempre a la ciudad amiga, tocó aquella noche en el piano Keleffy. Pero tocó de tal manera que, aun para la gente inculta, es todavía aquel un momento inolvidable (162).

Con este fragmento se puede palpar nuevamente aquella superioridad del artista sobre el resto de las personas que gracias a su don divino tiene la capacidad, sobre todo en un momento de gran inspiración, de tocar hasta los corazones más duros y sordos a los encantos de arte.

Es así como el pasaje dedicado a Keleffy genera una emoción profunda, porque Martí llegó a tal nivel literario que logró imprimir en la escritura las sensaciones de melancolía, de éxtasis y de asombro que se llega a palpar el espíritu del pianista; y se llega a sentir tanto su alma, porque Keleffy se siente como en un sueño, como que el haya sido sacado de su realidad y haya podido encontrar un sueño tan bello que logró llegar a su cumbre como artista. Ese sueño halló su materialidad en Sol del Valle e hizo posible que el verdadero yo de Keleffy saliera y que se explayara sobre todos los testigos de este hecho. Fue un

momento en el que el genio ante la belleza logró encontrar su verdadera esencia y la pudo mostrar al mundo, demostrando las propiedades mágicas que posee un artista, porque llegó a generar tal estado de extrañamiento en todos que es una noche a la que volverán en busca de sosiego por el resto de sus vidas.

...el alma, en busca de salidas abiertas hacia sus propias prolongaciones, se empeña en creer que el sueño, el éxtasis, todos los estados de liberación más o menos perfecta de los límites del yo son más ella misma que la vida ordinaria. Abandonando la vida periférica de las percepciones y de los acontecimientos habituales, cree poder alcanzar una concentración que le revele su esencia más pura. Pero al mismo tiempo espera que esta capa, la más profunda, al liberarse del aislamiento de la existencia separada, sea el sitio de una comunicación con la realidad más vasta en que estamos sumergidos: realidad cósmica o divina, ambas infinitas y de naturaleza espiritual. Así podríamos llegar a nuestro verdadero yo, al término de la concentración, y esta conquista nos aseguraría una expansión ilimitada; al convertirnos finalmente en nosotros mismos, seríamos por ello más que nosotros mismos (Béguin, 482)

La esencia romántica del genio está en Keleffy, este ser melancólico que en un momento en el cual se unen la naturaleza, el arte y la belleza celestial, se logra hallar a sí mismo en su esencia más real y verdadera, que le genera una cura en su alma herida y le hace al pináculo de su creación.

c. Juan Jerez, el poeta y el apóstol

Juan Jerez es el pilar dentro de los artistas de la novela y, además, constituye el primer artista protagonista de una obra en el mundo hispanoamericano. Su figura significa el comienzo de una larga corriente que van a seguir muchos escritores que van a tomar su papel de artista y lo van a desatar en la imagen de un personaje que va a ser el protagonista de una historia en la que se evidencian el maltrato, la incomprensión y el descontento que han vivido los artistas en la sociedad burguesa. Asimismo, en estos artistas-protagonistas hay una gran presencia de elementos autobiográficos que evidentemente el creador ha

tomado de su vida para recrear la del personaje. Por lo tanto Juan Jerez es una figura fundamental en la tradición literaria de Hispanoamérica por ser el primero de una larga lista de artistas que tendrán la oportunidad de ser pilares de su propia historia.

Él es un poeta que tiene un espíritu sensible, amoroso y redentor. Es una persona que se ha visto beneficiada por nacer en el seno de una familia rica y esto le ha dado cierta libertad por no tener que preocuparse por su situación económica, y esto le ha permitido, de alguna forma, de cultivar su poesía. Pero, a pesar de haber visto favorecido por la vida al tener una situación económica estable, él representa el típico ejemplo del artista que ha tenido que vivir una doble vida, un anfibio que se había visto obligado a partir su vida en dos entre su profesión de abogado y su vocación de poeta, es, de cierta manera, el semidios con máscara de burgués.

Llevaba Juan Jerez en el rostro pálido, la nostalgia de la acción, la luminosa enfermedad de las almas grandes, reducida por los deberes corrientes o las imposiciones del azar a oficios pequeños... No se le dijera entonces un abogado de estos tiempos, sino unos de aquellos trovadores que sabían tallarse, hartos ya de sus propias canciones, en el mango de su guzla, la empuñadura de una espada (115-116).

Pero la naturaleza sensible de Juan, que a veces lo hacía parecer débil ante los demás, era el conducto que lo ayudaba a ver el mundo de otra manera, ya que el elemento sensible en Juan se traducía en diversos sentimientos como el amor por Lucía, la pasión por la poesía, la literatura y las artes en general, el sentido de la justicia, entre muchos otros.

Muchos jóvenes siendo abogados terminaban yéndose por un camino poco ético muchas veces por los intereses monetarios porque alguno eran individuos que provenían de clases sociales muy bajas, aunque eso no excluye a los que sí tenían grandes riquezas y hacían lo mismo por el interés de seguir aumentando su capital. Pero Juan era un alma incorruptible, que prefería proteger a los más desfavorecidos antes las injusticias que cometían en contra de ellos. Es por eso que mientras recibía los mayores elogios de parte de los más viejos recibió la burla de toda la clase alta joven, que veía en sus acciones y en los casos que defendía una pérdida de tiempo y de dinero.

Pero Juan Jerez, más allá de ser un anfibio, era un artista y un hombre con una vida muy activa en la que dirigía todas sus fuerzas hacia la búsqueda de un mejor bienestar para las personas pobres, porque se veía el descontento que le generaba la desigualdad social, el maltrato y la pobreza que era visible en la ciudad, como se pudo ver en la descripción que hacen de la ciudad un domingo, día en el que todos se engalanan hasta los más pobres, exceptuando a los indios, que eran considerados menos que un animal, así como a los negros.

Era de la raza selecta de los que no trabajan para el éxito, sino contra él. Nunca, en esos pequeños pueblos nuestros donde los hombres se encorvan tanto, ni a cambio de provechos ni de vanaglorias cedió Juan un ápice de los que creía sagrado en sí, que era su juicio de hombre y su deber de no ponerlo con ligereza o por paga al servicio de ideas o personas injustas; sino que veía Juan su inteligencia como una investidura sacerdotal... y se sentía Juan, allá en sus determinaciones de noble mozo, como un sacerdote de todos los hombres (116).

Es bueno recordar que en el *Künstlerroman* se hallan elementos autobiográficos que son evidentes, aspecto que es lógico que aparezcan en esta clase de obras puesto que el escritor suele volcar parte de su propia experiencia de vida en el o los artistas a los que de vida en la narración. Es por este motivo que en Juan Jerez se hallan grandes rasgos de la figura del propio José Martí, porque al igual que el primero, el Apóstol también era abogado y se preocupaba por la situación de todos los “pobres de la tierra”, y tenía fuertes intereses sobre encontrar una forma de solucionar los grandes problemas de la sociedad, en la que las desigualdades sociales, económicas y culturales no fueran preocupantes o causantes de discriminación.

Pero el otro aspecto que por supuesto compartían era el de ser poetas, vocación que se vieron limitados de cultivar más, por la vida agitada a la cual estaban expuestos. Y el poner parte de su personalidad en la persona de Juan Jerez, hizo que José Martí generara un cambio en la imagen del artista en la literatura, porque fue precisamente el aspecto sensible, justo, que contiene en sí una heroicidad que se podría decir nata y que le hace tener una vida entregada a las causas nobles, al arte, lo que le dio una imagen mucho más sacerdotal a Juan Jerez, es decir, como si hubiera sido ungido por un poder celestial, que le otorgó los

mejores dones que él estaba dispuesto a poner al servicio de quien los necesitara sinceramente.

El elegido, el poeta como héroe y sacerdote, llevaba también, como todos sus hermanos artistas, una doble vida. Sólo que mientras los descendientes de Des Esseintes se refugiaban en el pasado y lo lejano, Juan Jerez ahondaba y enriquecía una dimensión que, esbozada por Heine en su *Ardinghello*, prometía una utopía... Juan Jerez no luchaba, como el doctor Faustino, entre el ideal y el dinero; ni como el artista de Flaubert, vivía como burgués y pensaba como semidiós. El Juan Jerez de Martí dio a la relación conflictiva y a la vez ambigua entre el artista y la sociedad burguesa un giro “social-nacional” unívoco: el artista héroe, sacerdote, es también un **apóstol de la justicia** (Gutiérrez Girardot, 63).

Este es un punto fundamental que marca un nuevo paradigma en la literatura, porque aunque en este punto sí se puede diferir un poco, en cuanto a que de cierta forma Juan Jerez si llega a ser el burgués que piensa como semidiós, ya que él es un representante de esa burguesía naciente de América Latina pero es un fuerte crítico del sistema y de la sociedad, y el sólo hecho de que sea un artista ya significa un acto de rebeldía y de poderes sobrenaturales o divinos, porque él impone su vocación por encima de todo y tiene la capacidad de crear, y, a su vez, Juan usa su profesión de abogado para seguir expandiendo su personalidad rebelde y consagrada a la ayuda de las personas que se encuentran indefensas en un mundo que se ha olvidado de ellos al igual que los artistas, ese es el punto tanto las poblaciones de indios, como de negros y la comunidad de artistas son unos exiliados, los que no entraron a la repartición de los privilegios y al reconocimiento como ciudadanos del mundo, que tienen el derecho de ser respetados por su raza, su condición social y su credo o vocación. Por este motivo Juan Jerez no es sólo un apóstol de la justicia sino un semidiós, no sólo en su mente sino en sus actos, porque él es la figura prometeica que se ha ido renovando a medida que surge en la literatura un nuevo ejemplo.

Eso es, Juan es un Prometeo que es capaz de sacrificar todo por devolverles el fuego de la esperanza para alimentar los espíritus de todos los “pobres de la tierra” y darles una luz guía que los conduzca a una mejor vida y a una mejor sociedad. Así, Martí crea un nuevo paradigma del artista con Juan Jerez, lo que simboliza precisamente un giro en lo que ha representado al artista a lo largo de la historia universal.

Pero ya en el caso específico de su arte, de la poesía, no hay ejemplos concretos en la novela pero sí descripciones que hace que el lector alcance a reflexionar y a dimensionar acerca de la naturaleza de sus obras.

Poeta genuino, que sacaba de los espectáculos que veía en sí mismo, y de los dolores y sorpresas de su espíritu, unos versos extraños, adoloridos y profundos, que parecían dagas arrancadas de su propio pecho, padecía de esa necesidad de la belleza que como un marchamo ardiente, señala los escogidos del canto (119).

Es visible que en él habitaba la melancolía, la marca de los nacidos bajo el signo de Saturno, debido a que vivía en un mundo lleno de injusticias y que era agresivo e inhumano, lo que le generaba en su espíritu un constante desasosiego que no lo dejaba llevar una vida tranquila y feliz. Pero su alma sólo tenía quietud y entraba en un estado de encantamiento cuando estaba ante la belleza, sin importar si estuviese representada en una mujer, en un cuadro, o en un paisaje. No importaba el escenario, sino que representaba lo bello, que era en lo único que podía encontrar paz su espíritu.

Pero hay otro aspecto de la vida de Juan que es fundamental y es su relación con su novia y prima, Lucía Jerez, a la cual venera y ama como a nadie ni a nada en el mundo. Y es el amor el que le da las fuerzas necesarias para seguir viviendo, porque Lucía es la mayor luz que hay en la vida de Juan y sin ella, él quedaría solo y sin la mitad de su alma y de su corazón.

-Te tengo, y de ti me vienen, y en ti busco, las fuerzas frescas que necesito para que el corazón no se me espante y debilite. Cada vez que me asomo a los hombres, me hecho atrás como si viera un abismo; pero de cada vez que vengo a verte, saco un brío para batallar y un poder de perdón que hacen que nada me parezca difícil para que yo lo acometa (167).

Es aquí como en Lucía, en la figura que ella representa en su vida, encuentra un refugio y a la vez un motor que lo impulsa y que lo reviste con una amorosa coraza que lo defiende de las tentaciones y el mal camino, así como le da la capacidad de ser un ser pacífico que busca la armonía entre los seres que le rodean y que de alguna u otra manera han rondado su vida para bien o para mal.

Realmente en Lucía, Juan halla la perfección, la pureza y la naturaleza femenina que él con tanto ardor deseó poder encontrar y amar en su vida. Y porque, para un ser de tan alta sensibilidad, el amor es fundamental, puesto que en el sentirlo saca lo mejor que puede tener una persona, sus más bellos pensamientos y sus más sinceros sentimientos. El amor puede hacer que en los seres humanos salgan a la luz capacidades nunca antes descubiertas por sus dueños, y ha provocado a lo largo de los siglos actos de gran heroicidad y sacrificio. Y, Juan Jerez es un digno ejemplo y como poeta ve en la mujer a la conductora de su arte, a su mayor inspiración y su más preciado tesoro.

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; por eso los poetas se apegan con tal ardor a las mujeres a quienes aman, sobre todo a la primera a quien quieren de veras, que no es casi nunca la primera a quien han creído querer; por eso cuando creen que algún acto pueril o inconsiderado las desfigura, o imaginan ellos alguna frivolidad o impureza, se ponen fuera de sí, y sienten unos dolores mortales, y tratan a su amante con la indignación con que se trata a los ladrones y a traidores (168).

En este pasaje ya vemos una advertencia de lo que le puede pasar a Juan en caso de que Lucía llegara a fallarle de alguna manera, o sea en su interior en mundo se rompería en pedazos y no podría volver a ser aquella figura luminosa que es cuando está con Lucía, sino que el fuego que hay en él se extinguiría por completo, y ya no habría salvación para la pobre alma del poeta. Por eso cuando Lucía empieza a caer en ese abismo de celos y cambia su actitud dulce y amorosa hacia Juan, a él empieza a caérsele el universo encima, como si todo lo bello en su vida se hubiera escapado de repente.

...un mujer sin ternura ¿qué es sino un vaso de carne, aunque lo hubiese moldeado Cellini, repleto de veneno? Así, en un día, dejan de amar los hombres a la mujer a quien quisieron entrañablemente, cuando un acto claro e inesperado les revela que en aquella alma no existen la dulzura y superioridad con que la invistió su fantasía (197-198).

La aureola que el poeta le ha puesto a su amada una vez se cae es muy difícil que vuelva a colocarse, porque el alma de su amada ha sido tocada por lo oscuro, y la pureza de lo bello

y bueno se ha ido para siempre de la joven. Eso le pasó a Lucía, y Juan ha quedado desecho.

En la mirada y en la voz se conocía a Juan que algo se le había roto en el interior, y le causaba pena; pero con voz consoladora persuadía a Lucía quien, con pretextos fútiles, que no acertaba Juan a entender ni excusar, ocultaba la razón verdadera de su ira, que ella a la vez quería que Juan adivinase y no supiese (198).

Juan ha caído en un estado melancólico tan grande que se ha convertido en un ser mucho más silencioso y ha empezado a buscar refugio en su estudio del que no sale sino para las comidas, pero por lo demás, él siente que va a recibir un gesto desagradable de parte de Lucía, por lo que prefiere quedarse adentro y no exponerse a un acto injusto.

Pero es en la escena en que Lucía mata a Sol, que Juan se termina de derrumbar

¡Fuego! Y con un tiro en la mitad del pecho, vaciló Sol, palpando el aire con las manos, como una paloma que aletea, y a los pies de Juan horrorizado, cayó muerta.

-¡Jesús! ¡Jesús! ¡Jesús! Y retorciéndose y desgarrándose los vestidos, Lucía se hecho en el suelo, y se arrastró hasta Sol de rodillas, y se mesaba los cabellos con las manos quemadas, y besaba a Juan los pies; a Juan, a quien Pedro Real, para que no cayese, sostenía en su brazo (206).

Ante la muerte de Sol, Juan cae, no de manera literal gracias a su amigo Pedro Real, pero en su alma este acto mortal cometido por Lucía representa como una muerte en vida, porque el amor de su vida le ha arrebatado la existencia a otra persona, y él siendo una persona tan pacífica y tan respetuosa en todos los sentidos de la vida humana, y en general de la vida de todos los seres sobre la faz de la tierra que él no concibe estar con un ser que puede cometer tales actos de violencia en los que evidentemente Juan no encuentra ningún rasgo de pureza, ni de ética ni de amor por la vida. Es por esto que de alguna manera en el momento en que Lucía mata a Sol, también muere ella en el alma de Juan, porque él sabe que la oscuridad ha invadido el alma de su amada desde hace tiempo y ya para él significa el fin de su historia de amor, y de paso, de algún rastro de felicidad en su existencia.

De esa forma, Juan Jerez representa la imagen de un artista que entrega su vida no sólo a su arte, sino a defender a las personas en las cuales se ha cometido algún acto de injusticia, o

que la vida les ha deparado una existencia inhumana o poco digna, como es el caso de la familia del Valle, que al morir el padre Don Manuel y el hijo Manuelillo, quedaron desamparadas las mujeres, en una sociedad en la que no pueden ejercer casi ningún empleo, por el simple hecho de no ser hombres.

Por otro lado, también está el caso de unos indígenas a los que Juan está defendiendo para que no los expulsen de una vivienda que se les otorgó legalmente en un juzgado.

De modo que Juan, a quien había conmovido aquellos cariños, dejó la finca, dos días después de haber llegado a ella, no bien supo que lo indios, a pesar de su esfuerzo, corrían peligro de que se les quitase de las manos la posesión temporal que, en espera de la definitiva, había Juan obtenido que el juez les acordase, -el juez, que había recibido el día anterior de regalo del gamonal un caballo muy fino (189).

Es así como podemos ver el compromiso que Juan adquiere por gusto y decisión propia con sus clientes, a los cuales el intenta defender para que se haga justicia y en el caso de los indios mucho más, ya que ellos no gozaban de ningún derecho en las repúblicas americanas. Y para agregar otro elemento, en la mayoría de los países de América durante el siglo XIX, los hombres de letras deciden ser activos en la política, por lo que no extraña que esa misma figura se repita en Juan que en ese sentido comparte mucho con Martí, ya que fueron dos seres humanos que se dedicaron a las letras y a las lecturas de los grandes clásicos de la literatura y de la filosofía —en una palabra era típicos intelectuales-, y que, a su vez, descubrieron una sensibilidad social que los llevó a ejercer la abogacía y la política de manera imperiosa. El “México finisecular llevó a cabo la ceremonia que Paul Bénichou denominaría la **coronación del escritor**. El hombre de letras sustituía, como figura de autoridad, al guerrero, al sacerdote y al filósofo” (Prieto, 14). Pero este fue un caso que incluyó a toda América Latina, y que logró que de alguna manera, la intelectualidad hiciera parte de las más altas esferas de la sociedad y pudiera tomar en sus manos los destinos de sus países.

Eso son Juan Jerez y José Martí: dos hombres entregados al servicio de su patria, pero que para el arte encuentran el momento preciso para sumergirse en la belleza, la paz y la riqueza espiritual que les proporciona el estar antes sus propias creaciones y las de los grandes de la historia del arte, la música y la literatura. Son hermanos de profesión pero van

de la mano en su vocación, a través de la cual expresan su amor por lo bello y puro que pueden encontrar en la Naturaleza, en las personas y en casi cualquier cosa que ellos consideren, haya sido tocado por estos elementos. Y, además ellos son el ejemplo perfecto del hombre de mundo descrito por Baudelaire: “Hombre de mundo, es decir, del mundo entero, hombre que comprende el mundo y las razones misteriosas y legítimas de todos sus hábitos; artista, es decir, especialista, hombre atado a su paleta como el siervo a la gleba” (30-31).

Eso define a Juan Jerez y a Martí, son seres que la grandeza los abrumaba pero que al mismo tiempo sin ella no hubieran podido ser hombres de mundo debido a que sus sueños hubieran sido más pequeños, y posiblemente su poesía no hubiera traspasado las fronteras sensibles de sus lectores.

CONCLUSIONES

El artista que aparece como el personaje central de una historia es el concepto básico para definir a la llamada “novela del artista” o *Künstlerroman*, pero, que además de esto, posee otra serie de características que van configurando la narración, de tal manera que, al final termina convertida en una crítica social, en un tratado de estética, en una poética, y en una introspección hacia el mundo interior del artista.

¿Pero de qué forma los puntos anteriormente señalados se han podido hilar en una obra como *Amistad funesta* para que pudiera ser catalogada como el primer *Künstlerroman* en lengua hispana? Pues en este caso, a través del mundo de tres cultivadores del arte se pudieron manifestar tres formas artísticas distintas: la pintura, la música y la poesía, los cuales abrieron la posibilidad a una serie de reflexiones acerca del Arte en general, haciendo posible que se generara una estética, no sólo de cada disciplina por aparte sino, que se pudo conocer una estética del Arte, desde la visión de José Martí.

Es así como, a partir de una mirada hacia el arte mucho más cercana a la belleza bondadosa y pura, es que logra Martí aproximarse al universo, pasando a través de cada una de las dimensiones vitales y encontrando en cada una la mayor muestra de humanidad y de perfección, sin llegar a juzgar como buena o mala alguna situación o alguna persona. El Apóstol logra demostrar con *Amistad funesta* una estética en la que todo tiene cabida desde lo hermoso que cada objeto o persona puede poseer. Asimismo, en la novela encontramos la idea del mundo que siempre promovieron los textos martianos y fue el de construir una sociedad en la que todos tuvieran participación activa y justa, con los mismos derechos y con un nivel de educación que les permitiera ser más libres.

De esta forma, el reconocer a *Amistad funesta* como la primera novela del artista en Nuestra América y empezar un análisis de la misma desde esta perspectiva, abre el camino para que empiecen realmente a realizarse estudios más juiciosos acerca del desarrollo del *Künstlerroman* en América Latina y España, tema que ha sido estudiado de una u otra manera por Rafael Gutiérrez Girardot, Francisco Calvo Serraller y, más recientemente, por

Francisco Plata. Y que además, es un punto fundamental que ayudará a comprender la manera en que la modernidad y el espíritu anti-burgués se desarrollaron en estas regiones, sobre todo en América Latina, y cómo fue que se desarrollaron los diversos géneros estéticos y en qué condiciones tuvieron los artistas que sobrevivir al declarado “fin del arte”.

B. Abstract

En este trabajo se ha hecho un análisis de la novela *Amistad funesta* o *Lucía Jerez*, siendo la única que escribió su autor, el poeta cubano José Martí. La aproximación se realizó desde el concepto “novela del artista” o *Künstlerroman*, debido a que el crítico colombiano Rafael Gutiérrez Girardot la catalogó como la primera novela de esta clase en la literatura hispana. Es así como, al otorgarle este lugar en la historia literaria de Hispanoamérica, es que hizo necesaria la búsqueda de los distintos rasgos que ayudaran a identificar a *Amistad funesta* como un *Künstlerroman*, tanto en su escritura, como en las figuras de los tres artistas que aparecen: Juan, el poeta; Ana, la pintora; Kellefy, el músico. Y, de igual manera, por ser Martí un autor esencial en el Modernismo hispanoamericano, también se miró la obra desde una perspectiva modernista, convirtiéndose en un ejemplo que enriquece la larga lista de novelas que ayudaron a la renovación de la lengua española. Es por este motivo que, a través de este trabajo se sigue abriendo el camino para el estudio de la obra martiana *Amistad funesta* y del concepto “novela del artista” que ha sido poco investigado en la literatura de Hispanoamérica.

Palabras claves: Novela del artista, *Künstlerroman*, artista, arte, novela modernista, Modernismo.

This thesis has done an analysis of the novel *Amistad funesta* or *Lucía Jerez*, the only novel written by its autor, the Cuban poet José Martí. The aproximation was made from the concept “novel of the artist” or *Künstlerroman*, due to the Colombian critic, who catalogued the novel as the first of its type in the Hispanic literature. Once the novel got this place on the Hispanoamerican literary history the need for searching different features that help to identify *Amistad funesta* as an *Künstlerroman*, both in writting as in the figures of the artists: Juan, the poet; Ana, the painter; Kellefy, the musician. Likewise, being Martí an essential autor in Hispanoamerican Modernism, his work was looked from a modernist perspective, becoming an example which enriches the long list of novels that helped renewing the Spanish language. Thanks to that and through this thesis a path has been

opened for the study of the “martian” work *Amistad funesta* and the concept of the “novel of the artist” that has very few research in Hispanoamerican literature.

Key words: Novel of the artist, *Künstlerroman*, artist, art, modernist novel, Modernism

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía Primaria

Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004.

Martí, José. *Lucía Jerez*. Ed. Carlos Javier Morales. Madrid: Ediciones Cátedra, 2006.

—. *Lucía Jerez*. Ed. MauriciO Núñez Rodríguez. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1997.

—. *Nuestra América*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005.

—. *Obra literaria*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980.

—. *Obra poética*. Buenos Aires: Biblioteca Edaf, 2004.

—. *Obras Completas*. 28 vols. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975.

Plata, Francisco. *La novela de artista: El Künstlerroman en la literatura española finisecular*. Texas: The University of Texas at Austin, 2009.

Bibliografía Secundaria

Álzaga, Florinda. «Concepción estética del arte y la literatura en José Martí.» *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Tomo I (1986): pp. 141-151.

—. «El modernismo el Amistad funesta de José Martí.» *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Vol. 3 (1992): pp. 389-398.

- Anderson-Imbert, Enrique. *Escritos sobre escritores de América*. Buenos Aires: Editorial Raigal, 1954.
- Aristóteles. *El hombre de genio y la melancolía, Problema XXX, I*. Barcelona: Quaderns Crema, 1996.
- Baudelaire, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Bogotá: El Áncora Editores, 1995.
- Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Ediciones Akal, 2009.
- Calvo Serraller, Francisco. *La novela del artista. El creador como héroe de la ficción contemporánea*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1962.
- Kris, Ernst y Otto Kurz. *La leyenda del artista*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010.
- Meyer-Minnemann, Klaus. *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Peñaranda Mejía, Rosario. «La estética de la fusión de la artes en la prosa modernista hispanoamericana.» *Thesaurus*. Tomo XLVIII (1993): pp. 641-654.
- Phillips, Allen W. *Temas del modernismo hispánico y otros estudios*. Madrid: Editorial Gredos, 1974.
- Promis, José. «Martí escribe una novela.» *Revista Iberoamericana*. Vol. 46 (1980): pp. 413-425.
- Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2001.
- Schulman, Iván A. *Génesis del modernismo. Martí, Nájera, Silva, Casal*. México D.F.: El Colegio de México/ Washington University Press, 1968.

- . *Nuevos asedios al modernismo*. Ed. Iván A. Schulman. Madrid: Taurus Ediciones, 1987.
- Silva, José Asunción. *De Sobremesa*. Bogotá: Biblioteca Familiar Presidencia de la República, Imprenta Nacional de Colombia, 1996.
- Simmel, Georg. *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Ediciones Península, 1986.
- Tejada, Ada. «Elementos "expresionistas" en la poesía de Martí.» *Dai Modernismi alle Avanguardie*. (1990): pp. 53-70.
- Uribe, Olga. «Lucía Jerez de José Martí o la mujer como la invención de lo posible.» *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. No. 30 (1989): pp. 25-38.
- Wittkower, Rudolf y Margot Wittkower. *Nacidos bajo el signo de saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la antigüedad hasta la Revolución francesa*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982.

Bibliografía Consultada

- Bueno Menéndez, Salvador. «La única novela que escribió Martí: Lucía Jerez o Amistad funesta.» *Bohemia*. No. 47 (1969): pp. 26-31.
- Campos, Jorge. «José Martí y su novela Lucía Jerez.» *Ínsula*. (1969): pp. 275-276.
- Casal, Aurelio R. *Semblanzas de Martí*. La Habana: Editorial Cenit, 1944.
- Collard, Patrick. «El narrador de Lucía Jerez de José Martí.» *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Vol. 3 (1992): pp. 537-542.
- García-Marruz, Fina. «Amistad funesta.» *El caimán barbudo* (1971): pp. 5-9.

- Lander, María Fernanda. «Familia, clase social y modernidad en "Lucía Jerez" de José Martí.» *Hispania*. Vol. 86.No. 4 (2003): pp. 751-760.
- Leyva, José Mariano. *Perverso y pesimistas. Los escritores decadentes mexicanos en el nacimiento de la modernidad*. México D.F.: Tusquets Editores, 2013.
- Peñaranda Mejía, Rosario. «La estética de la fusión de la artes en la prosa modernista hispanoamericana.» *Thesaurus*. Tomo XLVIII (1993): pp. 641-654.
- Quesada, Luis Manuel. «La única novela martiana.» *Revista de Estudios Hispánicos*. Vol. IV.No. 1 (1970): pp. 27-34.
- Rodríguez Émbil, Luis. *José Martí, el santo de América*. La Habana: Imprenta P. Fernández y cía, 1941.
- Roggiano, Alfredo A. «Acción y libertad en la poética de José Martí.» *Revista Iberoamericana*. Vol. 46 (1980): pp. 401-412.
- Santos Moray, Mercedes. «Lucía Jerez.» *Anuario Martiano* 5 (1974).
- Silva Beauregard, Paulette. «La feminización del héroe moderno y la novela en Lucía Jerez y El hombre de hierro.» *Revista de Crítica Latinoamericana*. No. 52 (2000): pp. 135-151.
- Sosnowski, Saúl, ed. *Lectura crítica de la literatura americana. La formación de las culturas nacionales*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1996.
- Toledo Sande, Luis. *Cesto de llamas (biografía de José Martí)*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1998.