


Mauricio Núñez  
Rodríguez

*El espacio americano  
en la novela de José  
Martí\**



a única novela escrita por José Martí, *Amistad funesta* o *Lucía Jerez*, por una razón u otra se mantiene actualmente en el interés de la crítica y de los lectores a nivel internacional. Eso ha generado nuevas lecturas del texto y como es lógico, criterios afines y dispares en torno a su discurso narrativo. Voy a referirme, específicamente, a una de esas aristas de la novela que no logra tener consenso entre los críticos. Se trata de las coordenadas espaciales donde sucede la acción de la obra.<sup>1</sup> Para ello me referiré a las diferentes interpretaciones que han sido expresadas a lo largo de cincuenta años de recepción crítica en torno a esta pieza. Así, el siguiente análisis se orienta, necesariamente, a desentrañar las relaciones que puedan existir entre *Lucía Jerez* y otros dos textos martianos como el ensayo *Guatemala* o el *Drama indio* en torno a este subsistema narrativo.

El primer artículo que se conoce acerca de *Amistad funesta*, pertenece al estudioso argentino Enrique Anderson Imbert y entre sus múltiples apreciaciones sugiere que «La trama, con su historia de amor trágico, entreteje hebras románticas. En un paradisiaco país que no se nombra, pero que bien podría ser Cuba, resplandecen por su gracia y belleza tres amigas: Lucía, Ana y Adela».<sup>2</sup>

\* Trabajo presentado en las Jornadas de Literatura Centroamericana organizadas por la Editorial Letra Negra, de Guatemala (18-22 de noviembre de 2002).

<sup>1</sup> Esta arista la analicé brevemente en el prólogo a JOSÉ MARTÍ: *Lucía Jerez*, ed. crítica, Centro de Estudios Martianos, La Habana, 2000; pero ahora la desarrollo con mayor profundidad y extensión.

<sup>2</sup> ENRIQUE ANDERSON IMBERT: «La prosa poética de José Martí. A propósito de *Amistad funesta*», en *Estudios sobre escritores de América*, p. 134, Editorial Raigal, Buenos Aires, 1954.

Esta es una de las valoraciones que ha tenido el marco situacional, aunque, ciertamente, no ha contado con muchos seguidores. Por otra parte, el autor cubano Salvador Bueno, en uno de sus artículos sobre la novela martiana apunta que: «en el prólogo, anónimo, con que apareció la edición hecha por la Editorial Novaro de México, en 1958, se dice que la acción transcurre en México —en la capital y en una hacienda de tierra caliente».<sup>3</sup> En esa misma dirección, el historiador mexicano Gastón García Cantú afirma que «José Martí en uno de sus boletines —7 de mayo de 1875— refirió lo que fue la primera aproximación de los trabajadores y los estudiantes. [...] Años más tarde, novelando aquellos episodios, Martí escribió *Amistad funesta*, tramada con sus recuerdos mexicanos. Los estudiantes, en una de sus más hermosas páginas, aparecen honrando a los muertos.»<sup>4</sup>

García Cantú se refiere a la manifestación que aparece en el capítulo III y que resalta el alcance de la unidad estudiantil. Pero la mayor parte de los estudios publicados consideran que es Guatemala el país cuyas características topográficas, culturales, étnicas y naturales fueron recreadas en la narración. Por ejemplo, la más reciente edición de *Lucía Jerez* en España posee una «Introducción» de Carlos Javier Morales en la cual afirma: «Aunque nuestro escritor no alude a ningún país concreto la profusión de detalles y la consistencia del espacio novelesco nos hacen pensar en un país hispanoamericano que fuese ampliamente conocido por el autor y que hubiera suscitado en él una fascinación admirada y memorable. A Manuel Pedro González y a todos los que conocemos la totalidad de la obra martiana no se nos oculta que se trata de Guatemala, país donde vivió un año y medio [...] A él le dedica en 1877 uno de sus ensayos más fervorosos.»<sup>5</sup>

Por ser esta posición una de las más generalizadas entre la crítica, merece un aparte, pues no es menos cierto que Guatemala es un espacio significativo en la vida y obra martianas. Los recuerdos siempre latentes de la estancia de José Martí en ese país centroamericano estuvieron entre los incentivos generado-

<sup>3</sup> SALVADOR BUENO: «La única novela que escribió Martí», *Unión*, (3): 63; UNEAC, La Habana, 1978.

<sup>4</sup> *El socialismo en México*, p. 203, Siglo XX, México, 1969.

<sup>5</sup> CARLOS JAVIER MORALES: «Introducción», en José Martí: *Lucía Jerez*, p. 65, Ediciones Cátedra, Madrid, 1994.

res más importantes en los instantes de la escritura de la novela. Y aunque en la narración no se especifica ningún lugar en particular, no es casual que una parte considerable de la crítica defiende esta hipótesis.

La acción dramática de la novela abarca dos espacios distintos: uno urbano (donde se desarrolla la mayor parte, es decir, los capítulos I, II y la primera sección del III) y otro rural (la segunda parte del III). La arquitectura colonial urbana que se dibuja como marco situacional en la primera escena de la novela, es semejante a la estructura de todas las ciudades coloniales españolas en América en el siglo XIX, es decir, encontramos la Plaza de la Catedral como núcleo central y a partir de aquí, se dispone el resto de la ciudad, que al decir del narrador, tenía «casas grandes y antiguas» (p. 50).<sup>6</sup> Pero también constituía una costumbre familiar ir a misa los domingos en la mañana a la iglesia más cercana y disfrutar ese momento de encuentros, saludos y conversaciones como un acontecimiento social; lo que era tradicional en países americanos colonizados por España y que tenían una estructura social con bastantes similitudes.

Esta imagen que se presenta al inicio de *Lucía Jerez* puede relacionarse con la escena primera del *Drama indio*. Los personajes que salen de misa y se detienen a conversar en una plaza colonial y a su alrededor, la presencia de los indios está descrita como si fueran ajenos al entorno en ambos contextos. Mientras que en la novela es el narrador quien alude a su presencia: «Los indios, en verdad, descalzos y mugrientos, en medio de tanta limpieza y luz, parecen llagas» (p. 50) en el *Drama indio* es más cruda la referencia, pues a través de los parlamentos de los personajes es que se caracteriza la presencia de los indios: «Retiraos, que se acerca mi señora y no quiere encontrar gente plebeya. Retiraos».<sup>7</sup> Más adelante se reitera: «Estos indios, señora, que altaneros, con frases injuriosas y agresivas, nos insultan y ofenden y nos vejan».<sup>8</sup>

El *Drama indio* fue escrito en cinco días por Martí a petición del gobierno guatemalteco en abril de 1877 a propósito de la

<sup>6</sup> Todas las paginaciones que aparecen entre paréntesis a lo largo del trabajo corresponden al texto que aparece en la siguiente edición: José Martí: *Lucía Jerez*, ed. crítica, Centro de Estudios Martianos, La Habana, 2000.

<sup>7</sup> JOSÉ MARTÍ: «Patria y libertad» en *Obras completas*, t. 18, p. 132, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1975.

<sup>8</sup> Idem.

conmemoración de un aniversario del día de la independencia de Guatemala. Sin embargo, esta idea dibujada en su escena inicial, se reitera ocho años después en los momentos, apresurados también, de la génesis de la novela. Claro, con la diferencia de que en el *Drama indio* está precisada la acción desde el mismo comienzo: «Calle o Plaza Colonial, en la antigua ciudad de Guatemala».<sup>9</sup> Entre ambas escenas hay similitudes contextuales que van desde coincidencias de situaciones dramáticas y sociales hasta naturales y éticas.

Pero también hay otros detalles que acercan los textos, por ejemplo la presencia del ave nacional guatemalteca (el quetzal) relacionada con la libertad. En el drama, «el quetzal, al enjaularlo, muere en la jaula, de dolor y pena».<sup>10</sup> Mientras que en la novela: «Dos quetzales altivos, dos quetzales de cola de tres plumas, larga la del centro como una flecha verde, se asían a los bordes de la taza de Ana: ¡el quetzal noble, que cuando cae cautivo o ve rota la pluma larga de su cola, muere!» (p. 71). Aunque en la primera pieza hay una localización geográfica precisa se ha dicho que «los personajes del *Drama indio* trascienden al lugar y al momento en que se desarrolla la acción. Están vivos, los reconocemos en otras luchas de América. Martino, Indiana, Coana, Pedro proclaman símbolos como banderas».<sup>11</sup>

La impronta de la estancia guatemalteca de José Martí está en la génesis de más de una de sus creaciones. Además de su poesía, zonas de su creación periodística (y también, como dramaturgo), otras piezas encierran rasgos de sus vivencias por estas cálidas regiones centroamericanas. No es casual entonces, que la acción en el capítulo III se desarrolle en un espacio rural donde la frecuencia de volcanes es significativa. Se sabe que Guatemala es conocida como una de las regiones más volcánicas de América y del mundo; y las consecuencias devastadoras por la erupción de estos, ya la habían sufrido sus pobladores (y la geografía de la región) en reiteradas ocasiones. Pero, incluso, en la propia etimología de la palabra Guatemala, se halla que proviene del vocablo azteca *Quanhtemallan* y —según distintas versiones— significa tierra de árboles, tierra del águila o montaña

<sup>9</sup> *Ibíd.*, p. 131.

<sup>10</sup> *Idem.*

<sup>11</sup> BERNARDO CALLEJAS: «Martí y el *Drama indio*», *Revolución y Cultura*, (42): 18, La Habana, 1976.

que vomita agua, aludiendo al volcán que destruyó la Ciudad Antigua.

Sin lugar a duda, hay similitudes entre las características topográficas descritas por Martí en su ensayo sobre Guatemala y la geografía del espacio campestre por donde transitan y, posteriormente, permanecen los personajes de la novela (1885). La afinidad de ambos textos puede hallarse a través de varios elementos significativos, entre ellos, la perspectiva en que es presentada la naturaleza, la frecuencia de volcanes y la presencia de ciudades antiguas. Los acontecimientos están presentados en el ensayo *Guatemala* desde la perspectiva de un viajero: «Hemos al fin, por esta vía hermosísima, en la vieja ciudad. ¡Vieja cúpula rota! ¡pobre muro caído! ¡triste alero quebrado! ¡ancho balcón desierto! Largas calles antes pobladas, hoy son series larguísimas de muros; sobre el alto cimborrio verde oscuro, ha echado otro la yedra; la frondosa alameda, amplia, serena y grave, llora sobre las ruinas».<sup>12</sup>

Es el autor real quien con la rapidez de su movimiento va describiendo lo que a su paso va encontrando y expresando la impresión que le causan aquellas ruinas como huellas de un pasado opulento. En *Lucía Jerez* es la voz del narrador la que describe la naturaleza por donde transita el carruaje con los personajes en el momento en que la acción se desplaza del espacio urbano al rural: «Era como seis leguas el camino, y todo él a un lado y otro de tan frondosa vegetación que no había manera de tener los ojos en constante regalo y movimiento. Porque allá al fondo era un bosque de cocoteros, o una hilera de palmas lejanas que iba a dar en la garganta de dos montes». (p. 140)

En ambos casos se recuerda una perspectiva cinematográfica por el dinamismo y fluidez de las secuencias narrativas. Asimismo, las ciudades antiguas por donde transitan los personajes son una recreación de la Ciudad Antigua guatemalteca: «Las ciudades antiguas, desdentadas y rotas, en cuyos balcones de hierro labrado, mantenidos como por milagro sin paredes que los sustentasen sobre las puertas de piedra, crecían en hilos que legaban hasta el suelo copiosas enredaderas de ipomea». (p. 140)

No existe otro país latinoamericano —al menos donde Martí haya vivido— que tenga una Ciudad Antigua con semejantes

<sup>12</sup> JOSÉ MARTÍ: *Guatemala*, ed. crítica, p. 21, Editorial José Martí y Centro de Estudios Martianos, La Habana, 1998.

características: ruinas de conventos, iglesias, capillas. Y para completar el entorno guatemalteco —en otro momento de la narración, ya citado— está la referencia al quetzal. Como afirma la crítica cubana Mary Cruz: «Mucho de lo que Martí vio y reflejó de lo guatemalteco tradicional, ya está borrado; pero mucho queda todavía en el escenario imponente de su naturaleza y en los hombres que la habitan».<sup>13</sup> Incluso, más de un siglo después, cuando se camina por las calles de Antigua Guatemala —a pesar del lógico cambio que genera el paso del tiempo— se corroboran rasgos del entorno recreado por el narrador. Puede afirmarse, entonces, que el espíritu de la zona está implícito en este segmento último de la novela.

Por otra parte, hay realidades geográficas que no varían con el transcurso de algo más de un siglo. Me refiero, específicamente, a la presencia volcánica. Estos pueden estar en cualquiera de sus fases; pero su presencia es inmanente. La presencia volcánica es tan propia de esta zona centroamericana que hasta en el momento de caracterizar a los artistas guatemaltecos, en las páginas de su ensayo, utiliza la siguiente imagen, específicamente cuando se refiere al poeta José Batres: «El pintó un desierto en estrofas que secan y que queman. Pintó un volcán en versos que levantan y dan brío».<sup>14</sup>

Evidentemente, en esta sección de la obra el prisma de elementos naturales y arquitectónicos inherente a regiones específicas del continente es utilizado como una de las fuentes en que se apoyan los especialistas para la posible identificación y ubicación de la acción dramática en un país determinado.

Pero uno de los trabajos que esclarecen con mayor nitidez los horizontes de este país en el discurso novelístico, es el artículo ya citado de Mary Cruz sobre «El folclore guatemalteco desde la perspectiva martiana». Las citas que aparecen a continuación pertenecientes a su estudio resultan extensas, pero son muy oportunas para sustentar la hipótesis de Guatemala como lugar de la acción dramática novelística. La autora inicia sus reflexiones sobre la obra apuntando que «en ella todo el ambiente es guatemalteco; muchos de los personajes, de los escenarios y algunos hechos, también lo son».<sup>15</sup>

<sup>13</sup> MARY CRUZ: «El folclore guatemalteco desde la perspectiva martiana», p. 23 (inédito), Biblioteca del Centro de Estudios Martianos, La Habana.

<sup>14</sup> JOSÉ MARTÍ: *Guatemala*, ed. cit., p. 39.

<sup>15</sup> MARY CRUZ: ob. cit., p. 21.

Más adelante también afirma que su punto de vista está corroborado por «el testimonio de un guatemalteco digno de todo crédito, el escritor Manuel Galich: «¿las mecedoras de mimbre? Sí, típicas. ¿el zaguán? Sí, aunque no de mármol, sino pavimentado de huesecillos muy pulidos. El patio, la casa toda, ¿sabe usted? era sin duda la de los García Granados, en la Doce Calle y Cuarta Avenida»<sup>16</sup> y dice esto último, refiriéndose a la casa de la ciudad donde se desarrolla la acción.

Otra arista que aborda Mary Cruz y que está en la novela, incluso, como un elemento estructurador del discurso y como vía de caracterización de personajes, es el árbol y la flor de la magnolia. Sobre ella continúa preguntándose: «¿la magnolia? Claro, claro. Los guatemaltecos de clase media y alta crecían entre magnolias»; «El chocolate, guatemalteco también, por más que se beba en otros lugares de América tanto como allá, porque las “tazas de coco”, las “tazas de güiro”, con sus trípodes de quetzales y [...] jícaras, diga usted».<sup>17</sup>

La magnitud de esta interpretación también abarca identificaciones geográficas y asegura que «El montecito al Este de la ciudad es [...] el del Carmen, solo que hacia el nordeste. El del Calvario fue destruido luego para alargar la Sexta Avenida. Esa, precisamente, que en el libro es Calle de la Victoria. Así se llamó. La Alameda Jocotenango, que también está en la noveleta, es hoy Simón Cañas. Y el desfile ... pues, claro que es un desfile puramente guatemalteco».<sup>18</sup> Ahora, Mary Cruz, retomando elementos arquitectónicos y de la intertextualidad artística de la novela asegura que: «¿Y el teatro? Es el Colón, al que después destruyó el terremoto de 1917-18. La talla en madera del español Alonso Cano parece una referencia indirecta a las guatemaltecas. Martí había dicho que solo en Barcelona y en Guatemala había buenos tallistas».<sup>19</sup>

Continúa afirmando en otro momento que: «Ese pequeño con sombrero de pita y pies descalzos» a la entrada del teatro ¿es el “vendeflores” de quien Martí habló en otra ocasión? Cierto. El *cochito* que prepara Patrona Revolorio [...] Indudablemente. Y los volcanes son [...] el de Agua y el de Fuego, no hay duda. Las

<sup>16</sup> Idem.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>19</sup> Idem.

«ciudades antiguas señalan a la Antigua Guatemala».<sup>20</sup> Y para concluir, Mary Cruz, su incursión en *Lucía Jerez*, apunta: «lo que no debo dejar de consignar es una interesante hipótesis de Galich: de los dos señores que se despedían de Juan Jerez a la puerta de la casa, el de la barba parece retrato del Presidente Barrios; el otro, para completar las sugerencias, el de don Miguel García Granados».<sup>21</sup>

Pero además de esta posición de convencimiento extremo, otros estudiosos —que no constituyen la mayoría— expresan que «el país hispanoamericano en donde pasa la acción no es Cuba, aunque así lo han pensado; otros sospechan que es México, y otros Guatemala. Lo cierto es que el autor en ningún momento dice el nombre del país donde la trama se desenvuelve».<sup>22</sup> Este criterio es el que considero más fiel a la narración o el que propone una perspectiva más abarcadora y, también, más literaria. Porque, no es cuestionable que en el discurso narrativo de *Lucía Jerez* hay referencias espaciales que sintetizan lugares donde Martí vivió, de los cuales leyó o simplemente imaginó. Nadie discute las características autobiográficas de esta pieza. En el ya citado prólogo inconcluso a la novela, el autor precisa que «puso mano a la pluma, evocó al correr de ella sus propias observaciones y recuerdos, y sin alarde de trama ni plan seguro, dejó rastrear la péñola». El lugar donde se desarrolla la acción es un espacio indeterminado. No aparece referencia explícita en el discurso narrativo a una región o país en específico. Aunque sí aparecen elementos que pueden llevar a los investigadores a conclusiones. En el argumento no hay intención de ofrecer una ubicación precisa. Coexisten en él diversos indicios que pueden conducir a múltiples valoraciones. Es preferible hablar de un espacio indeterminado en *Amistad funesta* o *Lucía Jerez*. Estéticamente no le aportaría más a su argumento situar la acción en uno u otro lugar, que el autor no quiso precisar, más bien universalizar, o mejor, continentalizar. Aunque sí aumentaría el sentido de pertenencia de un país u otro hacia la novela.

Uno de los requisitos iniciales en el momento del encargo de la novela a Martí consistía en que debía tener un tema latino-

<sup>20</sup> Idem.

<sup>21</sup> Idem.

<sup>22</sup> SALVADOR BUENO: «La única novela que escribió Martí», *Unión*, (3): 63; UNEAC, La Habana, 1978.



americano. En los apuntes para el proyectado prólogo, al referirse al asunto de la obra, el narrador precisa que «recordó un suceso acontecido en la América del Sur en aquellos días, que pudiera ser base para la novela hispanoamericana que se deseaba». Y que existan datos que orienten a los investigadores a ubicar topográficamente la acción en países como México, Guatemala o Cuba, da la medida de que se logró enmarcar en el contexto de nuestro continente, es decir, que está reflejado el ambiente latinoamericano con su multiplicidad de peculiaridades.

Cuando José Martí escribe su novela es un joven de treinta y dos años que ha tenido una experiencia vital intensa. Ha conocido y vivido diferentes países de América; y en los siete apresurados días en que redactó esta narración, trató de alcanzar una síntesis espacial de todos estos lugares que le impresionaron, que le gustaron y de los cuales guardaba recuerdos entrañables, pero, seguramente, también recreó aristas de aquellos sitios con los que soñó o los que inventó. De esta forma se alcanza una simbiosis de la naturaleza hispanoamericana en ese su momento histórico y geográfico. Es un espacio recreado artísticamente. Es un espacio ficcionalizado. No obstante, ya fuera de manera consciente (o inconsciente) en su síntesis artística, sin lugar a duda, la topografía de Guatemala logra jerarquía. Y como expresara el propio autor en la carta que se considera su testamento literario: «¿Qué habré escrito sin sangrar, ni pintado sin haberlo visto antes con mis propios ojos?»<sup>23</sup>

Pero más allá de especificaciones, prefiero considerar que es el espacio —único y múltiple— de Nuestra América lo que está reflejado en *Amistad funesta*. Quizás por eso la novela no se encuentra incluida en la historia literaria de aquellos países en los cuales la crítica ubica la acción dramática: ni en México ni en Guatemala. Y, por consecuencia, no aparece en los programas de estudio de sus literaturas nacionales. Solo se estudia en cursos de Literatura Latinoamericana o Hispanoamericana, es decir, en las asignaturas que tienen interés en las problemáticas literarias continentales y, por supuesto, en cursos monográficos en torno al quehacer martiano. Específicamente en Cuba, cuando en la enseñanza se hace un paréntesis para la obra martiana,

<sup>23</sup> *Testamentos de José Martí*, ed. crítica, p. 18, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1996.

esta se estudia de manera integral. Aunque, ciertamente, en clases se analizan los textos considerados más significativos. Es cierto, también, que en los últimos años, sobre todo en la enseñanza superior, la frecuencia de estudio de la novela es mayor en las materias que incluyen la obra literaria de Martí. Asimismo sucede en aquellos recorridos que se detienen de manera más especializada en el universo del autor.

Hay otras dos aristas que aunque no se analizan ampliamente en estas reflexiones —porque no es el objetivo— sí debo mencionar al menos de manera breve porque también apoyan la posibilidad del espacio americano en la novela martiana. Se trata de los conflictos —de índole diversa— que afectan el contexto donde viven los personajes de la narración: son similares a los que existían en muchos pueblos de América. Las problemáticas sociales, políticas y económicas expresadas por Martí en esta obra coinciden con los dilemas propios del siglo XIX en el continente. Preocupaciones reflejadas también en otras piezas del autor. Por solo citar un ejemplo, el narrador de la novela no desaprovecha oportunidad alguna para valorar los métodos educativos en el continente, a propósito de la formación de los personajes. Además de presentar cómo se enseña en ese momento, valora, enjuicia y propone métodos más funcionales de acuerdo con la situación e idiosincrasia de los pueblos de nuestra América. Ese es otro rasgo que orienta a pensar en el espacio de América.

Por otra parte, el espacio indeterminado en *Lucía Jerez* es el estado embrionario de una característica que se expresará plenamente décadas después en la Nueva Novela Latinoamericana, es decir, en la creación novelística que aparecerá en América Latina en la década del cuarenta y hasta los años setenta. Son novelas en las que la acción ocurre en un espacio cuya idiosincrasia refleja el continente americano y aunque se identifique el espacio con un nombre de ficción es el espacio americano, es la América Latina la que está como marco situacional en la narración. Uno de los ejemplos significativos es la novela *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, cuya trama tiene lugar en un espacio denominado Macondo, que en realidad es América Latina. Otra novela de esta etapa es *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, cuyo espacio se identifica como Comala, que a la vez, es México y también, América. Es decir, que en *Lucía Jerez*

está *en ciernes* esa arista que va a materializarse en toda su extensión décadas después en una tendencia cuyas obras se caracterizan por universalizar el espacio, es decir, que sus horizontes de reflexión encierran a todo el continente. Aunque la magnitud del origen de esta peculiaridad en la Nueva Novela Latinoamericana es mucho más amplio y complejo, pues se nutre de otras fuentes literarias anteriores.

Esta no es la única característica que relaciona a *Lucía Jerez* con la Nueva Novela Latinoamericana. Está su estructura fragmentada o la pérdida del orden lineal en su discurso, pero son características que ya serían objeto de otro trabajo. «Hay, entonces, toda una serie de rasgos que sitúan a *Lucía Jerez* en los orígenes de un proceso de renovación y transformación de la narrativa hispanoamericana, cuyas líneas estéticas principales se van enriqueciendo hasta llegar a la novelística actual».<sup>24</sup>

Pero, ¿por qué el sistemático empeño —por parte de la crítica— en ubicar, necesariamente, la acción de la novela en un lugar específico, si a los editores del periódico donde apareció por vez primera (*El Latino-Americano*, Nueva York, 1885) no les interesaba (y por derivación, tampoco al autor) por el mismo perfil y radio de circulación de este? Pero el ser humano necesita crear sentido de pertenencia al mundo que le rodea. Es una vía de apropiarse de él. Es también una forma de convivencia y de permanencia. Los elementos que orientan a los investigadores a ubicar geográficamente la acción en un lugar u otro demuestran que Martí logró reflejar el ambiente del continente. De ahí que sea un buen síntoma que se sienta la urgencia de apropiación de la creación martiana en la actualidad. Demuestra, además, que es el espíritu de nuestra América lo que está recreado en *Lucía Jerez*. Y las razones de esa apropiación expresan lo cercano que el hombre contemporáneo tiene el mensaje martiano. Esa interrelación llega a constituir una necesidad porque en este continente (o, en este, su continente) la obra de Martí es asidero ético, estético y patriótico. Ahí está pues, la trascendencia de su mensaje más de un siglo después.

<sup>24</sup> MAGGI MATEO: «De una novela sin arte: *Lucía Jerez* y la narrativa moderna en Hispanoamérica» (ensayo inédito), p. 2.