



Lectura intercultural del relato ye'kwana¹

Luis Oquendo y Mariela Chavier

*Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas,
Universidad del Zulia. Maracaibo, Venezuela.
profesorouquendo@hotmail.com*

Resumen

El propósito de este trabajo es hacer una lectura intercultural diferencialista del relato ye'kwana que consiste en hallar la relación dialógica de las enunciaciones entre los agentes del relato cuyo recorrido del sentido tiene las marcas sémicas de la cultura ye'kwana y de la cultura occidental. Analizamos el relato *Ökejümö, jüüwai* (El salvaje, el brujo) siguiendo como metodología lo planteado por Oquendo (1992,1997) en cuanto el recorrido que expone la red del tejido de las cestas ye'kwanas y llegamos a la siguiente conclusión: la representación semántico - sintáctica del relato tiene el mismo sentido que las cestas realizadas por los ye'kwanas.

Palabras clave: Lectura intercultural, agente del relato, marcas sémicas, sintaxis discursiva.

Recibido: 21-05-06 • Aceptado: 06-03-06

1 Este artículo forma parte del proyecto "Gramática tipológica ye'kwana" del programa de investigación Morfología y sintaxis de las lenguas caribes: yukpa y ye'kwana financiado por el CONDES, oficio 00584-02

An inter-cultural reading of Ye'Kwana stories

Abstract

The aim of this research is to make a differentiating intercultural reading of the Ye'kwana story that consists of finding the dialogic relation in the enunciations between the agents of the story whose senses indicate the trajectory sense that the semic mark of the Ye'kwana culture and of the occidental culture have. We analyze the story *Ökejümö, jüüwai* (The wild, warlock) following the proposed methodology of Oquendo (1992, 1997) in relation to the trajectory that exposes the interweaving of the tissue of the Ye'kwana basket and we conclude that semantic-syntactic representation of the story have the same sense as the baskets woven by the Ye'kwanas.

Key words: Intercultural reading, story agent, semic marks, discourse syntax.

Introducción

Este artículo tiene como objetivo hacer una lectura intercultural diferencialista del relato ye'kwana siguiendo como metodología lo planteado por Oquendo (1992, 1997). El autor en ambos trabajos expuso que las literaturas indígenas tienen una historia cultural panindinigenista donde las dos culturas –occidental y la indígena– intervienen en un continuo diálogo. El mundo semántico se cruza, pero la sintaxis de la lengua indígena no presenta variaciones notables. Analizamos el relato *Ökejümö, jüüwai* (El salvaje, el brujo) siguiendo el recorrido sintáctico semántico que expone la red del tejido de las cestas ye'kwanas el cual consiste en hallar la relación dialó-

gica de las enunciaciones entre los agentes del relato cuyo recorrido del sentido tiene las marcas sémicas de la cultura ye'kwana y de la cultura occidental.

1. ¿En qué consiste la lectura intercultural del relato ye'kwana?

Oquendo (1992) planteó una lectura intercultural diferencialista-dialéctica de la literatura indígena wayuu utilizando la red del tejido como metáfora para analizar el relato wayuu. Así cada uno de los elementos del tejido: red con sus diferentes elementos: cordel, hoyo o vacío, y nudo, manifiestan un sentido estético que reproduce los fenómenos lingüísticos específicos de la organización del wayuunaiki.

En la cultura guajira o wayuu, el tejido del *susü* (bolsos), tapices y chinchorros constituye la más alta expresión estética de la cultura; de igual manera, en la cultura ye'kwana y en las sociedades indígenas donde está la manifestación del tejido instituyen a éste como símbolo de lo estético.

Los ye'kwanas mientras elaboran las cestas cantan y relatan historias sobre el origen de los elementos de los dibujos o diseños que contienen las cestas. Éstas tienen una estructura de tejido bastante compleja. A propósito, Guss (1989:136;151), quien ha sido el etnógrafo quien ha hecho un estudio más profundo sobre este arte, dice "En el relato sobre el origen de la cesta, los Yekuanas simbólicamente logran controlar a las fuerzas de la muerte... El simbolismo que se incorpora a la distribución compositiva de cada diseño de cesta, amplifica y reitera el significado de su origen, nombre, propiedades físicas y uso". Es decir, que el tejido es un relato, una historia de cada uno de los símbolos representados en estos. El relato o la canción que se narra o se canta en la fabricación de la cesta ye'kwana es literatura oral, puesto que todo proceso de creación de la literatura oral es semejante al de toda producción literaria: es un acto estético (Pilar Almoína, 1992:105).

¿Quiénes son los tejedores? La sociedad ye'kwana es sexista en la di-

visión social del trabajo, de ahí que, tanto los hombres como las mujeres tienen función social-mítica en la confección de las cestas. Desde la recolección de los materiales con los cuales construyen la cesta hasta sus fabricantes hay una división mítico-social. Algunos materiales que integran la composición de las cestas están controlados por fuerzas malévolas, aunque cada una tiene un origen diferente. Los materiales que se utilizan para fabricar la prensa para yuca (*tingkui*), la waja grande no pintada (*waja tingkuibato*), el tamiz (*manade*), la cesta de carga de las mujeres (*wuwa*), el morral de los hombres (*tudi*), la trampa para peces (*mudoi*), tienen sus maestros.

Los constituyentes simbólicos tienden a clasificarse desde la perspectiva de la antropología social en elementos estructurales o símbolos dominantes con fines en sí mismos, pero desde la perspectiva antropolingüística, debemos buscar las relaciones de significados que se producen en la sintaxis narrativa que compone la red del tejido.

Ahora bien, recordando el planteamiento de Turner (1999) sobre las diferencias de sentido atribuido a los colores básicos en las distintas regiones, tenemos también que analizar los procesos de contacto cultural que se han dado en la tecnología de la cesta como de los héroes míticos en el relato de la cesta y, muy particularmente,

en el relato que se ha transmitido a través de generaciones como es el caso que vamos a analizar.

2. Metodología

El relato *Ökejümö, jüüwai* fue contado por la maestra ye'kwana Elina Guerra, natural del Alto Orinoco, en el siguiente contexto situacional: Ella nos había proporcionado el relato como una muestra de su trabajo sobre la enseñanza de la lengua y la cultura ye'kwana, asignatura que Elina dicta en un colegio en Puerto Ayacucho donde los escolares son criollos, mestizos e indígenas amazoneses. En otra visita de campo, luego de haber leído varias veces la versión en la lengua nativa y en español que Elina nos había suministrado, le sugerimos que nos la relatara.

La situación lingüística de la colaboradora es hablante bilingüe cuya lengua nativa es el ye'kwana, aprendió a hablar el español en la escuela. Hoy la maestra Elina es Coordinadora de la Unidad de Educación Intercultural Bilingüe de la Zona Educativa del Estado Amazonas, además está terminando una Maestría en Educación. El ámbito donde la colaboradora expuso el relato fue una sala de lectura de la biblioteca de Puerto Ayacucho.

Interlinearizamos el relato, dividiendo cada palabra en morfemas con su respectivo significado, y se-

guimos la traducción literal del relato en cuestión, elaborada por la colaboradora. Esta "ayuda" la interpretamos como una participación etnolingüística en el proceso de la hermenéutica discursiva. ¿Qué entenderemos por participación etnolingüística en el proceso de la hermenéutica discursiva? La colaboradora pasa a jugar el rol de entidad de la cultura, cultura ye'kwana, que interviene como agente de una narración en cuya historia narrativa ella ha sido uno de los agentes de la enunciación. Esta práctica discursiva la llamamos en la red del tejido que forma el relato. En cualesquiera de las representaciones de las técnicas del tejido, encontramos que una misma cuerda pasa por encima y por debajo, de igual manera, el agente de la enunciación se convierte en agente de la narración como las cuerdas o el cordel del tejido que van diseñando la forma del tejido, el agente de la enunciación y el agente de la narración se convierten en las cuerdas que van formando el diseño del tejido de la cesta.

Y, por último, realizamos un análisis sintáctico el cual consiste en: a) examinar el orden de palabras presente en el relato, b) identificar las cláusulas que componen el relato y c) hallar el nivel de jerarquía a través del mapeo.

2.1. Etnografía de la cestería ye'kwana

2.1.2. Materiales y tipos de cestas

El tejido de la cesta ye'kwana está fundado sobre diseños geométricos, zoomórficos como el de cualquier otro tejido de las culturas amerindias. El tejido no sólo representa la mayor expresión estética de la cultura ye'kwana sino que constituye un sistema de comunicación donde el devenir de la cultura y el pensamiento se manifiesta.

La cesta ye'kwana es elaborada con tres tipos de fibras: la *miñatö* (*anthurium flexosum*) –mamure– es una raíz aérea de características flexible, la cual es utilizada para realizar los mapires; las fibras de *miñatö* son recolectadas por las mujeres quienes las tuestan para hacer el retiro de la corteza más fácil. Luego las pelan y las raíces se dividen longitudinalmente en varios pedazos que se limpian hasta hacer una superficie lisa. Estas fibras se tiñen si van a elaborarse *wüwas* con fines comerciarles. Se tiñen de rojo con hojas secas de *küdaayu*. Cuando se quiere obtener un tono más oscuro se remojan las fibras ya teñidas y se van oscureciendo de acuerdo al tiempo que se ponga a remojar.

La *wana* (*Guasdua latifolia*) es un tipo de bambú el cual es utilizado para construir el cuerpo de las cestas decoradas. Esta fibra es recogida sin

importar el sexo en la recolección. La manera de preparar esta fibra para el tejido es la siguiente: Se raspa la concha verde que la cubre, después se pinta con la sabia resinosa del curame o *aaadaukumi*, este le da un brillo transparente si se usa sin mezclar, pero si se utiliza el carbón de la leña torna un color negro al igual si la revuelven con onoto (*bixa orellana*). Por último son fraccionadas de manera vertical en tiras finas y planas que alcancen el mismo tamaño y grosor.

La *kana* (*Ischnosiphon arouma*) tiene una preparación parecida a la *wana*. Suelen reforzar con un arco de madera dura para que tenga resistencia en la tarea pesada con las cuales son utilizadas las cestas.

Las otras cestas son las *nasas* o *modhoi*, las cestas de carga *wüwa* que son elaboradas por las mujeres; *tudi* que se utiliza para transportar objetos pequeños y personales. El *jaji* o red de pescar. La hamaca o *äwatä* para dormir y el portabebé o *wännöjoi*.

2.2. Tipo de tejido de la cestería

Bermúdez (1988) expone dos tipos de técnicas para clasificar el tejido: el tejido entrecruzado y el tejido en espiral o de rafia. El primero es aquél que los elementos se cruzan entre sí, pasando unos sobre otros. Hay varios tipos de tejidos entrecruzados (Véase anexos):

1. Damero: cada elemento de cada eje pasa una sola vez encima y otra por debajo alternativamente.
2. Sarga: Cada elemento de cada eje pasa por encima y por debajo de dos o más elementos del eje transversal.
3. Arrollado. Los elementos de uno de los ejes son anudados sobre los elementos del otro eje dispuesto transversalmente en forma de espiral o en una estructura de varillas.

El tejido de rafia es aquél en cuyos elementos del tejido están cosidos contiguamente en forma de espiral, uno sobre otro.

Los ye'kwanas clasifican las cestas según la dirección y cercanía del tejido en tres categorías:

- a. *Sadaadame*: tejido abierto (mattiidi, tüdi, sejitcha).
- b. *Tüüje*: tejido cerrado (waja, waja tü'mennato).
- c. *Akuudiyeedü*: tejido extremadamente cerrado. Las cuerdas del tejido dan un efecto de diagonal.

Estas tres formas de tejido producen diferentes figuras geométricas que constituyen metáforas del mundo simbólico ye'kwana. El uso de las cestas corresponde a las principales etapas de la vida del hombre: nacer, pubertad, matrimonio y muerte. Guss (1989) afirma que hay otros elementos de la cesta que están rela-

cionados con la geografía de la casa. Siguiendo el esquema propuesto por Guss, el aro exterior de la cesta es el equivalente a la orilla del mundo conocido, y las líneas de la lluvia (*kono-hokudu*) que sostienen no sólo el techo, sino los soportes de las estrellas. En el relato ye'kwana encontramos una sintaxis narrativa semejante a la red del tejido de la cesta.

3. Representación de la sintaxis del discurso en la red del tejido

¿Cómo se representa la sintaxis del discurso en la red del tejido? La respuesta a esta pregunta explicará la metáfora "representación de la sintaxis del discurso en la red del tejido". Primero, consideraremos cual es el orden de palabras en el relato *Öjejümö, jüüwai*. Hall (1988) afirma que el orden de palabras en el discurso ye'kwana es SOV, pero acá, aunque el texto en cuestión es una pequeña muestra, observamos que hay variación en el orden de palabras. Chavier (2002) demostró que hay un orden SVO, OVS, SOV, es decir, patrones alternativos que no son suficientemente consistentes para exponerlos como canónicos. El tema y el tópico constituyen los argumentos sobre los cuales se construye el orden de palabras en ye'kwana, por lo tanto, hay un principio pragmático en el orden de palabras en esta lengua. Este principio

se establece sobre el mapeo, entendiéndolo como las relaciones isomórficas que existen entre la sintaxis, hay un input/output que se copia en el desarrollo del tejido, y los niveles semánticos de representación de una estructura oracional, aunque puede haber en la superficie oracional una correspondencia selectiva y entonces el mapeo sería homomórfico (Crystal, 1997).

Siguiendo lo planteado encontramos que en el relato *Ökejümo, jüüwai* el discurso comienza con SOV y sigue inmediatamente OVS. En el segundo y último párrafo, comienza el relato con la estructura: OBL S V. (Véase 2do anexo). Este proceso que se da en la sintaxis constituye el input que lo entenderemos como la cadena de proposiciones. En el anexo No 2 la representaremos a través de barras oblicuas.

Otro elemento que forma parte de la sintaxis discursiva en la red del tejido es "el verificador" *yawö* el cual constituye una huella discursiva que el hablante expresa para hacer ver la verdad de su afirmación, este recurso es prominente en el relato oral. Payne (1997) dice que algunas lenguas distinguen el modo de expresar la verdad de la proposición a través de algunos adverbios como el uso del inglés de la palabra *really* y otras lenguas utilizan gramaticalizaciones o una pieza de información

integrada a un previo conocimiento del hablante.

En el relato oral a diferencia del relato escrito, tal como lo demuestra Halliday (1990) el lenguaje escrito representa el fenómeno como producto mientras que el lenguaje oral lo representa como proceso. Así tenemos que en este relato aparece el verificador *yawö* tres veces con la particularidad que se exhibe detrás del verbo en pasado. Los ejemplos que refiere Payne (1997) del panare y de otras lenguas indígenas, al igual que del inglés, son en una situación de oralidad, lo cual corrobora que este fenómeno es una particularidad de la oralidad y un recurso no solo enunciativo, sino también estético, pues la esencia estética de la literatura oral se evidencia al precisar el sentido de su condición como palabra comunicativa y representativa (Pilar Almoína, 1992: 105).

Los tiempos verbales de los verbos en este relato se exhiben en pasado y futuro y la enunciación siempre aparece en tercera persona, (ver anexo de texto internealinealizado). No hay apelación directa al oyente como recurso estilístico sino al antihéroe para que cambie de conducta en relación a *sooto* (la gente). En la cultura ye'kwana la palabra *sooto* es una noción mítica porque este fue producto de la creación.

4. Análisis sintáctico

Al confrontar la estructura sintáctica al igual que el orden de palabras observamos que las cláusulas se conectan, pero no de manera lineal sino que van vinculándose de manera oblicua. Veamos como se vinculan las cláusulas.

Estas relaciones entre las CL obedecen al orden de palabras. No siempre el sujeto se presenta como

el focalizador o tópico como se evidencia en la CL 3 donde el genitivo constituye el tópico. Si contrastamos la vinculación de estas tres CLs con las técnicas del tejido, se mapea la técnica del damero donde una cuerda pasa por encima una vez, es decir, la CL No 1 tiene relación sintáctica y semántica con la No 2 y esta con la No 3, pero ésta con la CL No 1. Observemos:

- 1) Jüüwai künomannöakö öömatai tuna'kö \ 2) düüña tüwödüdawö
Chamán pasear camino -POSP caño al momento de llegar
3) Ökejümö woomü künedantoi.\
Salvaje ropa -encontrar-

Trad. Lit: *El chamán paseaba por un camino, al momento de llegar al caño, encontró la ropa del salvaje.*

Esta misma representación la hallamos en las CL 10-11.

- 10) Yawö jüüwai künödüakö ehöwöwö. 11) mödöje möneene
VER chamán decir- a él -ADV - así-eres
amödö sooto tümjacieñe kone'dadö'mal.
2S gente -matar- malo-NEG-

Trad. Lit: *[Está visto, es así] El chamán decía a él. Así eres, no mates a la gente. Empero las CL 6>4>9<5*

- 6) tüwonkemü künasatai yawö, 4) iyö awö künewontöi yawö,
REFVESTIR-ADV -desmayar VER DEM dentro -encontrar- VER
9) amoinche'da yödüke joojekö künasutai.
Lejos- cerca NEG llegando mucho-AUM desmayar

Trad. Lit: *El se vistió de repente se desmayaba [Esta visto, es así], éste dentro encontraba] Está visto, es así, lejos cerca no llegando mucho más desmayaba y 12>14>13*

- 12) mödö-je sooto mo'unüicho' de
2S ADV gente -matar- Fut
14) Iyö jonnoto'jüdüdü sooto anemadaiche ökejümö kün'düi
desde este momento gente NEG-matar salvaje decir-
13) eduwa ke künödüako jüüwai ökejümöwö.
ahora decir-PREF chamán salvaje-AC

Trad. Lit: *a las demás gente matara, desde este momento, la gente no mataría el salvaje, decía, ahora dijo el chamán al salvaje.*

Anexo N° 1

Ökejümö, jüüwai

Jüüwai künomannöakö öömatai tuna'kö düiña tüwödüdawö

Jüüwai kü- n- omannö-akö ööma-tai tuna'kö düiña tüwödüdawö

Chamán PREF-3S- pasear- RI camino-POSP caño llegar al momento de llegar

Ökejümö woomü künedantoi, iyö awö künewontöi yawö,

Ökejümö woomü kü- n- edanto- i, iyö awö kü- n- ewontö-i yawö,

Salvaje ropa PREF-3S-encontrar- RP DEM dentro PREF- 3S-vestir- RP VER

Yewontajöko künetünhakö ökejümöje, tüwonkemü

Ye- wonta-jöko kü- n- etünh-akö ökejümö-je tü- woomü-kemü

PREF-vestir-ADV.T- PREF- 3S-gritar- RI salvaje- como RFLE-ropa - dueño

küna'satai yawö, yetümüdü eta'jokö, wöjjiñöje künöjakö

kü- n-a'sata- i yawö, yetümüdü eta'jokö, wöjjiñö-je künöja-kö

PREF-3S-desmayar RP VER rugir oir-ADV.T bañar- PRO estar- RI

Tüwü chödhajö, amoinche'da yödüke joojekö künasutai.

Tüwü chödhajö, amoinche'-da yödüke jooje-kö kü- n-asuta- i.

PRO3S dueño cerca NEG llegando mucho-AUM PREF-3S-desmayar-RP

Yawö jüüwai künödüakö chöwwö, mödöje möneene

Yawö jüüwai kü- n-ödüa-kö chöwwö, mödö-je amö-ne-ene

VER chamán PREF-3S-decir-PSDO a él PR3S-ADV 2S - así-eres

amödö sooto tümjaciñe kone'dadö'ma, mödöje sooto

amödö sooto tü- mja- eiñe kone'-da dö'ma, mödöje sooto

2S gente PREF-matar-PL malo- NEG-¿ 2S así gente

mo'unüicho' de eduwa ke künödüako jüüwai ökejümöwö

mo'unüicho'-de eduwa ke kü- n-ödü-ako jüüwai ökejümö-wö

FI ahora PREF-3S-decir-RI chamán salvaje-AC

Iyö jonnoto'jüdödö sooto anemadaiche ökejümö künö'düi

Iyö jonnoto'jüdödö sooto ane-madü i-che ökejümö kü-n-ö'dü- i

DEM desde este momento gente NEG-matar-¿-FP salvaje PREF-3S-decir-RP

Abreviaturas: RP: Reciente perfecto; RI Reciente imperfecto; FI: Futuro inmediato.FA: Futuro absoluto.

El salvaje (ökejümö) jüüwai (el brujo)

Un brujo andaba por un camino del monte, al llegar a un caño se encontró una vestimenta rara y especial. Se le ocurrió ponérsela y, de repente, comenzó a escucharse un ruido ensordecedor que aumentaba cada vez más. El brujo, por su poder, se libró de los efectos ensordecedores de ruido que alían de la misteriosa vestimenta, sin

embargo, el dueño del vestido que se bañaba en el caño se quedó muy afectado y en su agonía le suplicaba al brujo que se quitara el ropaje y lo depositara nuevamente en su sitio.

Así lo hizo el brujo, pero aprovechó para reprocharle al hombre de la vestimenta que se cuidara de no perjudicar a los demás con este maligno poder, y que se cuidara de no volver a dejar su ropa y no maltratara persona, y no matará a la gente.

Elina Guerra, indígena ye'kwana

Anexo N° 2

Ökejümo, jüüwai

S V O V

Jüüwai künomannöako öömatai tuna'kö \ düiña tüwödüdawö\

Jüüwai kü- n- omannö-akö ööma-tai tuna'kö düiña tüwödüdawö

Chamán PREF-3S- pasear- PSDO camino-POSP caño llegar al momento de llegar

S O V V

Ökejümo woomü künedantoi,\ iyö awö künewontöi yawö,

Ökejümo woomü kü- n- edanto- i, iyö awö kü- n- ewontö-i yawö,

Salvaje ropa PREF-3S-encontrar- PSDO DEM dentro PREF-3S-vestir- PSDO VER

V V S

Yewontajöko künetünhakö ökejümoje,\ tüwonkemü

Ye- wonta-jöko kü- n- etünh-akö ökejümo-je tü- woomü-kemü

PREF-vestir-ADV.T- PREF- 3S-gritar- salvaje- como RFLE-ropa - dueño

V O V

küna'satai yawö, yetümüdü eta'jokö\, wöjiñöje künöjakö

kü- n- a'sata- i yawö, yetümüdü eta'-jokö, wöjiñö-je künöja-kö

PREF-3S-desmayar PSDO VER rugir oir-ADV.T bañar- PRO estar- PSDO

S V

Tüwü chödhajö\, amoinche'da yödüke joojekö künasutai.

Tüwü chödhajö, amoinche'-da yödüke jooje-kö kü- n-asuta- i.

PRO3S dueño cerca NEG llegando mucho-AUM PREF-3S-desmayar-PSDO

S V V

Yawö jüüwai künödüakö chöwwö\, mödöje möncene

Yawö jüüwai kü- n-ödüa-kö chöwwö, mödö-je amö-ne-ene

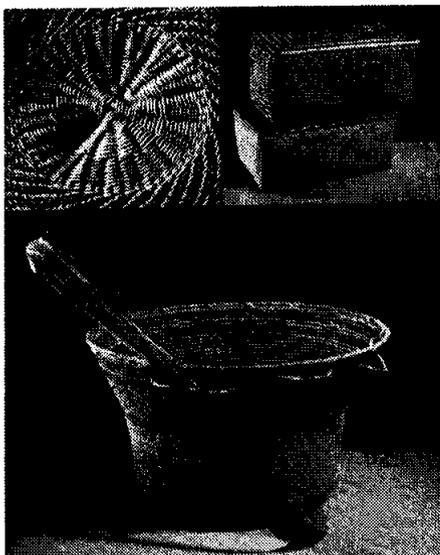
VER chamán PREF-3S-decir-PSDO a él PR3S-ADV 2S - así-eres

S V O OBL S
amödö sooto tümjaciñe kone'dadö'ma\, mödöje sooto
amödö sooto tü- mja- eiñe kone'-da dö'ma, mödöje sooto
2S gente PREF-matar-PL malo- NEG-¿ 2S así gente

S V S
mo'unüicho' de \eduwa ke künödüako jüüwai\ ökejümöwö
mo'unüicho'-de eduwa ke kü- n-ödü-ako jüüwai ökejümö-wö
FUT ahora PREF-3S-decir-PSDO chamán salvaje-AC

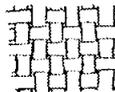
V V
Iyö jonnoto'jüdödö sooto anemadaiche ökejümö künö'düi
Iyö jonnoto'jüdödö sooto ane-madü i-che ökejümö kü-n-ö'dü- i
DEM desde este momento gente NEG-matar-¿-FUT salvaje PREF-3S-decir-PSDO

Anexo N° 3



TECNICAS DE TEJIDO

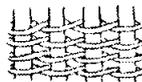
DAMERO



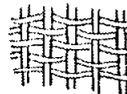
SARGA



ARROLLADO



MIMBRE



TRENZADO



Bibliografía

- CRYSTAL, D. 1997. Dictionary of Linguistics and Phonetics. Ed Blackwell, Massachusetts.
- CHAVIER, M. 1998. Morfosintaxis del ye'kwana. Tesis de grado de la Maestría de Lingüística y Enseñanza del Lenguaje, Universidad del Zulia. Maracaibo.
- CHAVIER, M. 2002. La Pragmática en el orden de palabras en ye'kwana. En: **ALFAL**, Caracas.
- DE CARRERA, Pilar Almoina. 1992. Palabra hablada\ palabra escrita, ¿signos antagónicos o dualidad morfológica de una esencia? En: **Memorias de XVIII Simposio de docentes e investigadores de la literatura venezolana**. Caracas.
- GUSS, D. 1989. Tejer y Cantar. Ed Monte Avila Caracas.
- HALLIDAY, M.A.K. 1990. Spoken and written language. Ed Oxford University Press.
- OQUENDO, L.1992. Hacia una lectura bilingüe de las literaturas indígenas. En: **Memorias de XVIII Simposio de docentes e investigadores de la literatura venezolana**. Caracas.
- OQUENDO, L.1997. Lectura intercultural diferencialista dialéctica de de la literatura indígena guajira. Tesis para optar el grado de Doctor en Ciencias Sociales en la División de Estudios para Graduados de la Universidad Central de Venezuela.
- PAYNE, T. 1997. Describing morphosyntax. Ed Cambridge University Press.
- TURNER, V.1999. La selva de los símbolos. Ed SXXI. España.



Revista de Literatura Hispanoamericana

No. 53, Julio-Diciembre, 2006: 76 - 87

ISSN 0252-9017 - Dep. legal pp 197102ZU50

Nuestra América en la novela de José Martí

Mauricio Núñez Rodríguez

Centro de Estudios Martianos

Departamento de Literatura, Centro de Estudios Martianos,

La Habana, Cuba.

mauproimero@yahoo.es

Resumen

La interpretación de las coordenadas espaciales de Lucía Jerez, la única novela de José Martí, es una de las aristas de la obra que no logra consenso entre los estudiosos. Esta reflexión constituye un recorrido por esas opiniones y concluye con una tesis coherente con la poética del autor.

Palabras clave: Espacio, novela, indeterminado, américa, narración.

Our America in the novel by José Martí

Abstract

The interpretation of the special coordinates of *Lucía Jerez*, the only novel written by José Martí, is one of the characteristics of the work that does not provoke consensus among critics of his work. This reflection is an overview of these opinions and concludes with a thesis which is coherent with the poetry of said author.

Key words: Space, novel, undetermined, america, narration

Los estudios martianos publicados en la segunda mitad de la década del ochenta y el noventa del pasado siglo, se caracterizaron por desentrañar nuevos horizontes sobre la obra literaria del autor cubano. Así sucedió —al menos— con los que se detienen en su única novela, *Amistad funesta o Lucía Jerez*. Esos acercamientos expresan otras lecturas del texto y como es de suponer, valoraciones afines y dispares en torno a su discurso narrativo. Voy a referirme, específicamente, a una de esas aristas de la obra cuya interpretación no logra tener consenso entre los críticos.

Se trata de sus coordenadas espaciales¹. Como predomina entre los estudios de la pieza criterios locales

que tienden a ubicar la acción de la novela en un país u otro del continente, se hace necesario un recorrido que integre las diferentes posiciones expresadas por especialistas latinoamericanos y europeos. De ahí la novedad de estas reflexiones, pues se ocupa de una ausencia en la bibliografía pasiva martiana. Para ello me referiré a los diferentes puntos de vista que han sido expresados a lo largo de cincuenta años que ya tiene su recepción crítica. Así, el siguiente análisis 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 relación con este subsistema narrativo.

1 Esta arista la analicé brevemente en el prólogo a Martí, José. *Lucía Jerez* (edición crítica), Centro de Estudios Martianos, La Habana, 2000; pero ahora la desarrollo con mayor profundidad y extensión.

Las sugerentes apreciaciones vinculadas a esa arista de *Amistad funesta*, aparecen desde el primer artículo que se conoce del estudioso argentino Enrique Anderson Imbert donde afirma que: "La trama, con su historia de amor trágico, entreteje hebras románticas. En un paradisíaco país que no se nombra, pero que bien podría ser Cuba, resplandecen por su gracia y belleza tres amigas: Lucía, Ana y Adela" (Enrique Anderson, 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" (Salvador Bueno, 1978). En esa misma dirección, el historiador mexicano Gastón García Cantú piensa 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 (Gastón García Cantú, 1969).

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 que:

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 (Carlos, Morales 1994).

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 generadores más importantes en los instantes de la es-

critura 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 defienda 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”(50)². 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”(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”. Más adelante se reitera: “Estos indios, señora, que altaneros, con frases injuriosas y agresivas, nos insultan y ofenden y nos vejan” (Martí José, 1991).

El *Drama indio* fue escrito en cinco días por Martí a petición del gobierno guatemalteco en abril de 1877 a propósito de la conmemoración de un aniversario del día de la independencia de Guatemala. Sin embargo, esta idea dibujada en su escena inicial, se reitera ocho años

2 Todos los números que aparecen entre paréntesis a lo largo del trabajo corresponden a las páginas del texto que aparece en la siguiente edición: Martí, José: *Lucía Jerez* (edición crítica de Mauricio Núñez Rodríguez), Centro de Estudios Martianos, La Habana, 2000.

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" (Martí José, 1991). 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" (Martí José, 1991). 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: iel quetzal noble, que cuando cae cautivo o ve rota la pluma larga de su cola, muere!" (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, les reconocemos en otras luchas de América. Martino, Indiana, Coana, Pedro proclaman símbolos como banderas" (Callejas, Bernardo, 1976).

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 *Quahntemallan* y –según distintas versiones– significa tierra de árboles, tierra del águila o montaña que vomita agua, aludiendo al volcán que destruyó la Ciudad Antigua.

Sin lugar a dudas, 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 natu-

raleza, la frecuencia de volcanes y la presencia de ciudades antiguas. Los acontecimientos están presentados en el ensayo *Guatemala* desde la perspectiva de un viajero:

Henos 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 (Martí, José 1998).

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 (140).

En ambos casos se preconfigura una perspectiva cinematográfica por el dinamismo y fluidez de las se-

cuencias 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 (140).

No existe otro país latinoamericano –al menos donde Martí haya vivido– que tenga una Ciudad Antigua con semejantes 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” (Mary Cruz). 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 a 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" (Martí, José 1998).

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". 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" y dice esto último, refiriéndose a la casa de la ciudad donde se desarrolla la acción (Mary Cruz).

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... jícara, diga usted" (Mary Cruz).

La magnitud de esta interpretación también abarca identificaciones geográficas y asegura que “El montecito al Este de la ciudad es... el del Carmen, 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”. 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” (Mary Cruz).

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 “ciudades antiguas señalan a la Antigua Guatemala”. 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” (Mary Cruz).

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” (Salvador Bueno, 1978). 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 latinoamericano. 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 32 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 dudas, 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?» (José Martí, 1996). Pero más allá de especificaciones, prefiero considerar que es el espacio —único y múltiple— de Nuestra América lo que está reflejado en *Amistad funesta*.

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 ameri-

cano 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 significativos³ 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. También comparte esta peculiaridad *El recurso del método* de Alejo Carpentier. 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

3 Los dos ejemplos que aparecen a continuación son los más representativos y por eso no se deben dejar de mencionar. Aunque se sabe que no son los únicos y como se expresa en el párrafo anterior, esta arista no se analizará ampliamente pues no es el objetivo de la reflexión.

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” (Mateo, Maggi).

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 mucho más. Ahí está pues, la trascendencia de su mensaje más de un siglo después.

Referencias Bibliograficas

- ANDERSON IMBERT, Enrique. (1954). “La prosa poética de José Martí. A propósito de Amistad funesta”. En Estudios sobre escritores de América, Editorial Raigal, Buenos Aires, p. 134.
- BUENO, Salvador. (1978). “*La única novela que escribió Martí*”, en Unión, No. 3, UNEAC, La Habana, p. 63.
- CALLEJAS, Bernardo. (1976). “*Martí y el Drama indio*”. En revista Revolución y cultura, No. 42, La Habana, p. 18.
- CRUZ, Mary (inérito). “*El folclore guatemalteco desde la perspectiva martiana*”. Biblioteca del CEM, p. 23.

- GARCÍA CANTÚ, Gastón. (1969). *El socialismo en México, Siglo XX*, México, , p. 203.
- MARTÍ, José. (1991). “*Patria y libertad*” en *Obras completas*, t. 18, ed. de Ciencias Sociales, La Habana, p. 132.
- MARTÍ, José. (1996). *Testamentos de José Martí* (edición crítica). Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, p. 18.
- MARTÍ, José. (1998). *Guatemala* (edición crítica). Editorial José Martí y Centro de Estudios Martianos, La Habana, p. 21.
- MATEO, Maggi. (inédito). “*De una novela sin arte: Lucía Jerez y la narrativa moderna en hispanoamerica*” (ensayo inédito), p. 2.
- MORALES, Carlos Javier. (1994). «Introducción», en *Lucía Jerez*, de José Martí, ediciones Cátedra, Madrid,: 65.