INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

U·M·I

University Microfilms International
A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
313 761-4700 800 521-0600

Order Number 9417490

Modernismo y literatura infantil. (Volumes I and II)

Lolo, Eduardo Calixto, Ph.D.

City University of New York, 1994

Copyright ©1994 by Lolo, Eduardo Calixto. All rights reserved.

U·M·I

300 N. Zeeb Rd.
Ann Arbor, MI 48106

MODERNISMO Y LITERATURA INFANTIL

by

EDUARDO C. LOLO

VOLUME I

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of New York.

1994

Copyright 1994

EDUARDO C. LOLO

All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

Jan. 14, 1994
Date

Chair of Examining Committee

Jan. 14/1994
Date

Executive Officer

Prof. Angela B. Dellepiane

Prof. José Olivio Jiménez

Prof. Juan González Millán

Supervisory Committee.

The City University of New York

IN MEMORIAM

SILVIO LOLO ROUCO

RECONOCIMIENTO

Esta tesis no habría sido posible sin la decidida guía y colaboración de la profesora Angela B. Dellepiane, secundada por los también profesores José Olivio Jiménez y Juan González Millán. Fueron igualmente decisivos los consejos, opiniones y sugerencias de Rosario Rexach, Carlos Ripoll, Julio Hernández Miyares, Antonio R. de la Campa, y Leopoldo Barroso. A todos ellos, mi más profundo agradecimiento.

C O N T E N I D O

VOLUMEN I

INTRODUCCION 1

CAPITULO 1: LITERATURA INFANTIL. 8

CAPITULO 2: EL MODERNISMO. 61

CAPITULO 3: LA EDAD DE ORO, DE JOSE MARTI 102

VOLUMEN II

CAPITULO 4: PLATERO Y YO, DE JUAN RAMON JIMENEZ 404

CAPITULO 5: CUENTOS DE LA SELVA PARA NIÑOS, DE HORACIO QUIROGA 499

CAPITULO 6: CONCLUSIONES. 578

BIBLIOGRAFIA. 593

INTRODUCCION

Dentro del plan de estudios de casi la mayoría de los departamentos de literaturas hispánicas (literaturas de expresión castellana) de las universidades de los EEUU (y del mundo), no existen cursos dedicados a la Literatura Infantil. Cierto que algunos departamentos de carreras pedagógicas han brindado espacio, en sus programas, al estudio de esta categoría literaria; pero tales inclusiones no han hecho otra cosa que, indirectamente, cerrar aún más las puertas de los departamentos de literatura a las obras para niños, pues han servido de justificación al mantenimiento de conocidas falsas creencias con relación a la Literatura Infantil: que su principal objetivo es el pedagógico, que sus creaciones tienen que responder, obligatoriamente, a normas sico-pedagógicas establecidas por técnicos de acuerdo a las edades y niveles mentales de los niños; que, en fin, la creación de literatura para niños responde más a condicionantes técnicos que artísticos.

Ello no implica que la Literatura Infantil carezca de un corpus crítico a la altura de su significado histórico. Como veremos más adelante, la literatura para niños ha sido objeto de atención, crítica y estudio por parte de conocidos historiadores y analistas literarios que han hecho de la misma el centro de sus investigaciones o le han dedicado trabajos

importantes. La literatura para infantes es tan (o más) antigua que su homóloga para adultos. E independientemente de los nombres ya 'clásicos' de la Literatura Infantil (los hermanos Grimm, Jules Verne, Mark Twain, etc.) los mejores autores de todas las épocas han incursionado en la categoría, dejando a su paso obras de indiscutible valor para disfrute de los niños de todos los tiempos. Shakespeare y Lope de Vega, John Updike y García Lorca, pasando por Tolstoi, Keats, T.S. Eliot, Sinclair Lewis, Pablo Neruda y Yevtushenko, entre otros muchos, han escrito para los niños. En idioma español en particular, a los nombres ya citados habría que unir otros muchos tales como Tomás de Iriarte, Félix Samaniego, Fernán Caballero, Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou, Nicolás Guillén, etc., etc.[1] Y entre los críticos hispanos que se han dedicado al estudio de la Literatura Infantil, baste mencionar a Ramón Menéndez Pidal. Sin embargo, las obras de tales escritores famosos dirigidas a los niños, casi nunca se mencionan en los cursos a ellos dedicados. En fin, que ni por carencia de antigüedad ni por falta de obras, estudios críticos y/o cultores 'famosos', podría justificarse la

---

[1] Véase, entre otros, el libro de Marilyn Apsoloff, They Wrote For Children Too: An Annotated Bibliography of Children Literature by Famous Writers For Adults (New York: Greenwood Press, 1989), así como diversas antologías de Literatura Infantil que cubren autores más allá de los clásicos de la literatura para niños tales como la de Clifton Fadiman, The World Treasury of Children's Literature (Boston: Little, Brown & Co., 1985) y las de Carmen Bravo-Villasante que aparecen en la bibliografía.

discriminación que sufre la Literatura Infantil en los medios literarios académicos, específicamente en los hispanos.

El corpus de obras infantiles en idioma español es sumamente amplio. Desde el medioevo hasta nuestros días, los niños hispanos de todos los tiempos y latitudes no han cesado de 'canonizar' sus lecturas preferidas. Estas cubren todos los géneros literarios conocidos, desde romances del ciclo carolingio hasta los 'comics' (o 'muñequitos', 'caricaturas', etc.) actuales, pasando por el teatro, el cuento, la novela, la poesía en casi todas sus variantes y, más recientemente, la radio, el cine y la televisión. Pero, en cuanto a la prosa se refiere, de todas las obras infantiles en idioma español acumuladas a través de siglos, tres ocupan un lugar destacado: La Edad de Oro (1889) del cubano José Martí (1853-1895), Platero y yo (1914) del español Juan Ramón Jiménez (1881-1958) y Cuentos de la selva para niños (1918) del uruguayo Horacio Quiroga (1878-1937). Son innumerables las ediciones que las tres totalizan, impresas en decenas de países de habla española o donde el español se considera un segundo idioma. Críticos de más de una generación y latitudes varias, se han encargado de señalar los aciertos de estas obras, traducidas parcial o totalmente a otras lenguas. Pero, más importante que el número de ejemplares editados o los estudios críticos publicados hasta ahora, es el éxito continuo de que han gozado hasta el presente y que no da seña alguna de mermar en el futuro. Los niños hispanos de varias generaciones han sido los

encargados de mantener e intensificar ese éxito, al punto que además de las ediciones 'populares' de los tres libros nombrados --características de la literatura infantil-- es posible encontrar ediciones anotadas a cargo de críticos reconocidos.

Llama la atención que las tres obras fueron creadas en un mismo lapso de menos de tres décadas (de 1889 a 1918) y que carecen de precedentes o consecuentes de igual estatura artística en idioma español. Sus autores, aunque oriundos de puntos geográficos prácticamente equidistantes (el Caribe, la Península y el Cono Sudamericano), escribieron para todos los niños hispanos, universalizando exitosamente cuanto de color local pudieran tener sus creaciones.

Pero lo que más se destaca como punto coincidente entre los tres creadores, es que todos ellos están relacionados, directa o indirectamente, con un mismo movimiento literario: el Modernismo. Martí como iniciador, Juan Ramón como uno de sus principales cultores peninsulares y Quiroga como exponente no por tardío menos importante, aparecen, por separado, en los más importantes estudios sobre el primer movimiento literario de raíz netamente hispanoamericana.

Así, llegamos a la identificación de un hecho que no había sido señalado hasta ahora, quién sabe si como consecuencia de la segregación académica explicada más arriba: que tres obras maestras de la Literatura Infantil en idioma español de todos los tiempos son, aparentemente, el producto

de un mismo movimiento literario. Pero, ¿por qué el Modernismo? ¿Por qué no el Romanticismo o el Vanguardismo? ¿Qué tienen en común La Edad de Oro, Platero y yo y los Cuentos de la selva que, aunque escritas en sub-géneros diferentes, se destacan entre las obras en prosa más conocidas y apreciadas de la Literatura Infantil en idioma español? ¿Qué les aportó el movimiento literario supuestamente común a las tres? ¿Fue determinante ese aporte en el éxito alcanzado? ¿Cómo se adaptaron los postulados modernistas a los requerimientos de la Literatura Infantil? O, por el contrario, ¿será tal adaptación inexistente y estas obras deben su éxito a que, independientemente de la indiscutible militancia modernista de sus autores, lograron mantenerse al margen del Modernismo?

Como quiera que el nexo señalado no había sido del todo identificado previamente, no existe estudio alguno de las tres obras en conjunto que nos aclaren los interrogantes anteriores. De ahí que responderlos sea, precisamente, el objetivo básico de esta tesis, tanto mediante el análisis de las propias obras como del aparato crítico acumulado hasta la fecha relacionado con las mismas. Y no desde el punto de vista didáctico o pedagógico, sino literario.

Mi análisis crítico de las obras señaladas (entendiéndose por tal la descomposición de dichos textos en sus elementos constitutivos, y subsiguiente evaluación e interpretación), lo haré siguiendo preferentemente (pero no exclusivamente) el

método estilístico, tal y como se le conoce en la actualidad . El carácter eminentemente lírico y esteticista del Modernismo, propicia dicha selección metodológica, la cual desarrollo partiendo de sus dos grandes principios operatorios: la cuantificación estilística y la radicación subjetiva del estilo[1]. Ambas, sin embargo, aparecerán desarrolladas, dadas las dimensiones de las obras a analizar y los objetivos de esta tesis, sólo de manera parcial y discriminativa, interrelacionándose de manera tal que la cuantificación (tendiente más a la identificación que a la computación) sirva de base a la radicación, y viceversa.

Complementando esa aproximación estilística, y a fin de propiciar una (casi siempre esclarecedora) óptica histórico-literaria al análisis de los textos señalados, haré hincapié (siempre que lo considere relevante) en las condiciones epocales y particulares de cada autor en que dichas obras se hallan enmarcadas, aunque partiendo en todo momento de la modalidad regresiva (del texto a sus condiciones históricas)

---

[2] Cf. José Luis Martín, Crítica estilística (Madrid: Gredos, 1973); Michael Cummings, The Language of Literature: A Stylistic Introduction to the Study of Literature (New York: Pergamon Press, 1983); Pierre Guiraud y P. Kuentz, La Stylistique (Paris: Klincksieck, 1970); Marcel Cressot, Le Style et ses techniques (Paris: P.U.F., 1974); Giacomo Devoto, Nuovi studi di stilistica (Firenze: F. Le Monnier, 1962). Para otras fuentes, véase: James R. Bennett, A Bibliography of Stylistics and Related Criticism, 1967-1983 (New York: MLA, 1986).

[1] Cf. Carlos Reis, Fundamentos y técnicas del análisis literario (Madrid: Gredos, 1981) 188-95.

a fin de que éste, y no sus condicionantes, quede siempre como centro y partida de mi estudio. Es por ello que referencias, aclaraciones y alusiones a elementos pre-textuales y sub-textuales, completarán el análisis del texto literario en sí.

El intento --en lo que se refiere al Modernismo y la Literatura Infantil-- es del todo nuevo.

CAPITULO 1: LITERATURA INFANTIL

Podría intentarse una definición general de Literatura Infantil señalándose que es una categoría literaria formada por el conjunto de obras con diversos grados de intención didáctica y/o recreativa dedicadas a los seres humanos en sus múltiples etapas de vida pre-adolescente[1]. Pero tal definición olvida un elemento fundamental: la opinión de los mismos niños. Porque es el caso que muchas obras con tales características han sido rechazadas por los pequeños lectores, al tiempo que otras que no fueron originalmente escritas para ellos terminaron 'apropiadas' por los niños y consideradas hoy verdaderos clásicos de dicha categoría literaria. Comenta Juan Carlos Merlo:

> El niño llega al libro por la diversión imaginaria que le promete. Porque presiente que en él podrá dialogar con fantasmas y muñecos de ficción. Y aquí no valen recomendaciones, ni reseñas elogiosas, ni exigencias perentorias. Si le divierte, sabrá romper la barrera de los signos para hacer suyas las palabras del mensaje. Pero si no es así, lo dejará a un lado como una esperanza frustrada. (XI)

Y ese hecho innegable es algo que debe tener muy en

---

[1] Cf. William R. Benét, The Reader's Encyclopedia, 3rd ed. (New York: Harper & Row, 1987) 182.

cuenta todo crítico que pretenda analizar o definir qué es Literatura Infantil. Dice al respecto John Rowe Townseed:

> . . . if a children's book is not popular with children . . . , its lack of appeal may tell us something. It is at least a limitation, and it may be a sign of some vital deficiency which is very much the critic's concern. (387)

De manera tal que aquellas obras que tengan la "limitación" y la "deficiencia vital" de no ser aceptadas por los niños, no pueden caer dentro de la clasificación de Literatura Infantil, aun cuando ello contradiga los objetivos de sus autores y editores. Consecuentemente, cualquier otra obra carente de tales deficiencias y limitaciones y aceptada por la niñez, puede y debe ser incluida en la categoría de Literatura Infantil, aunque ello también contradiga los objetivos originales de sus autores y editores.

En un intento de definición general más objetiva se podría considerar como Literatura Infantil la categoría literaria formada por el conjunto de obras dirigidas a la infancia (o no) aceptadas o escogidas por los niños que, desde sus más antiguos ejemplos, presentan diversos grados de intención didáctica y/o recreativa en su confección.[7]

En lo que sí coinciden todos los estudiosos de la

---

[7] Aunque parezca absurdo, la opinión de los niños no es tomada, todavía, muy seriamente en el mundo de la crítica. Nina Bawden se queja en su artículo "Emotional Realism for Young People," The Horn Book Magazine 56. 1 (1980): 17-33, de que en conferencias y trabajos críticos sobre la materia "the child himself has been forgotten" (19).

historia de la Literatura Infantil, es en que sus más profundas raíces pueden ser identificadas en las canciones, fábulas o cuentos con que las madres de la antigüedad dormían a sus hijos. De ser así, tales raíces podrían suponerse ya existentes en las propias cavernas, al tiempo que los adultos del clan, rodeando la hoguera protectora, daban inicio a lo que luego llamaríamos las raíces de la literatura para adultos. Teniendo en cuenta las largas noches de esos tiempos y la dimensión de sus sombras, no creo que resulte conjeturar en exceso suponer que en esa etapa prístina del arte, las canciones, fábulas y cuentos viajaran, indiscriminadamente, de las cunas de paja a los corros de las hogueras, y viceversa, entremezclándose y complementándose mutuamente, con toda su carga de mitos y fantasías, sueños y fantasmas.

En todo caso, a medida que el género humano fue ganando en adultez como especie, ese ir y venir de historias de la hoguera a la cuna fue haciéndose cada vez menos corriente. La Literatura Infantil emprendió un camino paralelo pero diferente de su homóloga para adultos y ya hoy aparecen separadas por más rígidas --aunque no inviolables-- fronteras. No obstante, es de destacar que la Literatura Infantil, a pesar de toda su evolución y modernización a través de los tiempos, no ha dejado de seguir cumpliendo el rol de su más remota raíz. Las madres de este fin de siglo XX continúan durmiendo a sus niños con canciones, fábulas y cuentos que, al menos en su intención, en poco se diferencian de las 'proto-

nanas' de la antigüedad[1].

Todavía en tiempos de la aparición y desarrollo de la escritura, la frontera entre los 'cuentos' para niños y los dirigidos a los adultos, era poco menos que desconocida. De ahí que muchas obras de los inicios de todas las culturas sean tenidas tanto para adultos como para niños. Zena Sutherland analiza varias de ellas (193-196) tales como las Fábulas de Esopo (¿620-560 AC?) y El Panchatrantra (compuesto por el año 200 AC). La lista de obras con tales características sería interminable y va mucho más allá de la fábula. Baste citar La Odisea (del siglo IX AC) e, incluso, obras mucho más recientes como las Vidas de Plutarco (¿46-120 AD?), La Metamorfosis de Ovidio (43 AC-17), los libros de caballerías medievales, las vidas de santos, Alf layla wa-layla (Las mil y una noches, del siglo XV o, según otros, de mucho antes) o la ya casi olvidada Le piacevoli notti (1550-53) de Giovan Francesco Straparola (1480?-1557). En nuestra lengua sirven de ejemplos, además de los libros de caballerías desde el Amadís de Gaula (1508), obras muy anteriores como El Conde Lucanor (1335) del infante don Juan Manuel (1282?-1349) --quien también escribió el Libro de los estados o Libro del infante, de 1330)--, así como el Exemplario contra los engaños y peligros del mundo (1493) que no era otra cosa que la versión en español (supuestamente a

[1] Hay libros de cuentos modernos con el objetivo de que sean leídos a los niños antes de dormir. Véase, por ejemplo, el de Nan Gilbert, 365 Bedtime Stories (Racine [WI]: Western Publishing, 1970), cuya primera edición data de 1955.

través de doble traduccion) de la conocida obra Kalilah wa-Dimnah, del siglo VIII en su versión árabe. Acerca de esta ambivalencia categórica de la literatura en sus inicios, comenta Carmen Bravo-Villasante (1969):

> En el estadio primitivo de nuestra literatura, niños y grandes escucharían las mismas cosas y tendrían las mismas lecturas. El infantilismo de los orígenes de casi todas las literaturas explica que ésta[s] fuera[n] apta[s] para niños. En este sentido, es verdad lo que dice don Juan Valera: "Cuando todos los hombres eran niños tenían razón los poetas de meterse a pedagogos, y los pedagogos a poetas." (19)

Las fábulas, como sub-género, han mantenido, de manera general, esa ambivalencia. Las fábulas de La Fontaine (1621-1695), Félix María Samaniego (1745-1807), Tomás de Iriarte (1750-1791) y Rafael García Goyera (1766-1823), son los mejores ejemplos. En todo caso la fábula mantiene lo que será una de las más constantes características de la Literatura Infantil: su intención didáctica. La intensificación o disminución de tal intención trajo como consecuencia la primera gran división interna de la Literatura Infantil en dos vertientes todavía vigentes: las obras de objetivo eminentemente pedagógico (nuestros actuales textos escolares) y las de objetivo primordialmente recreativo. Ello no implica que los textos pedagógicos carezcan de intención recreativa y viceversa; pero al tiempo que unos son aceptados como obras

literarias, los otros son considerados poco menos que un sub-producto artístico.

Sin embargo, esa división tampoco existía en los inicios de las literaturas hispanas. Durante la Edad Media y el Renacimiento eran comunes los libros de "exemplos" para la educación de la niñez nobiliaria (según el concepto que de la infancia y sus necesidades se tenía entonces) en los cuales la pedagogía y la recreación iban de la mano. Los mismos eran escritos por autores tan conocidos y respetados como el Marqués de Santillana (1398-1458), --cuyos Proverbios de gloriosa doctrina y fructuosa enseñanza (1437) fueron escritos por encargo de Juan II para su hijo, el entonces infante Príncipe Enrique-- o, incluso, por monarcas mismos, como Don Sancho IV (1257-1295), autor de Los castigos y documentos para bien vivir (1293)[4]. Mención aparte merecen los libros en latín que, ya desde mucho antes de la invención de los tipos movibles, escribían los monjes como herramientas educativas haciendo uso de la rima y otros artificios literarios. Semejantes recursos fueron también utilizados por los autores de los Catones y Cartillas renacentistas (para la enseñanza de la doctrina católica y el alfabeto, respectivamente) así como en los llamados Hornbooks del siglo XV y los Battledores dieciochescos, todos ellos antecesores inmediatos de las cartillas alfabetizadoras actuales.

---

[4] Véase el estudio de María A. Galino, Los tratados sobre educación de príncipes (Madrid: C.S.I.C., 1948).

El hecho de que hasta los más 'típicos' textos infantiles medievales y renacentistas de objetivo pedagógico hicieran uso de la rima, denuncia la importancia que le daban sus autores a este artificio literario como 'anzuelo' para ganar la atención de sus pequeños oyentes o lectores. Y claro que era de esperarse. Aun sin usar como ejemplos poesías infantiles, Robert Scholes, en Elements of Poetry (New York-Toronto-London: Oxford UP, 1969), considera la poesía "essentially a game" (1), "a kind of musical word game" (7)[5]. De ahí que el texto rimado --ese juego musical de palabras-- haya fascinado tanto a los niños medievales y renacentistas como a los de hoy, razón por la cual aquéllos no solamente compartieron (o se 'apropiaron') de buena parte del romancero, sino que indujeron a los poetas populares de entonces a componer infinidad de creaciones especialmente para ellos (aunque también los adultos las compartieran o intentaran 'apropiárselas'). Santa Teresa (1515-1582) nos cuenta que su padre, además de virtuoso y temeroso de Dios, era "aficionado a leer buenos libros, y ansí los tenía de romances para que leyesen sus hijos"[6], libros que constituyeron sus primeras lecturas.

---

[5] Para más consideraciones al respecto, véase: Johan Huizinga, "Play & Poetry," Homo Ludens. A Study of the Play-Element in Culture (1944; London: Routledge & Kegan Paul, 1980) 119-35.

[6] Santa Teresa de Jesús, Las Moradas. Libro de su vida (México: Ed. Porrúa, 1966) 117.

Mas no solamente bardos populares se encargaron de escribir para los niños renacentistas. Autores tan conocidos como Gil Vicente (¿1470-1539?), Alonso de Ledesma (1562-1623) y hasta Luis de Góngora (1561-1627), versificaron para los pequeños. La atracción de los niños por la rima es tan profunda y constante, que existe, dentro de la Literatura Infantil, un subgénero poético llamado, simplemente, Rima. Y mientras que en la poesía para adultos --específicamente a partir del Modernismo-- el verso libre ha ido cobrando más y más adeptos, en la literatura para niños la rima y la métrica mantienen toda vigencia. Siglos de 'canonización' han seleccionado los versos de arte menor con rima consonante como el mejor molde poético continental para la poesía infantil; un patrón que todo parece indicar habrá de sobrevivir mucho tiempo más, por lo que es probable que la Literatura Infantil quede no solamente como el último y más permanente refugio de la demanda y 'canonización' literaria al margen de la academia --como señalara Isaac Bashevis Singer[7]--, sino también de los moldes poéticos medievales y renacentistas[8].

Pero la señalada ambivalencia de los comienzos de la

---

[7] "I See the Child as a Last Refuge," The New York Times Book Review 9 Nov. 1969: 1 & 66.

[8] Esto es válido, incluso, hasta para otras lenguas del todo lejanas y diferentes de las europeas. Así, gracias a los niños japoneses es que se han mantenido vigentes los haiku (composición poética de 17 sílabas divididas en 3 unidades) que servían de juego poético a los campesinos nipones del medioevo.

literatura y, más tarde, la Literatura Infantil como categoría independiente, no solamente cubrieron las narraciones, fábulas y poesías de autores famosos. No quedó género alguno que, en los inicios de la literatura, no sufriera de tal ambivalencia o que después se viera 'libre' de lo infantil en particular. El teatro, por ejemplo, no es una excepción. Según Carmen Bravo Villasante (1969), niños y adultos renacentistas disfrutarían por igual (50) de las escenificaciones de las obras de Juan del Encina (1468?-1529), --tanto sus Eglogas como sus Autos de Navidad--, así como de los Pasos de Lope de Rueda (1510?-1565). Y el teatro del Siglo de Oro sería testigo de la primera obra de teatro en español escrita especialmente para niños: Los pastores de Belén de Lope de Vega (1562-1635), exquisita pieza que éste creó para su malogrado hijo Carlos Félix[9]. Reflexionando sobre la literatura del Siglo de Oro, Bravo-Villasante (1969) identifica muestras de la Literatura Infantil "desde Gómez Manrique y Gil Vicente, con sus dulces nanas pasando por los graciosos y onomatopéyicos estribillos de Valdivieso, hasta algunos fragmentos de los morales y simbólicos autos de Calderón" (51).

Por todo lo anterior es que llama la atención la inexactitud de algunas de las historias de la Literatura Infantil analizadas en la confección de este trabajo (como,

---

[9] Los Pastores de Belén. Prosas y versos divinos de Lope de Vega Carpio. Dirigidas a Carlos Félix, su hijo. En Madrid, por Juan de la Cuesta, año 1612.

por ejemplo, la de Zena Sutherland, 47) que señalan Le contenances de la table (atribuido a Jean Du Pré y publicado en 1487), como el primer libro impreso dirigido a los niños en especial y sin que sea un libro de intenciones primarias pedagógicas o escrito en latín. Olvidan esos autores otras obras tales como Proverbios de gloriosa doctrina y fructuosa enseñanza del Marqués de Santillana, Los castigos y documentos para bien vivir de Sancho IV o el Libro del infante del infante Juan Manuel (todos ellos muy anteriores en el tiempo) que no eran libros de texto pedagógico ni estaban escritos en latín y sí estaban dirigidos especialmente a los niños. Cierto que ninguno de ellos oculta sus intenciones didácticas; pero las mismas también están presentes en el objetivo básico de la obra francesa: enseñar a los niños 'buenas' costumbres en la mesa. Conjeturo que semejante inexactitud histórica se deba a una subestimación (por desconocimiento) del idioma español --y una consecuente superestimación del francés-- por parte de los aludidos historiadores. En realidad, cabe preguntarse si en alguna otra lengua (por ejemplo: el árabe) existe algún libro para niños con características no eminentemente pedagógicas -- hoy perdido o desconocido en Occidente--, publicado incluso con anterioridad a los ejemplos españoles señalados. O si Mary E. Shaner tiene razón y algunos textos ingleses medievales fueron, originalmente, editados para los infantes[13].

---

[13] Cf. Mary E. Shaner, "Instruction & Delight: Medieval Romances as Children's Literature," Poetics Today 13.1 (1992): (continúa...)

Con lo anterior no pretendo rebajar en lo más mínimo la importancia del francés en el desarrollo de la Literatura Infantil. Sin lugar a dudas Contes de fées ou Histoires ou contes du têmps passé avec des moralités (1697), de Charles Perrault (1628-1703), y conocido internacionalmente por su subtítulo Contes de ma mère l'Oye sería la piedra angular de la Literatura Infantil moderna. Por primera vez un escritor se dio a la tarea de compilar los cuentos que los niños franceses de su época escuchaban de labios de sus mayores (de fuentes tan disímiles como leyendas célticas o Boccaccio) y publicarlos en un libro. Sin embargo, y por muy paradójico que parezca, Perrault no hizo su compilación originalmente para los niños, sino como pasatiempo para las lujosas damitas de la sofisticada corte de Luis XV, si bien es cierto que las trata --y aconseja en la moraleja que añade a cada cuento-- como a niñas.

No obstante lo anterior, los verdaderos niños se 'apropiaron' de inmediato de los 'divertimentos' que Perrault escribió para las cortesanas del Rey Sol. Y el éxito de la compilación fue tal, que el modelo de los Contes de ma mère l'Oye fue de inmediato seguido por otros escritores franceses y, en poco tiempo, por sus colegas de otras lenguas y países. Las principales características de ese modelo --que prácticamente se sigue hasta hoy-- son la fantasía, la magia,

---

(...continuación)
5-15.

el poder lúdico, la sencillez del lenguaje, el simbolismo, la sutileza en el fin didáctico y el tratamiento de temas folklóricos, todo lo cual será analizado más adelante.

Pero serían los 'ilustrados' del Dieciocho quienes completarían y perfeccionarían la Literatura Infantil como categoría literaria al levantar 'científicamente' las hasta entonces casi desconocidas barreras entre los libros para niños y los de adultos e iniciar, en medio de la fiebre 'cientifista' de la época, el estudio de qué debían leer los niños, cómo hacérselo llegar y por qué, más allá del azar y la espontaneidad (palabras éstas últimas poco menos que malditas para 'las luces'). La fantasía entró en combate directo con la razón, pero del choque salieron ambas robustecidas y, lo que es más importante, con campos en sentido general delimitados, lo cual le propició a la Literatura Infantil vida propia. El antagonismo fantasía-razón que determinó la separación de la literatura infantil de la de adultos no era, como es lógico, del todo nuevo (basado en el mismo, Boileau había criticado duramente a Perrault) y resulta interesante notar que Geoffrey Summerfield lleva la raíz moderna de ese antagonismo (tal y como se discutió y solucionó en el XVIII) a la obra Cervantes. Dice al respecto:

> . . . it is already clear that one of the most salient features of any such history [of children's literature] will be the issue that informs the fiction of Cervantes: namely, the respective claims of the "realistic's" view

> of the world, and of the contrary view, that there is an alternative and equally legitimate "model" of reality, which indeed, at certain stages in the child's development, must be sanctioned, however irrational it may appear to be to those of us with a severely scientific temper. (XI)

Así, aunque a principios del siglo la fantasía fue relegada a un nivel de 'sub-cultura', la destacada demanda por obras de esa 'sub-cultura' (y la posibilidad de cubrirla gracias a los avances tecnológicos de la época que determinaron el abaratamiento del libro y la consiguiente aparición de ediciones populares), hizo que los estamentos intelectuales se replantearan su total rechazo por las narraciones fantásticas, produciéndose lo que el mismo Summerfield denomina "rehabilitation of the imagination" (XV), gracias a la cual aquel "alternative and equally legitimate 'model' of reality" --cuya raíz moderna él identifica en Cervantes--, pasa a la aceptada y reconocida competencia de la Literatura Infantil.

Por lo anterior es que el siglo de la razón puede ser catalogado también, y gracias a la popularidad de la literatura para niños, como el siglo de la fantasía, conviviendo ambas una vez establecida y aceptada esa estricta división que dejaba a la literatura para adultos "the 'realistic's' view of the world" y el 'otro' modelo de la realidad a la entera disposición de la literatura para niños.

De ahí que en el XVIII, en el proceso de rehabilitación de la imaginación señalado por Summerfield, aparezcan --por apropiación-- varias de las obras maestras de la nueva categoría literaria como The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe of York, Mariner (1719) de Daniel Defoe (1660-1731) y Travels Into Several Remote Nations of the World by Lemuel Gulliver (1726) de Jonathan Swift (1667-1745).

En idioma español lo más destacado del Siglo de las Luces hispano son las fábulas de Iriarte y Samaniego, todavía 'fronterizas' entre las dos categorías literarias 'en pugna', aunque ya la primera edición de las Fábulas en verso castellano (1781-84) del segundo fue 'apropiada' de manera tal por los niños, que en la edición de 1832 el editor declara su objetivo eminentemente infantil. Es también de destacar la aparición, a fines del siglo, de la publicación periódica Gazeta de los niños (1798) que llegó a editar 24 números y constituye, según parece, el pionero en idioma español de las publicaciones periódicas para niños[11]. Mención aparte merecen las aleluyas y otras composiciones en pliegos u hojas sueltas. Las aleluyas constituyen para Bravo-Villasante (1969) "la primera manifestación de literatura puramente infantil" (78)

---

[11] La primera publicación periódica dedicada a los niños de que se tienen noticias apareció un poco antes, en Inglaterra: The Lilliputian Magazine (1751-1752), aunque la que más se conocería (e imitaría) fuera de la Gran Bretaña sería The Museum for Young Gentlemen and Ladies, de 1758.

en España. No estoy de acuerdo con semejante aseveración tan categórica, pero ya regresaré a las aleluyas más adelante.

Fuera de ello, casi todas las demás obras infantiles de los 'ilustrados' españoles están relacionadas directamente con la instrucción, ya sea cristiana (como el Nuevo caton christiano y catecismo de la doctrina para educar y enseñar a los niños --1787--, de Pedro Barreda y Lombera o la adaptación y reducción bíblica Monumentos sagrados --1774-- de Antonio Arias Montano) o laica (como Lecciones instructivas sobre la historia y la geografía --1794--, obra póstuma de Tomás de Iriarte) o ambas a la vez (como Guía del niño instruido y padre educado --1787-- de Francisco Gabriel Malo de Medina o Infancia ilustrada y niñez instruida --1796-- de Juan Elías Gómez de Terán). Son excepciones la colección de narraciones infantiles Las noches de invierno (1796), de "don P.M.", en 8 volúmenes, la novela Eusebio (1786) de Pedro Montengón y las obras de algunos fabulistas imitadores (pero muy a la zaga) de Samaniego, como José A. Ibáñez de la Rentería y Joaquín Esteban.

En el XVIII se hicieron en España, sí, muchas traducciones de obras infantiles de otros países europeos, por lo que, al menos en lo que a Literatura Infantil se refiere, la Península no se quedó 'atrasada' con relación al resto del continente. Los niños de la Ilustración fueron, realmente, ilustrados. Y a los pequeños lectores hispanos llegó una Literatura Infantil, a pesar de la pobre producción nacional

(comparada con sus homólogas del resto de Europa), ya convertida en una categoría literaria independiente, 'científicamente' separada de la de adultos.

Sin embargo, serían los escritores decimonónicos --y en especial los románticos-- quienes completarían la formación de esa categoría literaria tal y como la conocemos hoy. El siglo XIX sería la época de los hermanos Grimm y su Kinder und Hausmärchen (1812); de Hans Christian Andersen (1805-1875) y la colección de cuentos que publicó entre 1835 y 1872; de James F. Cooper (1789-1851) y The Last of the Mohicans (1826); de Charles Dickens (1812-1870) y toda su literatura infantil o sobre la infancia, donde se destacan desde novelas hasta narraciones cortas, pero ya 'clásicas', como A Christmas Carol, de 1843; de Nathaniel Hawthorne (1804-1864) y su A Wonder-Book for Girls and Boys (1852); de Lewis Carroll (1832-1898) y su Alice's Adventures in Wonderland (1865); de Mark Twain (1835-1910) y obras tales como The Adventures of Tom Sawyer (1876) y The Adventures of Huckleberry Finn (1884); de Robert Louis Stevenson (1850-1894) y sus libros Treasure Island (1883) y A Child's Garden of Verse (1885); de Collodi (1826-1890) y Le avventure di Pinocchio (1883); de Rudyard Kipling (1865-1936) y The Jungle Books (1894); de Jules Verne (1828-1905) y obras tales como Voyage au centre de la terre (1864) y Vingt mille lieues sous les mers (1870); de Alexandre Dumas (1802-1870) y Les Trois Mousquetaires (1844); de Edmondo De Amicis (1846-1908) y su Cuore (1886); de Emilio Salgari

(1862-1911) e Il corsaro nero (1899), etc. La lista parece larga, pero es solamente una muestra mínima de 'clásicos' de la Literatura Infantil creados en un mismo y determinante lapso. A dicha muestra habría que añadir otras obras escritas originalmente para los adultos pero 'apropiadas' de inmediato por los niños, como algunas de las novelas históricas (o seudo-históricas) de François René de Chataubriand (1768-1848) y Walter Scott (1771-1832) y sus seguidores en todos los idiomas.

El hecho de que la 'mayoría de edad' de la Literatura Infantil haya ocurrido, primordialmente, durante el Romanticismo, no es una casualidad. Ningún otro movimiento literario habría podido brindar mejores condiciones para la entrada triunfal, en la literatura, de hadas, gnomos, encantamientos y héroes de 'una sola pieza', que el Romanticismo. "The adult romanticist and the young one have much in common", como ha señalado Cornelia Meigs (106). Y entre esas muchas cosas en común está el deseo de aventura, la cual, en literatura --y según uno de sus más destacados cultores-- es "basically realistic and inherently romantic" [12]. Y si el Romanticismo como movimiento literario tuvo sus mejores logros en la Europa no hispana del XIX, nada más lógico que diera a luz tantas obras maestras de la Literatura

---

[12] Robert L. Stevenson, "A Gossip on Romance", citado por Elizabeth Nesbitt, "Romance and Actuality," A Critical History of Children's Literature, comps. C. Meigs, et al (New York: MacMillan, 1953) 385.

Infantil. A partir de entonces el Romanticismo ha sido, en mayor o menor grado, un ingrediente vital de los libros aceptados por los niños, especificamente en historias situadas en el pasado, ya que, como puntualiza Elizabeth Nesbitt (389), "any reconstruction of the past is essentially romantic, in children's books at least".

Durante el mismo período tuvo lugar en España --y, en menor medida, en la América hispana--, un amplio desarrollo cuantitativo de la Literatura Infantil en español. En 1876 se funda en la Península la Editorial Calleja --la cual pronto se colocaría entre las más importantes editoriales infantiles del mundo--, al tiempo que las publicaciones periódicas dedicadas a los niños se reproducirían considerablemente. Como en períodos históricos anteriores, los mejores escritores crean, aunque sea ocasionalmente, para los niños. Entre ellos cabe señalar a Fernán Caballero (1796-1877), Antonio Trueba (1819-1889), José Zorrilla (1817-1893), Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891), José Ortega y Munilla (1856-1923) --el padre de Ortega y Gasset-- y otros muchos.

Sin embargo, la Literatura Infantil en España no logra aportar ningún 'clásico' a la lista que, entonces, creaban las otras lenguas europeas. Se quejaba la Pardo Bazán (citada por Bravo-Villasante --1969--) que, en lo referente a las obras para niños,

> . . . vivimos de prestado, dependiendo de Francia y Alemania, que nos envían cosas muy raras y opuestas a la

índole de nuestro país, y en vez de nuestras clásicas brujas, hadas, gigantes y encantadores, nos hacen trabar conocimientos con ogros, elfos y otros seres de la mitología y demonología septentrional. (138-141)

Y es que las traducciones y versiones españolas de toda esa literatura creada en otras lenguas, es lo que llenaba las páginas de cuanto en España se publicaba entonces para los niños. Al efecto negativo para la creación nacional de semejante material "prestado" (para utilizar la expresión de Pardo Bazán), se unía lo que Bravo-Villasante (1969) califica como "la caterva de señoras y señoritas aficionadas a la literatura que inundaron de cursilerías, escritas en pésima prosa y peor poesía, los periódicos infantiles [españoles del XIX]" (101). Pero ninguna de las dos razones llega a explicar completamente por qué los escritores españoles decimonónicos cultores de la Literatura Infantil (y particularmente los románticos) se quedaron tan a la zaga de sus colegas alemanes, franceses o ingleses. Mas no hay que olvidar que un tanto igual ocurrió con las otras categorías literarias del romanticismo español, de manera tal que lejos de ser un problema particular de la Literatura Infantil, no es más que el reflejo o consecuencia de un problema generalizado que afectó a toda la literatura española de entonces.

Pero aunque el siglo XIX español no pudo producir ningún 'clásico' de la literatura para niños, no por ello deja de ser positivo su saldo final. Las colecciones de cuentos,

'bibliotecas', periódicos, 'álbumes' y 'manuales' infantiles llenan los estantes de las librerías, y los llamados "Cuentos de Callejas" (pequeños libritos de ediciones populares) están en todas las manos infantiles de entonces. Muchos de estos últimos eran --siguiendo la tónica general de la época-- versiones libres de narraciones extranjeras, mas también presentan historias netamente españolas (tomadas del folklore) donde aparece por primera vez en la Literatura Infantil en idioma español un elemento hasta entonces desconocido: el humor. Comenta Bravo-Villasante (1969):

> Afortunadamente en los cuentos de Calleja aparece el humor. Bien sea a través de socarronerías y astucias populares contra las brujas y apariciones, bien a través de habilidades cortesanas, el humor da la nota en los relatos infantiles . . . [que] suele[n] tener por protagonistas a graciosos campesinos y listos jóvenes [leyendo los cuales] los niños se ríen al ver cómo el diablo queda burlado con los ardides ingeniosos de estos listísimos personajes, que sólo aparentemente son simples y bobos. (134-5)

Desgraciadamente los cuentos de Callejas aparecen anónimos y ni siquiera una estudiosa de la Literatura Infantil española como la crítica arriba citada ha podido dar con el (o los) autor(es). ¿Sería, al menos al inicio, el mismo Saturnino Callejas? En todo caso, y aun suponiendo un autor colectivo y anonimado, la unidad general de la colección denuncia una

única mano directriz que, lógicamente, es de atribuirse al editor.

De teatro infantil lo único destacado en el período son las comedias recogidas bajo el título de Los polvos de la Madre Celestina (1840) --que intentaban divertir por igual a los niños y a los adultos que los acompañaban-- y, en menor medida, la Colección de dramas morales (1843) de Luis de Igartuburo, que no es más que una versión libre de los de Berquin. En poesía se publicaron muchas colecciones, siendo quizás la más importante El Parnaso de los niños (1867) con poesías infantiles de períodos anteriores de autores tales como Garcilaso, Lope de Vega, Quevedo y otros; la producción contemporánea quedó casi toda en manos de la "caterva" de "señoras y señoritas" especializadas en cursilerías de que hablaba Bravo-Villasante.

Todo parece indicar que lo mejor escrito para niños en la España del XIX y netamente español, serían los Cuentos, oraciones, adivinanzas y refranes populares e infantiles (1877) de Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero), Cuentos de la abuela para la niñez (1864) de Francisco Miquel y Badía y Cuentos para niños (lecturas recreativas) (1887) de Luis de Coloma (1851-1916). En estas obras no hay nada "prestado", todo es autóctono e, incluso, en algunos casos hasta local. Pero, indiscutiblemente, están muy lejos de poder ser consideradas 'clásicos' de la Literatura Infantil.

En Hispanoamérica las cosas no marcharon --con una sola

excepción-- por mejor camino. A la independencia política no siguió --y a pesar de lo preconizado por Andrés Bello (1781-1865) en su "Alocución a la poesía" (1823)-- la independencia cultural. Lo "prestado" tenía en nuestros países direcciones varias: a lo español de España, a lo "prestado" de la Península, a lo tomado en 'préstamo' directamente por nuestros países del resto de Europa y, en menor medida --aunque de manera creciente--, de los EEUU. Unase a ello la miseria congénita de la industria editorial criolla y las reducidísimas dimensiones del mercado de lectores infantiles por el alto grado de analfabetismo imperante entonces y se tendrá un cuadro general justificativo de la pobreza de nuestra Literatura Infantil decimonónica.

No obstante lo anterior, quedaron los nombres de los colombianos Rafael Pombo (1833-1912) y Ruperto S. Gómez (1837-1910), cuyas poesías y obras de teatro todavía conservan plena vigencia; la costarricense Carmen Lyra (1888-1949); los mexicanos José Rosas Moreno (1838-1883) y Antonio Mediz Bolio (1884-1957); la dominicana Salomé Ureña (1850-1897) --madre de los hermanos Henríquez Ureña--, y otros muchos más. Junto a ellos es de destacar a otros escritores famosos que también escribieron para los niños hispanoamericanos del XIX como José Asunción Silva (1867-1896), Rubén Darío (1867-1916), Amado Nervo (1870-1919), Juan de Dios Peza (1852-1910) y otros.

Pero ninguna de las obras infantiles producidas por los escritores nombrados en el párrafo anterior logra elevar la

Literatura Infantil hispanoamericana a la altura de sus homólogas no hispanas del período. Hasta que un poeta cubano desterrado en Nueva York, dolido por la ausencia de su pequeño hijo (prácticamente secuestrado por su propia madre y llevado a Cuba) y (según creencia popular) teniendo que ocultar la paternidad de una hija, escribe y publica en 1889 una colección multi-genérica dedicada a todos "los niños americanos": La Edad de Oro, primera gran obra de la Literatura Infantil hispanoamericana.

Las décadas iniciales del nuevo siglo son sumamente productivas para la Literatura Infantil. La mayoría de los escritores de fines del anterior continúan creando obras dedicadas a la infancia del mundo. A ellos se une una nueva generación de autores también capaces de ver la vida a través de los ojos de los niños y quienes crean piezas hoy consideradas verdaderos clásicos de esa categoría literaria. Abren la nueva centuria Lyman Frank Baum (1856-1919) con su The Wonderful Wizard of Oz (1900) --cuyo éxito le hace continuar una serie por espacio de 20 años-- y Jack London (1876-1916), con The Call of the Wild (1903). A ellos le siguen James M. Barrie (1860-1937) y Edgar Rice Burroughs (1875-1950) --quienes con Peter Pan, or The Boy Who Wouldn't Grow Up (1904) y Tarzan of the Apes (1914), respectivamente, dan vida a dos de los más importantes héroes infantiles del siglo XX--, así como Alan A. Milne (1882-1956), creador de Winnie-the-Pooh (1926) y, más recientemente, Antoine de Saint-

Exupéry (1900-1944) con su fabuloso Le Petit Prince (1943).

En el ámbito hispano esas primeras décadas del siglo XX fueron también muy fructíferas. Se unen a las grandes figuras que dedican parte de su producción a los niños, entre otras, Constancio C. Vigil (1876-1954) --el autor de El Erial (1915), sobrevalorado en su tiempo y ahora, por el contrario, devaluado--, Gabriela Mistral (1878-1924), Juana de Ibarbourou (1895-1979) y Andrés Eloy Blanco (1897-1955). Pero, sobre todo, aparecen los otros dos pilares de la Literatura Infantil en español: Platero y yo (1914), de Juan R. Jiménez, y Cuentos de la selva para niños (1918), de Horacio Quiroga. Como quiera que el estudio de ambas obras, junto a La Edad de Oro de Martí, constituye el objetivo básico de esta tesis, ellas serán analizadas en detalle más adelante. Por el momento baste señalar que las tres recibieron, de inmediato, la 'canonización' inapelable de los niños.

El teatro infantil español también vio desfilar sobre las tablas obras de los mejores escritores de ese tiempo: los hermanos Alvarez Quintero estrenan en 1902 La muela del rey Farfán, seguidos de cerca por Ramón del Valle-Inclán (1869-1936) y su La cabeza del dragón (incluida en la trilogía Tablado de marionetas), Jacinto Benavente (1866-1954) con El príncipe que todo lo aprendió en los libros y numerosas obras de Alejandro Casona dedicadas a los niños.

Sin embargo, a partir de las vanguardias se empieza a producir en la literatura un fenómeno cuyas consecuencias para

la Literatura Infantil no han sido del todo evaluadas hasta el momento, aunque todo parece indicar que son más bien negativas. Aquella división dieciochesca que determinó para la literatura para adultos "the 'realistic's' view of the world" y para la infantil "an alternative and equally legitimate 'model' of reality" --según palabras de Geoffrey Summerfield (XI)--, empezó a ser violada por la de adultos y, aunque posiblemente como reacción, por la infantil. La literatura para adultos no hizo más que recuperar una visión original que a duras penas había mantenido dentro de la categoría, por casi dos siglos, la llamada literatura fantástica[1]. (Productos directos de esa recuperación son, en nuestro idioma, el 'neo-

[1] Las raíces de la literatura fantástica son tan antiguas como las de la literatura para niños, habiendo logrado, incluso, sobrevivir las más drásticas censuras religiosas. La marcada carga fantástica que la caracteriza la une a la Literatura Infantil, en inter-relación bidireccional. Para más consideraciones al respecto, véanse: Tzvetan Todorov, Introduction à la littérature fantastique (Paris: Seuil, 1970); Colin N. Manlove, Christian Fantasy: from 1200 to the Present (London: McMillan, 1992); Formes médiévales du conte merveilleux, textes traduits et présentés sous la direction de Jacques Berlioz, Claude Brémond, et Catherine Velay-Vallantin (Paris: Stock/Moyen Age, 1989); José B. Monleón, A Specter is Haunting Europe: A Sociohistorical Approach to the Fantastic (Princeton: Princeton UP, 1990); y Brian Attebery, Strategies of Fantasy (Bloomington: Indiana UP, 1992). Ilustra los puntos en común entre la literatura para niños y la literatura fantástica la bibliografía de Ruth Nadelman Lynn, Fantasy Literature for Children and Young Adults: An Annotated Bibliography (New York: R.R. Bowker, 1989). Sobre la más recientemente desarrollada modalidad de literatura fantástica, véase: Brian W. Aldiss, Trillion Year Spree. The History of Science Fiction (New York: Avon-MacMillan, 1986). En español en especial, véanse: Antonio Risco, Literatura y fantasía (Madrid: Taurus, 1982) y la compilación de José Luis Guarner, Antología de la literatura fantástica española (Barcelona: Bruguera, 1969).

barroco' y el 'realismo mágico', entre otras cosas). Mas, todo parece indicar que la Literatura Infantil, ganando terreno, perdió calidad.

El realismo en la Literatura Infantil que caracteriza al siglo XX venía ya cimentándose, aunque indirectamente, desde el XIX. La literatura para adultos había incluido a niños en los papeles protagónicos de algunas de las novelas más populares del período (el caso de Oliver Twist, aparecida por entregas entre 1837 y 1839, es el más conocido). Esta inclusión no era nada nueva (en la literatura española tenemos los ejemplos de la novela picaresca de los siglos XVI y XVII), pero eran obras dirigida siempre, primordialmente, a los adultos. Los escritores para niños de la primera mitad del siglo XX, siguen el mismo patrón de los escritores realistas del XIX para adultos que habían incluido niños entre sus personajes principales, pero dirigen sus creaciones, directamente, a los infantes. Son, en sentido general, narraciones de las vicisitudes de niños solitarios[14] enfrentados a un medio hostil (que incluye el hambre, el frío, etc.), descrito con toda la crudeza del realismo como técnica narrativa. Esos niños solitarios son casi siempre huérfanos. Señala al respecto Mary E. Shaner:

The most obvious instance of the child as isolate is the

---

[14] Cf. Ruth Hill Viguers, "Experiences to Share," A Critical History of Children's Literature, comps. Cornelia Meigs, et al (New York: MacMillan, 1953) 544-6.

> orphan, and in children's books we have what might be called "the orphan phenomenon", a surprising number of child protagonists, most of them female, who have no parents[15].

A partir de la década del 60 la crudeza realista de los libros para niños se intensificó aún más, en lo que los críticos han dado en llamar Nuevo Realismo. Según Shelton L. Root, Jr. (uno de los más fervorosos defensores del nuevo movimiento), "the official arrival of the new realism was acknowledged in 1964, when the American Library Association awarded the Newbery Medal to Emily Neville for her book It's Like This, Cat (1963)" (20). Rosanne Donahue destaca que el movimiento reconoce muy pocas restricciones, por lo cual sus autores, como señala la misma crítica,

> are now writing realistically about such themes as death, sex, drugs, alcoholism, homosexuality, bigotry, and similar issues that were once considered unsuitable (or at least unsuitable if too candidly portrayed) for children's book[16].

Cuantitativamente, el movimiento ha producido gran

---

[15] Mary E. Shaner, "Realism in Twentieth-Century Children's Literature," Masterworks of Children's Literature, comps. W.T. Moynihan & Mary E. Shaner, vol. 8 (New York: Stonehill/Chelsea House, 1986) 42.

[16] Rosanne Donahue, "New Realism in Children's Fiction," Masterworks of Children's Literature, comps. W.T. Moynihan & Mary E. Shaner, vol. 8 (New York: Stonehill/Chelsea House, 1986) 65.

cantidad de obras en inglés que rápidamente han sido traducidas a otros idiomas (entre ellos el español, pues seguimos con lo "prestado"). Pero ninguna de ellas ha podido ser considerada de calidad tal que pudiera verse convertida en 'clásica'. La misma Donahue reconoce que el Nuevo realismo "is by nature topical: it often deals with problems of only current and temporary interest" (82). Por ejemplo, en la década del 60, retrata niños que sufren como consecuencia de la guerra de Viet-Nam, el racismo, etc; las narraciones infantiles del Nuevo Realismo de la década del 70 cambian los temas anteriores por el del alcoholismo, el uso de la droga y hasta experiencias sexuales; en los años 80 hacen hincapié en el abuso infantil, los secuestros y hasta el aborto. Ahora habrá que leer con cuidado las secciones noticiosas de los periódicos para tratar de vaticinar, si es que el movimiento se mantiene vigente, cuáles serán sus temas en la última década del siglo.

Teniendo en cuenta el énfasis y la tónica que da el Nuevo Realismo a los temas de 'candente actualidad' --como diría un mal periodista--, no es de extrañar que la factura técnica de sus obras deje mucho que desear, pues lo que más interesa a sus autores no es la calidad artística, sino 'el mensaje' realista (eminentemente didáctico, cuando no adoctrinador) con que tratan de llegar a la mente de los niños de un hoy que se vuelve casi literal y, consecuentemente, efímero. Así, pudiera decirse que el Nuevo Realismo es, para la Literatura Infantil,

lo que el Realismo Socialista fue para su homóloga para adultos[11].

Pero, pese a toda la carga cuantitativa del Realismo y el Nuevo Realismo en la Literatura Infantil de este siglo --particularmente en la segunda mitad--, ese "alternative and equally legitimate 'model' of reality" que pudiéramos asociar directamente con la fantasía y la imaginación, no ha sido del todo vencido. Se encargaron de mantenerlo vigente autores tales como Clive Staples Lewis (1898-1963) quien, con su The Lion, the Witch, and the Wardrobe (1950) iniciaría The Narnia Chronicle que culminaría 5 años después con el séptimo volumen de la serie. A él le seguirían otros autores más jóvenes como Alan Garner --creador de The Weirdstone of Brisingamen (1960) y The Owl Service (1967)--, Meredith Ann Pierce --autora de The Darkangel (1982) y A Gathering of Gargoyles (1985)-- y otros muchos más.

En idioma español el realismo en la Literatura Infantil no ha logrado, hasta ahora, ganar la potencia acumulada en inglés, como no sea que tengamos en cuenta las múltiples traducciones que han pasado a engrosar lo "prestado" de este siglo. Cierto que en España obras tales como Atila y su gente, de Luis de Diego, pueden ser perfectamente enmarcadas dentro del realismo; pero, son las menos. Aunque no del todo libres de la influencia realista, la mayoría de las mejores obras

---

[11] Cf. Régine Robin, Socialist Realism. An Impossible Æsthetic, trans. C. Porter (Stanford: Stanford UP, 1992).

infantiles españolas de este siglo mantienen un nexo permanente con el 'otro' modelo de la realidad que las libra de la crudeza de su contraparte en inglés. Sirven de ejemplos las obras de María Luisa Gefaell (1918-1978) La princesita que tenía los dedos mágicos (1950) y Las hadas (1953), Marcelino Pan y Vino (1952) --sin lugar a dudas la más conocida obra de la Literatura Infantil española de la segunda mitad del siglo XX-- de José María Sánchez Silva (1911) o El jardín de las siete puertas (1960) de Concha Castroviejo (1915), entre otros escritores infantiles de la Península. De más reciente aparición pudieran señalarse La casa pintada (1990) de Montserrat del Amo o Lucas y Lucas (1983) de Pilar Matos como claros ejemplos de la permanencia de la fantasía como elemento básico de la literatura española para niños, aunque sea gracias a 'préstamos' de su homóloga para adultos, como es el caso de Pilar Matos y su adaptación del 'realismo mágico' americano a sus obras infantiles.

Particularmente en Hispanoamérica, las presiones por el cultivo del realismo en la Literatura Infantil se han sobresaturado de intenciones políticas. A partir de los años sesenta tales presiones se intensificaron notablemente, pero con muy poco resultado. Incluso un crítico de la literatura para niños que podría considerarse marxista como Danilo Sánchez Lihón, reconoce que lo que él llama un social-realismo "sería necio" (30) practicarlo en obras para niños. De ahí que los escritores hispanoamericanos de Literatura Infantil de

este siglo han tratado de buscar la aleación del realismo con la imaginación en el mantenimiento de la búsqueda de fuentes folklóricas unido al uso del lenguaje popular (a veces local) de corte lógicamente realista y la 'adaptación' para los niños de fragmentos de nuestra historia. Entre los mejores ejemplos podrían señalarse desde los argentinos Julio Aramburu (1998-1974) con El folklore de los niños (1940) y Las hazañas de Pedro Urdemalas (1949), o Ricardo Rojas (1882-1957) y El país de la selva, hasta El increíble mundo de Llanca (1977) de la chilena Luisa Morel o La voz de Coatl (1981) del mexicano Luis Arturo Ramos, pasando por el también chileno Fernando Alegría y Lautaro, joven libertador del Anauco (1943) o el hispano-cubano Herminio Almendros (1848-1974) y sus Oros Viejos (1949); la lista sería extensa. También la poesía ha servido a nuestros escritores para niños de 'defensa' contra el realismo, siendo el caso más destacado la argentina María Elena Walsh con obras tales como Tutú Marambá (1960) y El Reino del Revés (1963).

Otra forma más reciente empleada por los autores hispanoamericanos de libros infantiles a fin de 'esquivar' el realismo en sus obras, ha sido la 'duplicidad' técnica en el tratamiento de temas recurrentes. El ejemplo más ilustrativo de este tipo de 'ardid' pudiera ser Hilda Perera, quien trata los conflictos de identidad como elemento temático básico en obras del todo realistas como Mai (1983), Kike (1984) o La jaula del unicornio (1991), pero los repite en otras de signo

estético contrario tales como Pericopín (1981), Rana Ranita (1981) y El burrito que quería ser azul (1991).

La presencia del realismo en todos los libros anteriores señalados como ejemplos donde la fantasía prevalece, es innegable; pero no logra ser más que una influencia, de gradación variable. Tal parece que nuestras propias culturas --donde la magia compite (y convive) con la realidad, al punto que, en no pocas ocasiones, ambas llegan a confundirse-- han salvado a nuestros niños del Nuevo Realismo que padecen sus contrapartes al norte del Río Bravo, por lo que pudiera asegurarse que, esta vez al menos, lo "prestado" no ha logrado imponerse del todo. Es más, pueden señalarse ejemplos de obras escritas en inglés que acuden a temas hispanos en busca de la magia que el Nuevo Realismo les 'prohíbe' en la temática norteña, en lo que parece ser un giro inesperado en la dirección de los 'préstamos' literarios entre las dos Américas[18].

Sin embargo, el 'otro' modelo de la realidad que siempre caracterizó la Literatura Infantil --y particularmente luego de su establecimiento como elemento peculiar de la categoría desde el siglo XVIII-- optó por buscar nuevos medios de expresión donde no tuviera que hacer concesión alguna al realismo. Así, desde un principio fue el ingrediente básico de nuevas ofertas artísticas que acogieron con entusiasmo todos

[18] Véase, por ejemplo, el libro de Dennis Haseley, Ghost Catcher (New York: Geringer Book/Harper-Collins, 1992).

los niños del mundo: los comics, los dibujos animados y, de más reciente aparición, el titere televisivo.

En realidad, pese a su factura aparentemente del todo moderna, ninguna de esas expresiones era completamente nueva dentro de la Literatura Infantil. Los comics ('muñequitos', 'historietas' o 'caricaturas', como los llaman los niños hispanos en algunos de nuestros países) tienen, incluso, raíces muy anteriores al establecimiento de la Literatura Infantil como tal. En efecto, sin contar antecedentes antiquísimos, ya desde los inicios de la reproducción de libros el texto altamente ilustrado ha sido una característica del mensaje dirigido a los niños. Amos Comenius (1592-1670), aunque con objetivos eminentemente pedagógicos, parece ser el pionero más reciente de este subgénero de la Literatura Infantil con su Orbis pictus (1657). El "mundo en imágenes" que anuncia el título es respaldado por un texto multilingüe (latín, alemán, italiano y francés) en cuatro columnas que remeda la presentación de la Biblia complutense. Bravo-Villasante (1969) lo considera "excitador de los sentidos" y "muy claro, muy moderno" (52). Pero fue la 'Ilustración' la que llevó la ilustración (sin comillas ni inicial mayúscula) al campo de lo popular y recreativo. Las famosas aleluyas, ya desprovistas de su carga religiosa inicial, no serían la "primera manifestación de literatura puramente infantil" como asevera la crítica hispana recién citada (78), pero si el precursor de los 'comics' en su vertiente no anglosajona. La

popularidad de las aleluyas entre los chicos (y no tan chicos) dieciochescos queda fuera de toda duda. Una popularidad que heredarían luego los libros pictóricos para niños decimonónicos y, finalmente, las 'tiras cómicas' del mismo período, antecedente inmediato de las 'historietas'. Estas darían vida a muchos de los héroes infantiles del siglo XX, el más popular de los cuales ha sido, indudablemente, Superman, cuya 'muerte' en 1992, luego de 54 años de aclamadas 'super-heroicidades', se ha asociado con el fin de la llamada "Guerra Fría" (1945-1989)[19].

Los dibujos animados aparecen, inicialmente, como una extensión de los comics. El 'milagro' del movimiento por sucesión sincronizada de dibujos y las posibilidades técnicas del Séptimo Arte hacen que los 'muñequitos' adquieran, primero, movimiento, luego voz y, por último, color; pero su raíz en el antiquísimo teatro de marionetas y las llamadas 'sombras chinas', es incuestionable. Walter Ellis Disney (1901-1966) --conocido simplemente como Walt Disney-- está considerado el pionero y más famoso cultor del género. Fue él precisamente quien muy pronto comprendió que el dibujo animado podía ser mucho más que una extensión de los comics y de inmediato se dio a la tarea de realizar verdaderas

---

[19] Véase el análisis de Frank Rich, "Term Limit for the Man of Steel: Yes, It's Time for Him to Go," The New York Times 22 Nov. 1992, sec. 4: 1-2. Para establecer las fechas de de la Guerra Fría, he tomado en cuenta el fin de la Segunda Guerra Mundial y la caída del Muro de Berlín.

'superproducciones' al más acabado estilo 'hollywoodense', en las que colocó las posibilidades del nuevo género a disposición de los 'clásicos' de la Literatura Infantil. Así surgieron Snow White and the Seven Dwarfs (1936) y otras películas semejantes ya disfrutadas por varias generaciones de niños. Pero, independientemente de la adaptación de obras ya conocidas, el dibujo animado ha creado también sus propios héroes, el más conocido de los cuales es, sin lugar a dudas, Mickey Mouse.

La Literatura Infantil también ha incursionado en la radio, y con bastante éxito. Mas, luego del advenimiento de la televisión, casi todos los esfuerzos al respecto se han hecho en el nuevo medio, tan popular entre los niños. La programación infantil televisiva, aunque original y mayoritariamente con fines pedagógicos, se ha convertido en la más válida opción no-comercial para los pequeños televidentes. Programas como Sesame Street se transmiten a millones de niños en decenas de países y diferentes idiomas. Pero fue su variante recreativa la que logró llevar la unión del antiquísimo títere y la televisión a su más alto grado de desarrollo: The Muppet Show, el cual dio vida al último de los héroes infantiles del siglo XX: Kermit the Frog, de Jim Henson (1936-1990).

El cine con actores tampoco ha quedado al margen de los niños. Cierto que la mayoría de las películas para la infancia no son más que adaptaciones cinematográficas de clásicos

literarios; pero se han rodado algunas de guiones originales capaces de competir con las creadas a partir de un libro. El más conocido de tales filmes pudiera ser un ya clásico del Séptimo Arte, también relacionado con los títeres y marionetas aunque estén computarizados: el E.T.: The Extra-Terrestrial (1982) de Steven Spielberg.

Sin embargo, los comics, los dibujos animados, los títeres televisivos y, en menor medida, las películas infantiles, no son considerados por muchos críticos como sub-géneros de la Literatura Infantil. Olvidan que dentro de la categoría (y en palabras de Juan Carlos Merlo) existen

> cuatro tipos de literatura: la literatura para leer (libros), la literatura para oír (radio, disco), la literatura para leer y ver (historieta) y la literatura para oír y ver (cine, teatro, TV). (XIII)

En particular los comics son los que más críticas reciben. Frederic Werthan los considera la fuente de casi todos los males que aquejaban a la juventud de su época, Zena Sutherland les niega toda literariedad (5); William T. Moyniham, en su Introducción al octavo y último volumen de Masterworks of Children's Literature --dedicado al siglo XX--, simplemente los ignora; Bravo-Villasante (1980) va más allá todavía y, refiriéndose a la Literatura Infantil mexicana, exhorta a "cultivarla y protegerla, aunque sólo fuera como defensa del espíritu contra esa invasión de las tiras cómicas . . ." (351), aunque en una obra más reciente (1989), analiza

el sub-género con mucha más objetividad (223-230).

En Hispanoamérica las historietas tampoco fueron bien recibidas por los críticos. Por ejemplo, Herminio Almendros se suscribe a los juicios de Werthan y las considera un "espejo degradante en que la realidad se falsea hasta lo inconcebible" (34). Ello, como es lógico, no rebaja en un ápice la importancia de las historietas como elemento de iniciacion literaria para muchos niños del mundo entero, aspecto que ha sido consignado --para bien o para mal, según el punto de vista de cada cual--, por numerosos estudiosos de la materia. O que, más allá de lo "prestado", en nuestros países también se hayan venido creando, desde el siglo pasado, comics de indiscutible calidad[20].

Pero son los niños quienes dicen, como en todo lo relacionado con 'su' literatura, la última palabra. Y ya ellos se han encargado de la defensa (más bien de la 'canonización') de los comics, los dibujos animados y el títere televisivo (o cinematográfico) como subgéneros literarios. Y, desde el punto de vista artístico --quiérase o no--, los 'muñequitos', los dibujos animados y los títeres televisivos o cinematográficos

---

[20] Hay mucho publicado sobre los comics, incluso en español. Una muestra de las obras más recientes podría conformarse con los libros de Antonio Martín, Historia del cómic español, 1815-1939 (Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1978), de Oscar Massota, La historieta en el mundo moderno (Buenos Aires: Paidós, 1970), de Elizabeth K. Baur, La historieta como experiencia didáctica (México: Nueva Imagen, 1978), y de Román Gubern, El lenguaje de los comics (Barcelona: Peninsula, 1974).

también han influido en los géneros más 'serios' de la categoría, pudiéndose encontrar ya algunos comics 'contados', guiones de cine o televisión adaptados al cuento tradicional y hasta la técnica del dibujo animado en la narración[11].

De manera tal que gracias, entre otras cosas, a esos subgéneros discriminados por la crítica, la Literatura Infantil del siglo XX ha mantenido --en una época adulterada por el exceso de realismo dentro de la categoría-- la fantasía, la magia, el poder lúdico, la sencillez del lenguaje, el simbolismo, la sutileza en el fin didáctico y el tratamiento de temas folklóricos inherentes a la literatura para niños desde sus mismos inicios. Esa inherencia es analizada por Sánchez Lihón en los siguientes términos:

De allí que la literatura infantil, por estar muy ligada

---

[11] Véase, por ejemplo, Mickey Mouse Movie Stories, con introducción de Maurice Sendak (New York: Abrams, 1990) y, sobre el "sub-género" en general, el ensayo de John Cech, "Weston Woods: Three Decades of Moving Picture Books," The Horn Book Magazine 65 (1989): 589-94. O, ya con un espíritu más académico, el libro de referencia de Michael L. Fleisher, The Encyclopedia of Comic Book Heroes. Batman (New York: MacMillan, 1976). En nuestro idioma resulta un buen ejemplo Rocinante de la Mancha, de Miguel Buñuel, en el que los dibujos animados son más que una influencia. Con relación a una de las fuentes "cinematográficas" de la Literatura Infantil actual, véase el ensayo de Argiro L. Morgan, "The Child Alone: Children's Stories Reminiscent of E.T.: The Extra-Terrestrial," Children's Literature in Education 16.3 (1985): 131-45. La interacción categórica y genérica es multi-direccional y, al parecer, ilimitada. La variante más desarrollada recientemente -aunque no es nueva- es la "adaptación" de los comics al cine con actores, al punto que, tal y como informó Pat. H. Broeske en "From the Comics to a Screen Near You," The New York Times 18 Oct. 1992, Section 2: 14H, "at least four dozen adaptations of comics are currently in production or development for non-animated films".

> al folklore, consecuentemente a lo prístino del alma humana, y por tener relación con la edad tierna y fresca de la cultura o civilización, esté unida al embrujo y al conjuro, al animismo y al sortilegio, a los encantamientos y sublimaciones oníricas, de modo que hay una suerte de consustancialidad entre magia, literatura e infancia. (36)

El elemento mágico-folklórico de esa consustancialidad es el más fácilmente reconocible. Pero no es un folklore 'muerto' y 'archivado' como el que la mayoría de los llamados 'folkloristas' presentan en su afán de mantener, en lo que consideran su estado original, las creaciones populares. El folklore que utiliza (del cual se alimenta) la Literatura Infantil, es un folklore siempre vivo y cambiante que permite que un cuento como "La bella y la bestia" sea el mismo y, a la vez, diferente, tanto en la 'fuente original' de Straparola, como en las versiones de Perrault, Leprince de Beaumont (1711-1780), la ópera de André Grétry (1741-1813) Zémire et Azor (1771), el film de Jean Cocteau (1889-1963) de 1946, la serie norteamericana de televisión de la segunda mitad de la década del 80 o la película de dibujos animados estrenada en 1991 por seguidores de Walt Disney[22]. Y es que incluso lo que llamamos 'fuente original' puede, muy bien, no ser tal o, al menos, no tan 'original'. Por ejemplo, Cornelia Meigs explica cómo

---

[22] Gary Trousdale y Kirk Wise dirigieron el guión que escribió Linda Woolverton.

"students of folklore have traced the tale of Cinderella almost literally from China to Peru, with a vast number of variations" (9), entre las cuales hay varias europeas (¿paralelas/anteriores?) a la versión de Perrault.

Pero el hecho de que la más conocida y aceptada sea la versión francesa implica que, en cuanto a folklore se refiere, existe un proceso de selección o decantación que tiene sus propios procedimientos independientes de la crítica literaria, por cuanto le anteceden en el tiempo. Kornei Chukovsky lo explica así:

> . . . although each new generation . . . sings and recites to children both the good and the inferior, only that which best serves the children's needs and tastes remains in their memories. . . . And everything that is out of tune and incongruous with the psychology of the young child is gradually forgotten and becomes extinct. (94)

De manera tal que la magia de las hadas, gnomos, príncipes, guerreros invencibles y otros seres fantásticos característicos del folklore y la mitología que han llegado hasta nosotros, han sido el producto de siglos de selección por parte de los mismos niños. De ahí que no deba extrañarnos el hecho de que, más allá de los objetivos recreativos, se haya comprobado que tales cuentos fantásticos ayudan a la

infancia en el desarrollo de sus capacidades de entendimiento[23].

Esa unión de la magia y la mitología o el folklore se relaciona, directamente, con la fantasía, otra de las características vitales de la Literatura Infantil. Una fantasía que presenta, a su vez, dos variantes fundamentales: lo que los ingleses llaman 'non-sense' y la fantasía con cierto 'mensaje', casi siempre basada en la fórmula acuñada por Kipling de narración "basically realistic and inherently romantic".

La primera tiene sus más profundas raíces en los juegos infantiles, aunque la elevaría a un primer nivel literario Lewis Carroll con Alice's Adventures in Wonderland (1864) y Through the Looking-Glass (1871). Dice al respecto Anne Eaton:

> The revolutionary quality of Lewis Carroll's two books lies in the fact that they were written purely to give pleasure to children. . . . Here, then, for the first time we find a story designed for children without a trace of a lesson or moral. In a sense the Alice story is

---

[23] Para más consideraciones al respecto, véase, entre otros textos, el de Richard M. Dorson, American Folklore (Chicago: U of Chicago P, 1959), el de Lutz Rohrich, Folktales and Reality (Bloomington [IN]: Indiana UP, 1991), el de Max Lüthi, Once Upon a Time, On the Nature of Fairy Tale (New York: Frederick Ungar Pbl., 1970), los ensayos de Catherine Storr, "Folk and Fairy Tales," Children's Literature in Education 17.1 (1986): 63-70, y Peter Dickinson, "Fantasy, the Need for Realism," Children's Literature in Education 17.1 (1986): 39-52. O el ya clásico de C. G. Jung y C. Kerenyi, Essays on a Science of Mythology (Princeton [NJ]: Princeton UP, 1969).

childhood itself . . . [24]

Pero la fantasía con algún tipo de lección o 'moraleja' sería, desde tiempos de Perrault, la más practicada por los escritores para niños. Se le atribuye el poder llegar al subconsciente utilizando su propio lenguaje[25] y de formar con sus imágenes (al decir de Elizabeth Nesbit) válidas extensiones de la realidad[26]. Mucho se ha repetido (particularmente por los propulsores del New Realism) que su objetivo básico es el escapismo, la alienación de la realidad, etc. Pero ello es algo que la mayoría de los sicólogos y otros especialistas modernos rechazan. Comenta Sheila Egoff:

> The purpose of fantasy is not to escape reality but to illuminate it: to transport us to a world different from the real world, yet to demonstrate certain immutable

---

[24] Anne Eaton, "The Gift of Pure Nonsense and Pure Imagination," A Critical History of Children's Literature, comps. Cornelia Meigs (New York: MacMillan, 1953) 211. Sin embargo, cierta crítica moderna ha intentado "encontrar" algún sentido al "sin sentido" de Lewis Carroll. Cf. Daniel Bivona, "Alice the Child-Imperialist and the Games of Wonderland," Nineteenth Century Literature 41.2 (1986): 143-71; Gordon Hirsch, "Double Binds in Schizophrenogenic Conversations: Readings in Three Middle Chapters of Alice in Wonderland," Denver Quarterly 19.2 (1984): 85-106; Richard Lebovitz, "Alice as Eros," Jabberwocky: The Journal of the Lewis Carroll Society 10.1 (1981): 11-6.

[25] Véase Ursula K. Le Guin, "The Child and the Shadow," Quaterly Journal of the Library of Congress 32.2 (April 1975): 139-48.

[26] Elizabeth Nesbit, "Extensions of Reality," A Critical History of Children's Literature, comps. Cornelia Meigs, et al (New York: MacMillan, 1953) 366-76.

truths that persist even there--and in every possible world. (134)

En todo caso, y más allá de todas las consideraciones intelectuales de los adultos, los niños siempre han aprobado la fantasía como una de las más importantes características de 'su' literatura. Y no hay que ser ningún especialista para comprender que ello responde al hecho de que la fantasía es, igualmente, una de las características del pensamiento infantil en particular y humano en general[27].

Lo mismo sucede con el juego. Para Robert Scholes --en la obra ya citada--, la poesía es "essentially a game, with artificial rules, and it takes two--a writer and a reader--to play it. If the reader is reluctant, the game will not work" (1). Pero lo mismo podría decirse de toda lectura o recepción de arte en general. Exceptuando, quizás, los tratados y obras científicas de carácter eminentemente informativo, toda obra con algún grado de intención recreativa implica una especie de 'juego' entre el creador y sus receptores basado en convenciones y concepciones de credibilidad universalmente aceptadas como 'reglas' del juego[28].

---

[27] Para más consideraciones al respecto, véase Diana Waggoner, The Hills of Faraway: A Guide to Fantasy (New York: Atheneum, 1978).

[28] Cf. Peter Hutchinson, Games Authors Play (London-New York: Methuen, 1983); Wolfgang Iser, The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978); o el ya citado Johan Huizinga, Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture (1944; London: Routledge & Kegan

(continúa...)

En el caso de los niños la necesidad del juego como elemento de interrelación creador-receptor es más evidente. Y es que el mismo juego, en su acepción más literal, está muy íntimamente ligado a la Literatura Infantil desde sus inicios. Dice al respecto Bravo-Villasante (1969):

> El niño [antiguo] jugaba mucho más que leía; por tanto, en los juegos acompañados casi siempre de rimas extrañas hemos de investigar esa parte literaria que existe y puede perderse por no hallarse escrita. Literatura oral tan digna de consideración como la de los libros. (42)

La Literatura Infantil escrita, pues, no hace más que mantener una de sus características primigenias al hacer hincapié en el juego a través de efectos que, en el caso de la fantasía absurda, adquieren incluso tonalidades humorísticas. Aunque ello es algo que no molesta a nadie, todo lo contrario.

En medio de ese juego transformado en arte que es la Literatura Infantil, se mueven los más increíbles (y, gracias al juego, paradójicamente creíbles) personajes de los libros para niños. Todos ellos tienen en común el ser arquetipos, símbolos de fácil comprensión por los pequeños lectores u oyentes. Tal característica pudiera ser asociada con el Romanticismo como movimiento literario, pero ello no implica que la Literatura Infantil deba a los románticos decimonónicos sus héroes de 'una sola pieza'; antes bien ambos tomaron esa

---

[28](...continuación)
Paul, 1980).

tendencia de una misma fuente: el folklore[79].

Entre los personajes más comunes se encuentran los siempre jóvenes y bellos príncipes y princesas o sus similares, enfrentados a los siempre feos y desagradables villanos de todo tipo. Pueden ser personajes históricos o ficticios, ubicados en cualquier tiempo pero preferentemente en el pasado. Claro que, hasta ahí, casi que pudiera decirse lo mismo de los personajes románticos. Mas a ello hay que adicionar algo específicamente inherente a la literatura para niños: la profusión de personajes infantiles, animales 'humanizados' --ya desde tiempos de Esopo-- y la 'animación' de juguetes y objetos inanimados (aporte personal de Hans Christian Andersen). Tal profusión queda determinada por la necesidad de identificación de los pequeños lectores con sus lecturas y, a través de éstas, consigo mismos. Señala, con relación a esto, Nicholas Tucker:

> The child needs somebody in a book with whom he can identify as a child. This accounts for the presence of many animals or children themselves in children's books and the comparative paucity of adults, especially parents . . . (51)

La naturaleza en general es la fuente fundamental de toda una serie de 'supra-personajes' que llenan los más 'clásicos'

---

[79] Cf. Elizabeth Nesbitt, "Romance and Actuality," A Critical History of Children's Literature, comp. C. Meigs, et al (New York: MacMillan, 1953) 385-96.

de los libros para niños. Puede ser el bosque, el mar, la selva tropical, el centro de la Tierra, etc., elementos todos presentados como mucho más que el medio ambiente donde se 'mueven' los otros personajes y se desarrolla la acción; ellos son parte fundamental de esa acción y, en no pocas ocasiones, hasta la determinan. Como condición indispensable para alcanzar la categoría de 'supra-personaje', todos esos ambientes tienen que presentar la más prístina de las imágenes, formar parte de una naturaleza 'libre' de la modernización o, incluso, de la civilización, entendiéndose esta última como la cultura de los adultos. En ese sentido, los niños parecen no encontrar poesía en el asfalto o las máquinas, a no ser que estas últimas vengan debidamente 'adornadas' de fantasía, como en la ciencia-ficción o literatura de anticipación. Ellos que son, de manera individual, el inicio de cada mujer u hombre, logran su mejor identificación con los inicios de la civilización e, incluso, de los tiempos mismos. De ahí, por ejemplo, que las 'mascotas' preferidas por los niños de las dos últimas décadas de este siglo hayan sido, para asombro de los adultos, los otrora temibles y hasta repugnantes dinosaurios u otros animales de apariencia igualmente prehistórica tales como las tortugas, convertidas en samurais gracias a la más fantástica de las 'mutaciones'[40].

---

[40] Véase Phil Patton, "How a Ridiculous Idea Mutated into a Marketing Star," Smithsonian Dec. 1992: 98-107; Don Lessem, "The Great Dinosaur Rip-Off," The New York Times Book Review 19 May 1991: 1 & 34-5. El fundador de la Dinosaur Society da

(continúa...)

Las obras basadas en todos esos personajes y 'supra-personajes', llenas de fantasía, simbolismo, juego y color, cubren todos los géneros literarios conocidos[11] y hasta son capaces de entremezclarse con otras sub-categorías (como la ciencia-ficción, las narraciones de misterio, etc.). También han dado luz a sub-géneros del todo propios o completamente 'apropiados', como el caso del cuento de hadas en la narración o, en poesía, desde los haiku japoneses hasta las rimas y nanas europeas, cuyos orígenes modernos pueden trazarse hasta los tiempos greco-romanos[12]. Mas la diversidad de la

[10] (...continuación)
a conocer que "nowhere is the dinosaur market more cluttered than in children's book publishing. I count more than 200 titles in the current 'Books in Print'" (1). De ahí que no extrañó a nadie que el film de Steven Spielberg, Jurassic Park (1993), basado en la conocida novela homónima de Michael Crichton -quien también escribió el guión cinematográfico en unión de David Koepp-, se convirtiera en la película más 'taquillera' de su tiempo. Su impacto en el público fue tal, que una institución de la seriedad del Museum of Natural History de Nueva York, adquirió, para su exhibición, las maquetas originales del film. (William T. Slattery, "New Display Covers All the Major 'Saur Points," New York Post 11 June 1993, late ed.: 3).

[11] Cf. T. Todorov, "The Origin of Genres," New Literary History 8 (1976): 159-70; J.P. Strelka, Theories of Literary Genre (London: Pennsylvania State UP, 1978), Terry Threadgold, "The Genre Debate," Southern Review: Literary and Interdisciplinary Essays 21.3 (1988): 315-30; A. Fowler, "The Life and Death of Literary Forms," New Directions in Literary History, ed. R. Cohen (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1974) 77-94; y Alfonso Ruiz Soto, "Una teoría dinámica de los géneros literarios y no literarios," Teoría Semiótica: lenguajes y textos hispánicos, ed. Miguel A. Garrido Gallardo (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985) 923 pp.

[12] Véase Rodrigo Caro (1573-1647), Días geniales o lúdricos (Sevilla: Mercantil Sevillano, 1884).

Literatura Infantil es tan amplia que es capaz de rebasar su propia condición de categoría literaria e interactuar con otras artes, con resultados tales como los villancicos y otros tipos de canciones (tanto laicas como religiosas). O asombrar a los críticos con sub-géneros del todo inclasificables y, consecuentemente, poco estudiados, como los 'trabalenguas' o las 'jerigonzas'.

En realidad ese poco estudio al que hacía referencia en el párrafo anterior puede ampliarse a toda la Literatura Infantil en su conjunto. Se queja Susan Steinfirst de que

> there is less literary research than social science research into children's literature because the literary researcher's colleagues have a definitive bias against children's books. The assumption (albeit incorrect) is made that children's literature is "simple" and not worthy of analytic study[11].

En este final de siglo XX considero poco probable que ningún crítico que se precie de tal pueda catalogar de 'simples' los libros para niños y, por ende, negarle su necesidad y el valor de su estudio. Supongo la pobreza de la crítica literaria con relación a la Literatura Infantil asociada a las razones que señalé en la Introducción: que la Literatura Infantil es la menos 'dúctil' de las categorías

---

[11] Susan Steinfirst, "Research in Children's Literature," Children & Books, comps. Zena Sutherland, et al (Glenview [IL]: Scott, Foresman and Co., 1981) 574.

literarias existentes, ya que el proceso de 'canonización' de los libros infantiles o juveniles se verifica casi con total independencia de los trabajos de los críticos, quienes no pocas veces se han visto del todo contradecidos. De ahí no solamente la renuencia de éstos al estudio de los libros para niños, sino también la poca importancia que se le da a los trabajos de quienes sí han hecho el intento.

Otro es el caso del contenido. En efecto, el 'qué' dicen los libros para niños ha sido mucho más estudiado que el 'cómo' lo dicen. Sólo que esa preocupación de críticos académicos, padres, pedagogos, sicólogos y autoridades religiosas se ha convertido, en muchas ocasiones, en censura. Pero una censura que también ha sido objeto de burla por parte de los pequeños lectores. Un ejemplo muy cercano a este trabajo es la no aceptación, por parte de las autoridades educativas uruguayas de la época, de los Cuentos de la selva para niños, de Horacio Quiroga, como lectura infantil, lo cual será analizado en el transcurso de esta tesis.

A partir de la sexta década de este siglo, ese escrutinio crítico del contenido de la Literatura Infantil se hizo mucho más intenso. A las razones tradicionalmente asociadas a los análisis del contenido de los libros para niños (nivel de lenguaje, concepciones morales, religiosas, etc.) se vino a sumar toda una serie de otras razones con ropajes sociológicos que se ha vuelto una verdadera 'revisión' de toda la Literatura Infantil conocida. Nuevos conceptos tales como

'sexismo' o 'conformismo', y otros no tan nuevos como 'racismo' o 'discriminación', se aplican tanto a los cuentos de Perrault como al último libro del más joven de los autores para niños de nuestros días. Como resultado de ese acrónico escrutinio revisionista, hasta se han confeccionado libros para guiar a los padres, bibliotecarios y maestros acerca de qué libros deben permitir que sus niños lean[11]. Albert J. Kingston y Terry Lovelace analizaron casi 80 trabajos críticos de ese tono publicados en los años setenta y llegaron a la conclusión de que los criterios empleados por los investigadores analizados eran "either over-simplified, non-specific, or subjective" (135).

Esa sobre-simplificación, inespecificidad o subjetivismo en la crítica moderna del contenido de la Literatura Infantil, ha conducido al recrudecimiento de la censura que siempre ha padecido, sólo que ahora el poder censor se presenta de signo aparentemente contrario al tradicional o esgrimiendo conceptos

---

[11] Véanse J. Wilson, comp., Multi-media Guide to Non-racist Children's Literature y D. MacCann & G. Woodard, comps., Cultural Conformity in Books for Children o la Bibliography of Nonsexist Supplementary Books desarrollada por el Northwest Regional Educational Laboratory del Center for Sex Equity o Racism and Sexism in Children's Books, editado por una nueva organización con sede en Nueva York llamada Council on Interracial Books for Children, la cual hasta tiene un órgano de prensa propio especializado en la "revisión crítica" de los libros para niños. La lista sería interminable.

de 'nuevo' tipo[15]. Se queja al respecto Isabelle Holland:

> . . . it is ironic and terribly disconcerting when that ancient figure, the censor, shows up not where we expect him to be, among the fogies on the right, but on the side we always thought of as liberal and progressive, the left. The motive, of course, remains the same: the absolute necessity of bringing up right-thinking children, of protecting them not from four-letters words and sex and what used to be called the baleful influence of atheistic communism but from what a recent set of guidelines has termed racism, sexism, elitism, materialism, individualism, ageism, and other stereotypes, messages, and implications. (39)

En idioma español esa 'nueva' crítica se ha revestido de

---

[15] La "nueva" censura llega a veces a extremos del todo ridículos. Recientemente se informó que las autoridades educativas de un distrito escolar de Jacksonville (Florida) colocaron Blanca Nieves y los Siete Enanitos en la "lista de lecturas restringidas" de escuelas y bibliotecas. Ello significa que todo menor de edad que intente leer dicho cuento en los mencionados establecimientos, tiene que presentar una autorización de sus padres o tutores permitiéndoles su lectura. Los educadores floridanos esgrimieron como justificación a su censura la existencia de "excesiva violencia" en el conocido cuento. ("Tale of Evil, or Evil Tale?," The New York Times 22 Mar. 1992: 16). Para más consideraciones sobre la censura escolar, véanse Donald J. Rogers, Banned!: Book Censorship in the Schools (New York: Messner, 1988); Lee Burress, Battle of the Books: Literary Censorship in the Public Schools (Metuchen [NJ]: Scarecrow Press, 1989); Joan DelFattore, What Johnny Shouldn't Read. Textbook Censorship in America (New Haven: Yale UP, 1992). Sobre la resistencia a la censura en la literatura infantil, véase Mark I. West, Trust Your Children: Voices Against Censorship in Children's Literature (New York: Neal-Schuman, 1988).

los más extremistas postulados políticos de corte totalitario. Por ejemplo, para Danilo Sánchez Lihón un buen libro para niños "tiene que ser además de una verdad estética una verdad ética producto de una correcta posición política" (159). Para esa 'nueva' crítica hispana, la Literatura Infantil tiene -- para terminar con Sánchez Lihón-- un "compromiso" con "la realidad social y el proyecto histórico de una transformación radical de las actuales estructuras sociales, políticas y culturales" aunque ello implique "optar por fórmulas quizá poco relacionadas con la literatura pero sí más consecuentes con el hombre y su destino sobre la tierra" (158). Mediante los mismos métodos otrora seguidos por los esfuerzos inquisitoriales, puritanos, etc., estos críticos tratan de imponer a los libros para niños la tarea de la enseñanza de un 'nuevo' dogma infalible e incuestionable. Véase este juicio de Alga Marina Elizagaray (1975):

> En nuestro siglo en que la burguesía como clase está en quiebra o desaparecida --tal es el caso de los países socialistas o los que tratan de construir ese sistema-- es necesario renovar la literatura infantil introduciendo sutilmente los elementos ideológicos que prevalecen en esta nueva etapa histórica que vivimos . . . (23-24)

Sin embargo, al igual que ha sucedido antes con todos los esfuerzos censores, es de esperarse el más rotundo fracaso en las intenciones de los críticos actuales sobresaturados de tales postulados 'revisionistas'. Como siempre, los niños

seleccionarán o rechazarán las obras a ellos dedicadas y se apropiarán de las que les plazcan. Y la prevalencia de aquellos libros por ellos ya seleccionados (aunque sean considerados 'racistas', 'sexistas', etc., etc.) está garantizada; por ellos mismos y sus amigos adultos de todas las latitudes. No hace mucho se anunció[16] que entre los tres primeros 'libros electrónicos' a editarse prontamente (especie de 'compact-book' que se supone habrá de sustituir, en el siglo XXI, al formato de nuestros libros actuales), se encuentra una edición crítica (a cargo de Martin Gardner) the Alice's Adventures in Wonderland. El hecho de que un clásico de la Literatura Infantil se encuentre entre las obras a inaugurar el libro del futuro, es la mejor prueba de que ya ésta es una categoría literaria permanente. Mientras haya niños, habrá Literatura Infantil.

---

[16] John Markoff, "Is the Electronic Book Closer Than You Think?," The New York Times 29 Dec. 1991, Section 4: E5.

CAPITULO 2: EL MODERNISMO

En las últimas décadas del siglo XIX se hizo evidente que el Romanticismo y el Naturalismo habían perdido toda vigencia como movimientos literarios. Particularmente en Francia, por su condición de pionera en el desarrollo de ambos, la crisis se presentó primero y con mayor intensidad que en el resto de Europa. Los admirados maestros comenzaron a ser vistos como antiguos maestros y las nuevas generaciones de artistas galos, aunque formados a la sombra de Víctor Hugo (1802-1885) y Gustave Flaubert (1821-1880), pronto comenzarían la búsqueda de nuevas formas acordes con el nuevo espíritu de fin du siècle que los asfixiaba.

Así las cosas, Théophile Gautier (1811-1872) presenta en su libro Emaux et Camées (1852) una nueva concepción poética que luego desarrollarían otros bardos más jóvenes liderados por Charles Leconte de Lisle (1820-1894). La aparición en 1866 de la colección poética de publicación periódica Parnasse Contemporain (la cual se editaría hasta 1876) sería la primera gran muestra del movimiento, y de donde tomarían el nombre sus integrantes. A partir de entonces los parnasistas se dieron a la tarea de cultivar una poesía totalmente contraria a la romántica, sumamente esteticista y plástica, pero con dejación absoluta de la subjetividad y la emoción poética que había caracterizado a los bardos del Romanticismo. Estos poetas

rebeldes proclaman un regreso a la antigüedad griega, a la impasividad como única actitud intelectual válida, al llamado l'art pour l'art (planteado por Gautier muy temprano, en 1835, en el prólogo de Mademoiselle de Maupin) y a los elementos pictóricos como formulas poéticas de primer orden.

Los parnasianos, en su rechazo de la desgastada retórica romántica, buscan sus fuentes en la poesía dieciochesca, de cuyo tradicionalismo se sienten herederos. De ahí que la mitología griega emergiera con tanta fuerza en la poesía parnasista, su culto a las civilizaciones antiguas y la 'recuperación' del soneto subestimado por el Romanticismo. En su afán de 'impasividad', los parnasianos niegan la intimidad como fuente poética y la sustituyen por percepciones exteriores, que entregan al lector de manera tan acabada que le imposibilitan el más mínimo ejercicio de su imaginación. Entre las obras más representativas del movimiento (además de las ya nombradas) se encuentran Poèmes saturniens (1866) de Paul Verlaine (1844-1896) y Poèmes tragiques (1884) de Leconte de Lisle.[1]

Pero esa ausencia del 'yo' poético típico del

---

[1] Para más información sobre este movimiento, véase la obra de uno de sus fundadores, Catulle Mendès, La légende du "Parnasse Contemporaine" (1884; Farnborough: Gregg, 1971) o la de Luc Decaunes, La poésie parnassienne: de Gautier a Rimbaud (Paris: Seghers, 1977); en inglés véase Robert T. Denomme, The French Parnassian Poets (Carbondale [IL]: Southern Illinois UP, 1972). Incluso en buenas hemerotecas puede encontrarse la colección de Bulletin dès Etudes Parnassiennes, editado en París, dedicado al estudio del movimiento según la crítica moderna.

parnasianismo, su carencia de 'misterio' y su 'frialdad' serían muy pronto rechazadas por, incluso, algunos de sus cultores originales. Partiendo del poema "Correspondances" del libro Les fleurs du mal (1857) de Charles Baudelaire (1821-1867), hacia la década del 80 un nuevo grupo de jóvenes poetas comenzó a practicar una poesía que abandonaba las formas plásticas parnasianas por formas musicales. En 1886 aparecería en Le Figaro el manifiesto del nuevo movimiento (redactado por Jean Moréas) que marcaría el fin del Parnasianismo y el inicio del Simbolismo. Los poetas simbolistas recuperan el 'yo' poético, las emociones y el idealismo. El acceso a una realidad trascendente es el objetivo básico de los simbolistas; o lo que es lo mismo: la sustitución de la realidad por el ideal, expresado por una poesía vaga y musical.

Desde el punto de vista técnico, los simbolistas imponen el cultivo del verso libre, de lo que llamaron "poesía pura", surgida de las especificidades del propio lenguaje en dirección diametralmente opuesta a la interpretación lógica o 'científica' de los parnasianos. Niegan las rígidas definiciones positivistas y se adscriben a la metafísica, cuya subjetividad preconizan y practican, llevando el idealismo al nivel de estructura básica de la nueva literatura. Entre sus principales cultores está el mismo Verlaine (Romances sans paroles -1874-, Sagesse -1881-), su joven amigo Arthur Rimbaud (1854-1891) --con Les Illuminations (1886), entre otras obras-

-, y Stéphane Mallarmé (1842-1898), considerado el líder del movimiento y autor de obras tales como L'Après-midi d'un faune (1876). Es interesante notar que la musicalidad de esta última es tan destacada que sirvió de inspiración a Claude Debussy (1862-1918) para componer su famoso Prélude a l'après-midi d'un faune (1894). El movimiento simbolista ejerció una gran influencia en todas las culturas europeas, incluyendo las eslavas[2].

En 1872 Claude Monet (1840-1926) crea un cuadro que expondría en París dos años después: "Impression: Soleil Levant", hecho considerado como el nacimiento 'oficial' de un movimiento que extendería sus postulados mucho más allá de las artes plásticas: el impresionismo. Este niega tanto las bases del decadente romanticismo como del grecolatinismo parnasista o los símbolos y sentidos filosóficos de los simbolistas. El nuevo movimiento repudia las abstracciones, las cuales los impresionistas tratan de sustituir con la observación (y reproducción) del momento preciso, a fin de representar, más

---

[2] Hay muchos textos sobre los simbolistas. Entre los más importantes editados recientemente véase Anna Balakian, ed., The Symbolist Movement in the Literature of European Languages (Budapest: Akademiai Kiado, 1982) y The Symbolist Movement; a Critical Appaisal (New York: New York UP, 1977). Otros trabajos dignos de mención son: Jean-Louis Backes, "Une Histoire comparée du symbolism europeen," Reveu de Litterature Comparée 58.1 (Jan.-Mar. 1984): 105-8; Paul de Man, "The Double Aspect of Symbolism," Yale French Studies 74 (1988): 3-16. De los trabajos anteriores el mejor sigue siendo el documentado estudio de André Barre, Le symbolisme; essai historique sur le mouvement poétique en France de 1885 à 1900 (1912; Geneve: Skatine Reprints, 1970). En español véase José Olivio Jiménez, Comp. El Simbolismo (Madrid: Taurus, 1976).

que los objetos, las sensaciones que éstos producen en el receptor.

Tales postulados plásticos son llevados a la literatura por Alphonse Daudet (1840-1897) en obras tales como Les Rois en exil (1879); pero los principales cultores del movimiento serían los hermanos Edmond (1822-1896) y Jules (1830-1870) Goncourt.

Los impresionistas profundizan en las características síquicas de sus personajes a fin de presentar las más íntimas sensaciones. Más que las situaciones, enfatizan el efecto que éstas producen. Desde el punto de vista técnico materializan los elementos abstractos mediante el uso intencionado de la sinestesia y se caracterizan por el uso frecuente de la prosopopeya y la metáfora animizada. Imponen el cultivo de las oraciones breves, con matices del todo cromáticos, buscando con la palabra el mismo efecto de las pequeñas pinceladas de colores de los pintores que inician el movimiento. Desde el punto de vista ideológico, el impresionismo se alza contra los postulados materialistas decimonónicos y la supuesta objetividad pragmática del naturalismo, aunque este último toma mucho, desde el punto de vista estilístico, del impresionismo[3].

---

[3] Para más consideraciones al respecto, véanse María E. Kronegger, Literary Impressionism (New Haven [CT]: New Haven College and UP, 1973) y H.P. Stowell, Literary Impressionism (Athens [GA]: U of Georgia P). En español véase la compilación El Impresionismo en el lenguaje (1936; Buenos Aires: Facultad de filosofía y letras, Instituto de Filología de la

(continúa...)

Al otro lado del Paso de Calais también los artistas de esa segunda mitad del siglo XIX se dan a la tarea de buscar nuevos medios de expresión que sustituyeran a la agotada retórica del romanticismo. Así, aunque no con la profusión de movimientos de sus vecinos continentales, los ingleses buscan y encuentran formas nuevas, igualmente relacionadas con las artes plásticas. Entre esos esfuerzos el más conocido es el pre-rafaelismo, formado a partir de la constitución de la sociedad Pre-Raphaelite Brotherhood (1848) fundada por Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) y, entre otros, sus hermanos Christina Georgina (1830-1894) y William Michael (1829-1919), este último editor de The Germ (1850), publicación que sirvió de 'órgano oficial' al movimiento.

Los pintores y poetas pre-rafaelistas ven en Raffaelo Sanzio o Santi --conocido, simplemente, como Rafael-- (1483-1520) la figura inicial del academicismo que rechazan, prefiriendo los postulados estéticos anteriores a éste de idealizada descripción de la naturaleza (de ahí el nombre de pre-rafaelistas). Según ellos la búsqueda de la verdad absoluta en el arte era el objetivo básico del artista, la cual sólo podía ser alcanzada mediante la más minuciosa y detallada descripción de la naturaleza, haciendo hincapié en los detalles más mínimos o insignificantes de la realidad.

'(...continuación)
Universidad de Buenos Aires, 1942) con ensayos de E. Richter, A. Alonso, R. Lida y otros.

Se destacaron entre los escritores pre-rafaelistas Christina Georgina Rossetti con obras tales como Goblin Market, and Other Poems (1862) o los versos para niños de Sing-Song (1872) y William Morris (1834-1896), autor de The Defense of Guenevere and Other Poems (1858), entre otros poemarios. En la pintura, el más destacado pre-rafaelista sería Edward Burne-Jones (1833-1898) --tío de Rudyard Kipling--, cuyo cuadro Merciful Knight (1863) es considerado la obra pictórica fundamental del movimiento[4].

La cultura alemana tampoco se mantuvo al margen de la revolución estética de fin du siècle iniciada en Francia. Los artistas germanos, aunque tardíamente en comparación con sus homólogos galos o ingleses, aportarían al nuevo siglo el movimiento que más interactuaría --hasta entonces-- con otras disciplinas: el Expresionismo. Este, al igual que el Impresionismo contra el cual se alza, parte de las artes plásticas y tiene como precursores inmediatos a Vincent Van Goth (1853-1890) y a Francisco José de Goya (1746-1828),

---

[4] Véanse Holman Hunt, Pre-Raphaelism and the Pre-Raphaelite Brotherhod (1905; London: Chapman and Hall, 1913); Evelyn Waugh, PRB: An Essay on the Pre-Raphaelite Brotherhood (1847-54) (1926; Werterham [Kent]: Dalrymple Press, 1982); Herbert L. Sussman, Fact Into Figure: Typology in Carlyle, Ruskin, and the Pre-Raphaelite Brotherhood (Columbus [OH]: Ohio State UP, 1979). También pueden encontrarse en hemerotecas las colecciones de dos revistas inglesas dedicadas al movimiento: The Pre-Raphaelite Review y The Journal of Pre-Raphaelite and Aesthetic Studies. En español lo más reciente es: Cristina Sanjuan Alvarez, "El movimiento pre-rafaelista: de la fidelidad a la naturaleza a una religión del arte," Cuadernos de Investigación Filológica 9.1-2 (Mayo-Diciembre de 1983): 171-81.

quienes sirven de maestros a los jóvenes artistas que forman los grupos Der Blaue Reiter y Die Brucke. Muy pronto los nuevos postulados pasarían a la poesía, al teatro, a la danza y al cine, con lo que los expresionistas ampliarían su area de influencia no sólo a otras literaturas, sino también a las artes escénicas de todo el mundo.

Las publicaciones Aktion y Sturm (dirigidas por Franz Pfembert y Herwarth Walden, respectivamente), darían a conocer el nuevo arte a los asombrados lectores alemanes de inicios de siglo. Mediante un lenguaje disonante y hasta distorsionado, los expresionistas intentaron suplantar la observación pasiva preconizada por los impresionistas por una emoción intensa que no dudó en acudir al horror como elemento recurrente. Ideas y escenas se condensaron en las obras expresionistas, presentando siempre el lado más sórdido de lo que 'veían' sus cultores. Es por ello que lo externo y lo objetivo pasaron a un segundo plano en este movimiento, devenidos en medios para llegar a lo interno y lo subjetivo, convertidos en 'expresiones' en contraposición con las 'impresiones' nacidas junto al Sena.

Sin embargo, a pesar de la intención de ruptura presente en todos los expresionistas, el punto de partida latino del movimiento resulta innegable (hasta el mismo nombre con que es conocido en alemán --Expressionismus, en vez del germano Ausdruckskunst-- denuncia la fuente), por lo que no es de extrañar la presencia de negados elementos impresionistas en

el arte expresionista. Esa permanencia queda también determinada por el hecho de que tanto los impresionistas como los expresionistas se alzaron contra una representación 'fidedigna' o romántica de la realidad, prefiriendo, en cambio, presentar su percepción, el fruto de la visión del artista. Sólo que, mientras los impresionistas asumieron una actitud pasiva ante esa 'nueva' realidad, los expresionistas se negaron a aceptar lo visto y se erigieron en críticos mordaces de su tiempo, enjuiciándolo. La visión resultante quedó entonces deformada en un intento cuasi enfermizo por sondear lo insondable con espíritu crítico, tornado en furia, espanto, y agonía al mismo tiempo.

Entre los más importantes expresionistas son de destacar, en las artes plásticas, a Paul Klee (1879-1940) y a Oskar Kokoschka (1886-1980); entre los poetas, a Georg Heym (1887-1912) y a Ernest Stadler (1883-1914); en el teatro, a Georg Kaiser (1878-1845) y a Bertold Brecht (1898-1956); entre los cinestas, a Robert Wiene y a Friedrich W. Murnau (1888-1931), etc.[5]

---

[5] Para más consideraciones sobre el Expresionismo, véanse: Paul Raabe, ed., Expressionismus. Aufzeichmungen und erinnerungen der Zeitgenossen (Stuttgard: Metzler, 1965); Herausgeben von Wolfgang Rothe, Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien (München: Gemsberg-Druck der Geschwister Ziegler & Co., 1969); Roy F. Allen, Literary Life in German Expressionism and the Berlin Circles (Ann Arbor: UMI Research Press, 1983) y German Expressionist Poetry (Boston: Twayne, 1979); Geoffrey Perkins, Contemporary Theory of Expressionism (Bern: Lang, 1974); Carol Dieth, Aspects of Distorted Sexual Attitudes in German Expressionist Drama (New York: P. Lang, 1988); Christopher Waller, Expressionist Poetry and Its

(continúa...)

En España la decadencia del Romanticismo era igualmente innegable en esas últimas décadas del siglo XIX. Sin embargo, a diferencia de sus culturas vecinas, la española no presenta ningún movimiento de envergadura que pretenda romper con los postulados de la retórica romántica con la intensidad de los intentos contemporáneos de franceses o ingleses. Una vez más España quedaba a la zaga del resto de Europa, aislada en sí misma, cerrada al aire de los tiempos. Comenta Bernardo Gicovate:

> Los poetas [españoles] del momento seguían corrientes y maneras ya muy viejas en el resto de Europa y el mundo europeo no prestaba atención a lo español. Por lo tanto, le era posible al que vivía en España mirarse a lo narciso sin la mínima corrección de la imagen que proporcionan los espejos menos favorables del

---

(...continuación)
Critics (London: Institute of Germanic Studies. University of London, 1986); Manfred Durzak, Das Expressionische Drama (München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1978); Augustinus P. Dierick, German Expressionist Prose: Theory and Practice (Toronto: U of Toronto P, 1987); Paul Coates, The Gorgon's Gaze: German Cinema, Expressionism, and the Image of Horror (New York: Cambridge UP, 1991); Denis Bablet et Jean Jacquot, eds., L'Expressionnisme dans le theatre european (Paris: Centre Nat. de la Recherche Scientifique, 1984); Eric Stephen and Douglas Kellner, eds., Passion and Rebellion: The Expressionist Heritage (South Haddley: Bergin, 1983). En español véanse: Rodolfo E. Modern, El espresionismo literario (Buenos Aires: Ed. Universitaria de Buenos Aires, 1972); e Ilse M. de Brugger, El expresionismo (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968).

extranjero.[5]

Cierto que en España no todo era pasividad. Como movimiento de ruptura con el romanticismo podría identificarse lo que Angel del Río califica como "el intento de acercarse a la realidad" , aunque el mismo crítico concluye que

> la mayoría de los poetas fracasaron en su intento y cayeron bien en un prosaísmo antipoético (Campoamor), bien en una nueva retórica altisonante y académica (Núñez de Arce). Sólo Bécquer y algunos poetas menores acertaron con el tono justo. (2: 234-35)

Pero ese tono justo que del Río atribuye a Gustavo A. Bécquer (1836-1870) y otros poetas menores, ni siquiera era escuchado con tino en la España de la época. Señala, más cáusticamente, Gicovate que

> la facultad de pensar se había adormecido en España con la cursilería de Campoamor y la vocinglería de Núñez de Arce, pero no se despierta al oír la delicada música de Bécquer, como se ha querido en un esfuerzo por rehacer la historia, porque se leía entonces en Bécquer no lo que es pensamiento, sino su sentimentalismo, no su variedad y riqueza, sino su monocorde sentimiento amoroso. He aquí

---

[5] Bernardo Gicovate, "Antes del modernismo," Estudios críticos sobre el modernismo, comp. Homero Castillo (Madrid: Gredos, 1968) 191.

[6] Angel del Río, Historia de la Literatura Española, vol. 2 (1948; Barcelona: Ediciones B, 1988) 234.

> la razón por la que creerán los modernistas que ellos descubren a Bécquer. (192-3)

Así las cosas no es de extrañar que, al mirar hacia la 'madre Patria', los escritores hispanoamericanos no pudieran encontrar la guía que siempre habían recibido (a veces por imposición) de sus homólogos peninsulares. En 1880 confiesa José Martí que "el corazón no siente al leer a Núñez de Arce ese grato calor que queda al leer los versos de un verdadero poeta" (1: 876) y dirige entonces su mirada hacia la literatura de otras culturas. Dijo al respecto, en 1882, el luego Apóstol de la Independencia de Cuba[8]:

> ¿Por qué nos han de ser fruta vedada las literaturas extranjeras, tan sobradas hoy de ese ambiente natural, fuerza sincera y espíritu actual que falta en la moderna literatura española? Conocer diversas literaturas es el medio mejor de libertarnos de la tiranía de algunas de ellas. (2: 1855)

En realidad ese buscar en otras literaturas lo carente en la española en ese momento, había comenzado ya en la década anterior y no fue Martí el único en hacerlo. A mediados de los años setenta eran varios los escritores latinoamericanos de entonces que comenzaron a mirar hacia otras culturas en busca de las respuestas que la española parecía negarles. Entre ellos es de destacar al mexicano Manuel Gutiérrez Nájera

---

[8] Cf. Jorge Mañach, Martí, el Apóstol (1932, Madrid: Espasa-Calpe, 1975).

(1859-1895), cuyas crónicas y cuentos de esa época adelantan los elementos que luego habrían de conducir al Modernismo, aunque no hay duda de que sería Martí el primero en desarrollarlos[9].

El hecho de que el patriota cubano fuera el pionero en liberarse por completo de la "tiranía" de la decadente literatura española de la época, obedece a muchos factores más allá de sus innatas características geniales y de su formación filosófica. En primer lugar hay que tener en cuenta su poliglotismo; un poliglotismo activo (no de salón, como sucedía en la mayoría de los países latinoamericanos) motivado por sus constantes viajes, lugares de residencia y responsabilidades laborales. Su larga permanencia en Nueva York puede adicionarse a (y complementar) la razón anterior. Aunque en esa época la hoy ciudad de los rascacielos no era tal, sí constituía una urbe de primer orden, extremadamente cosmopolita y centro vital de las comunicaciones de la época. En ese sentido Nueva York estaba mucho más 'cerca' de Londres, Berlín o París, que la misma Madrid y, como es lógico, mucho más que Caracas, Santiago de Chile o Montevideo.

Como asiduo visitante de los salones de las bibliotecas de la ciudad, el poeta caribeño logró mantener contacto

---

[9] Cf. Iván A. Schulman, Génesis del modernismo: Martí, Nájera, Silva, Casal (México: El Colegio de México y Washington UP, 1966), José Olivio Jiménez y Antonio R. de la Campa, "Introducción," Antología crítica de la prosa modernista hispanoamericana (New York: Eliseo Torres & Sons, 1976) 7-39., etc.

directo y contemporáneo con lo último publicado en Francia o Inglaterra. A ello súmasele su activa postura ante la cultura norteamericana de la época (la cual daría a conocer a sus hermanos de América Latina) y se tendrá un cuadro general de las potencialidades regeneradoras de la cultura hispánica que reunía Martí, como intelectual, en aquellas últimas décadas del siglo XIX.

Como resultado de lo anterior, iniciaría Martí toda una alquimia literaria donde combinaría elementos franceses, ingleses y hasta norteamericanos en su prosa y su poesía en español. Así, en rechazo a "la cursilería de Campoamor y la vocinglería de Núñez de Arce", Martí toma del parnasianismo sus principios esteticistas y plásticos, así como su culto a las civilizaciones antiguas, aunque rechaza la 'impasividad' preconizada por los parnasistas. Del simbolismo (que sería la fuente francesa fundamental de la 'síncresis' martiana), toma Martí, además del uso enfático del símbolo, sus formas musicales (que combina con las plásticas de los parnasistas) y la recuperación del 'yo' poético, las emociones y el idealismo que caracterizan a los simbolistas. Como éstos, busca el poeta cubano el acceso a una realidad trascendente. Sin embargo, Martí no parece creer en la 'poesía pura', ya que siempre el mensaje fue preocupación cardinal en toda su producción. Es por ello que aunque comparte con los simbolistas la negación de las rígidas definiciones positivistas y se adscribe a la metafísica (Martí era

krausista confeso y masón práctico), no llega a hacer del idealismo el eje fundamental o único de su obra. La combinación resultante es denominada por Jorge Mañach (utilizando dos términos recurrentes en la obra martiana) como de "ala y raíz"[13], imágenes que José Olivio Jiménez (1993) reconsidera (invirtiendo significativamente el orden de los términos) de la siguiente manera:

> Cuando Martí piensa existencialmente reclama raíz para la poesía; cuando lo hace analógicamente (y reflexiona sobre su ejecución verbal al calor de la armonía y el amor, espuelas de la analogía) exige, para la palabra, ala, vuelo, ascensión. (14)

Pero ahí no se detendría la alquimia literaria de Martí. De los impresionistas el Apóstol tomaría su rechazo a las abstracciones y su priorización de las sensaciones, así como el uso intencionado de la sinestesia, la prosopopeya y la metáfora, la cual lleva Martí a un nivel mucho más complejo que la animización. Salvo raras excepciones, Martí no comparte el intenso cultivo de las oraciones breves típico de los impresionistas; pero, cuando hace uso de ellas, lo hace con matices del todo cromáticos inherentes al impresionismo, buscando con la palabra el mismo efecto de las pequeñas pinceladas de colores de los pintores franceses que habían iniciado el movimiento. Y, desde el punto de vista ideológico,

---

[13] Jorge Mañach, "Martí: ala y raíz," Cuadernos americanos 21.3 (1945): 157.

Martí, al igual que los simbolistas, se alza contra los postulados materialistas decimonónicos y la supuesta objetividad pragmática del naturalismo, particularmente por todo lo que éste tiene de positivismo.

De los pre-rafaelistas tomaría Martí la idealizada descripción de la naturaleza que los caracterizó (extensiva, en el poeta caribeño, al hombre 'natural' mismo); pero rechazaría la búsqueda de la verdad absoluta en el arte como el objetivo básico del artista. Sí comparte en muchos pasajes la tendencia pre-rafaelista en los detalles más mínimos o insignificantes, reduciendo aún más las pequeñas pinceladas impresionistas. Pero, a diferencia de su fuente inglesa, Martí reduce para engrandecer, llamando la atención sobre lo mínimo para hacerlo, momentáneamente, lo máximo.

El poeta caribeño, por lógicas razones cronológicas, no pudo recibir de manera directa la influencia del Expresionismo alemán como movimiento maduro. Pero como quiera que los germanos partieron (para negarlo) del Impresionismo francés (que también fue un punto de partida martiano), no es de extrañar claras similitudes entre los alcances expresionistas posteriores (en gestación todavía en las últimas décadas del siglo XIX) y algunas descripciones del cubano, si bien en Martí tales rasgos expresionistas aparecen casi siempre mezclados con los impresionistas. En todo caso, sin relación de dependencia o influencia alemana directa alguna, resulta indudable la existencia de lo que José Olivio Jiménez (1993)

ha dado en llamar "visiones expresionistas" en la obra martiana[11].

Martí también utiliza en su alquimia literaria elementos del país que lo acoge. Es conocida su admiración por Edgar Allan Poe (1809-1849), Ralph W. Emerson (1803-1882) y Walt Whitman (1819-1892), al último de los cuales traduce al español en su esfuerzo por dar a conocer la cultura norteamericana en Hispanoamérica. Poe fue, en parte, fuente de los movimientos franceses (a través de Baudelaire) que recibían Martí y demás escritores hispanoamericanos de entonces desde Europa, pero, a diferencia de sus colegas al sur del Río Bravo, Martí puede conocer de primera mano la importancia del autor de The Raven (1845) no sólo por la lectura de los textos poeianos originales, sino a través del conocimiento vivencial del medio físico-cultural en que Poe había desarrollado su obra. Quién sabe si por esa cercanía a una de las fuentes originales de la rebelión anti-romántica europea, fue por lo que Martí quedó como el menos

---

[11] José Olivio Jiménez, "Ironía y analogía en la naturaleza y la historia (sobre 'El terremoto de Charleston')," La raíz y el ala. Aproximaciones críticas a la obra literaria de José Martí (Valencia: Pre-Textos, 1993) 233. Para más consideraciones sobre el polémico expresionismo martiano, véanse: Iván A. Schulman, "El símbolo expresionista," Símbolo y color en la obra de José Martí (1960; Madrid: Gredos, 1970) 366-74; Enrique Anderson Imbert, "La prosa poética de José Martí. A propósito de Amistad Funesta," Estudios sobre letras hispánicas (1960; México: Libros de México, 1974) 163-193; y Graciela García-Marruz, "El expresionismo en la prosa de José Martí," Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana, comp. José O. Jiménez (New York: Eliseo Torres & Sons, 1975) 35-56.

'afrancesado' de todos los modernistas.

Del transcendentalismo emersiano toma o acepta Martí sus postulados contra el racionalismo científico y la convicción de que cada hecho natural encierra una verdad espiritual, al tiempo que no comparte la inaceptación trascendentalista de la autoridad y la tradición, las cuales no veía Martí negativas por sí mismas, sino por el mal uso que algunos hombres hacían de ellas. Pero es desde el punto de vista técnico que la influencia de Emerson parece destacarse más: la sentencia epigramática como unidad de pensamiento que constituye un elemento común en la prosa --y hasta en la poesía-- martiana, es --más allá del substrato hispano que podría representar Baltasar Gracián (1601-1658)-- del todo emersiana, ya presente en Nature (1836) y toda la prosa poética de Emerson, del pleno conocimiento de Martí.

Sin embargo, Whitman sería quien más influencia ejercería, de las fuentes estadounidenses, en el poeta cubano. La unidad rítmica, los efectos musicales mediante el empleo de paralelismos, la belleza de la muerte y la igualdad de todos los seres humanos presentes en la obra martiana, tienen sus contrapartes en Leaves of Grass (1855) y otras obras del gran poeta neoyorquino. Particularmente en los Versos Libres (1882) de Martí es donde más se destaca la influencia del gran cantor de Manhattan.

En otra dimensión (pero interrelacionada con la literatura, como todo en Martí), es de destacar la influencia

de la prosa oratoria de Abraham Lincoln (1809-1865) -- específicamente su discurso en Gettysburg, de 1863[12] -- en el patriota criollo. La admiración de Martí por Lincoln (y la consecuente influencia del abogado de Kentucky en el abogado de La Habana) tiene varias fuentes: la estatura heroica de los principios del norteamericano (que Martí, a la postre, al menos igualaría en su medio), la prosa lincolniana en sí y la versión que de Lincoln había recibido Martí de Walt Whitman.

Pero como quiera que la síncresis martiana estaba dirigida contra el 'mal' romanticismo español en su período decadente y no contra los valores trascendentales del movimiento, es por lo que Martí mantiene en su obra estrechos puntos de contacto con éste. El poeta antillano y sus seguidores sí descubren a Bécquer, ya que es el pensamiento becqueriano, la riqueza de su lenguaje poético y las posibilidades de, a través de éste, llegar a un Henrich Heine (1797-1856) ya 'españolizado', lo que los hispanoamericanos reconocerán en el poeta envilecido por la crítica académica

---

[12] Recientemente apareció publicado un análisis histórico, temático y estilístico de este discurso: Lincoln at Gettysburg. The Words that Remade America (New York: Simon & Schuster, 1992), de Garry Wills. Para un lector no avezado resultará sorprendente que el autor haya necesitado más de 300 páginas para analizar un discurso de 272 palabras y su repercusión. Pero, en realidad, ni le sobraron páginas a Wills ni le faltaron palabras a Lincoln. Quedaría por ver si Pericles y Gorgias llegaron a Martí a través de la brevedad lincolniana, o directamente, o ambas vías a la vez. En todo caso resulta evidente que tanto Lincoln como Martí siguieron el consejo ciceroniano de escribir con la idea de escuchar las palabras, lo que se halla acentuado en el cubano por el simbolismo galo.

española de la época y la interpretación superficial de los lectores peninsulares decimonónicos. Martí es, también, romántico, al menos por la simple razón de que, simplemente, es. Y, "¿quién que es...?"

Con todos los elementos anteriores, más la genialidad innata del prócer caribeño, es que éste logra (a la par de Nájera, mas sin el marcado 'afrancesamiento' del mexicano) algo del todo inusual en las literaturas hispanoamericanas de su época: iniciar un movimiento literario al margen de las condiciones imperantes en la metrópolis cultural que había sustituido a la metrópolis política. La exhortación de Bello vino a encontrar un oído receptor casi 60 años después de emitida; pero fue, finalmente, cumplida. Las crónicas de Nájera y Martí --continentalmente conocidas-- harían llegar la nueva buena a todos los intelectuales hispanoamericanos de entonces. Y en 1882 con un librito de versos nuevos (Ismaelillo), extendería Martí, conscientemente, la renovación a la poesía. Porque es el caso que la alquimia martiana resultó ser, a la postre, mucho más que la suma de sus partes [13].

---

[13] Para más consideraciones sobre la "alquimia" martiana, véanse: Andrés Iduarte, Martí escritor (1945; México: Ed. Joaquín Mortiz, 1982); Hans-Otti Dill, El ideario literario y estético de José Martí (La Habana: Casa de las Américas, 1975); Florinda Alzaga, "Concepción estética del arte y la literatura en José Martí," Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, comp. David A. Kossoff (Madrid: Istmo, 1986): 727 pp.; Ottmar Ette, "Apuntes para una orestiada americana: José Martí y el diálogo intercultural entre Europa y América Latina," Revista de Crítica Literaria Latinoamericana 11.24 (1986): 137-46; Pedro Barredo, "Martí y la lírica de la modernidad: de la angustia

(continúa...)

Casi al mismo tiempo que Martí en Nueva York, otros escritores hispanoamericanos al sur del Río Grande ejecutaban --bajo su influencia o no, según el caso-- una síncresis literaria similar, aunque no necesariamente proporcional. Entre ellos son de destacar el ya nombrado Gutiérrez Nájera y, algo más alejados en el tiempo, el cubano Julián del Casal (1863-1893), así como el colombiano José A. Silva (1865-1896), entre otros. Aunque en ellos los ingredientes franceses aparecen con mayor peso que en Martí y las influencias

---

[3](...continuación)
de la influencia a la ética de la ruptura," Anales de Literatura Hispanoamericana 19 (1990): 67-82; Angel Rama, "José Martí en el eje de la modernización poética: Whitman, Lautreamont, Rimbaud," Nueva Revista de Filología Hispánica 32.1 (1983): 96-135; Luis M. Rdz. Rivero, Valoración de Lincoln según Martí (La Habana: La Verdad, 1961); Emeterio Santiago Santovenia y Echaide, Lincoln en Martí (La Habana: Ed. Trópico, 1948); Manuel Pedro González e Iván A. Schulman, José Martí. Esquema Ideológico (México: Cultura, 1961), Iván A. Schulman, Símbolo y color en la obra de José Martí (Madrid: Gredos, 1960) y "José Martí frente a la modernidad hispanoamericana: los vacíos y las reconstrucciones de la escritura modernista," Revista Iberoamericana 55.146-47 (1989): 175-92; Jorge Marban, "Evolución y formas en la prosa periodística de José Martí," Revista Iberoamericana 55.146-147 (1989): 211-22; José Olivio Jiménez, La raíz y el ala. Aproximaciones a la obra literaria de José Martí (Valencia: Pre-Textos, 1993); Enrique Anderson Imbert, "La prosa poética de José Martí. A propósito de Amistad Funesta," Estudios sobre letras hispánicas (1960; México: Libros de México, 1974) 163-193; Graciela García-Marruz, "El expresionismo en la prosa de José Martí," Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana, comp. José O. Jiménez (New York: Eliseo Torres & Sons, 1975) 35-56; Miguel A. Vásquez Vega, "Bécquer en la teoría y la práctica de Martí en su Ismaelillo (1882)," Dissertation Abstracts International 44.9 (1984): 2786A-2787A; José Carlos Ballón, "Cultural Autonomy: from Emerson to Martí," Dissertation Abstracts International 42.2 (1981): 722A-23A y Susana R. Rotker, "Fundación de una nueva escritura: las crónicas de José Martí," Dissertation Abstracts International 50. 7 (1989): 2074A.

norteamericanas casi son nulas, cuando no rechazadas conscientemente (como en el caso de Nájera), el objetivo perseguido es el mismo. Todos ellos daban inicio, sin previo acuerdo, manifiestos, ni preconcepción alguna, a lo que hoy conocemos como Modernismo, nombre sobre el cual volveremos después.

Pero la figura más importante del movimiento sería el nicaragüense Rubén Darío (1867-1916). Con Azul... (1888) continúa Darío la revolución en la prosa iniciada por Martí[14], cargándola aún más de lirismo, música y flexibilidad. Más que prosa poética, las narraciones de Azul... son poesías de alto vuelo expresadas 'aparentemente' en prosa. Los temas no parecen ser su fin, sino el placer estético de la lectura, el refinamiento lúdico y preciosista de su factura. Y aunque habría que esperar por nuevas ediciones de Azul... para reconocer una influencia martiana de igual alcance en la poesía propiamente dicha del nicaragüense (Darío adicionaría nuevos versos del todo modernistas a la segunda edición impresa en 1890), basta lo alcanzado en los cuentos de la

---

[14] Para más consideraciones sobre la relación Martí-Darío, véanse: Iván A. Schulman y Manuel Pedro González, Martí, Darío y el Modernismo (Madrid: Gredos, 1969) y José O. Jiménez, "Martí, Darío y la intuición modernista de la armonía universal," Círculo: Revista de Cultura 18 (1989): 105-21. Aunque publicados hace tiempo, mantienen plena vigencia los trabajos de Manuel Pedro González, "I. Iniciación de Rubén Darío en el culto a Martí. II. Resonancias martianas en la prosa de Rubén Darío," Memoria del Congreso de Escritores Martianos (La Habana: Ediciones de la Comisión del Centenario, 1953) 503-69 y Regino Boti, "Martí en Darío," Cuba Contemporánea 37 (1925): 112-24.

primera edición de Azul... para reconocer en este libro un hito importantísimo dentro del Modernismo, aunque no haya sido --contrario a lo que intentaron hacer creer el propio Darío y cierta crítica que analizaremos más adelante-- su génesis.

La expresión más acabada de la poesía dariana se publicaría algunos años después. Prosas profanas (1896) marca la plena madurez del poeta y del movimiento. Más que versos son una combinación orgíastica de color y música, de sensaciones y erudición, de paganismo y sacralidad, de pureza y perversión. Cierto que el 'afrancesamiento' es, todavía, más que evidente, pero Darío termina dando a sus fuentes galas vida propia, 'hispanizándolas' con sus inserciones de moldes resucitados de los cancioneros españoles primitivos, su particular utilización de la división en hemistiquios y las para la época inusitadas combinaciones estróficas que presenta. Aquí Darío sinonimiza erotismo con exotismo, religiosidad con panteísmo y, en la más acabada transfiguración poética, todos en un solo significado. Con esta nueva entrega, Darío deslumbra y hace meditar a la vez, presentando un amor como tema central capaz de intercambiar ropajes con la muerte en la más depurada angustia existencial. Así, Prosas profanas 'escandaliza' a su tiempo tanto por el exotismo de su contenido, como por la novedad de su continente, y extendería su influencia mucho más allá de su época. Desgraciadamente Prosas profanas tendría muchos y muy malos imitadores; pero, a partir de su aparición, y pese a sus

múltiples detractores, habría que hablar de la literatura hispana en términos tales como antes y después de Darío.

La revolución modernista quedaría completada en 1905 con la aparición de Cantos de vida y esperanza. Al deslumbramiento primaveral de Azul... y Prosas profanas, uniría Darío la profundidad otoñal de esta nueva entrega. Eros, ganador absoluto hasta entonces, se enfrentaría a Chronos; la mañana da paso, luego de un largo viaje poético, a la noche. Darío, repuesto de la preponderancia de los sentidos, se postra ante lo trascendental, lo metafísico. Su universo temático se amplía y profundiza; él, que hasta entonces decía, ahora pregunta, dubitativo, y hasta parece querer apartarse de "aquel que ayer no más decía/el verso azul y la canción profana". Pero sus cuestionamientos son de tal profundidad que quedan, al final, sin respuestas posibles ante la temporalidad humana, de destino siempre inconcluso luego de una vida "tan doliente y tan corta", como la de todo ser humano.

Técnicamente, a las innovaciones métricas de sus libros anteriores --mayoritariamente provenientes de la síncresis de los movimientos franceses post-románticos con el precipitado cultural hispano--, Darío adiciona la contraparte italiana post-romántica del Risorgimento. Así, de Giosuè Carducci (1835-1907) toma e introduce en nuestro idioma el cultivo del hexámetro de acuerdo a los postulados del Risorgimento. Finalmente es de destacar cómo, en ciertos momentos, el Darío de los Cantos... parece querer alzarse como un poeta civil y

rebelde socialmente como su modelo italiano; pero nunca llega a la 'militancia' de, por ejemplo, L'inno a Satana (1863). En ese sentido, Darío no pudo nunca igualarse a Carducci y ni siquiera aproximarse a Martí.

Mas, en realidad, ello no le hacía falta. Darío triunfó, y genialmente, en lo íntimo, condición humana tan generalizada que no puede, si no, conducir a la universalidad. El distanciamiento entre los Cantos..., por un lado, y las Prosas... y Azul..., por el otro, no es tal. Los tres forman parte activa del ciclo lógico y vital de un hombre; y, teniendo en cuenta su arrollante fuerza innovadora, de la poesía hispana toda. Darío no fue, en ningún momento, "aquél", sino un 'éste' integral que, gracias a él, somos también un poco, desde entonces, todos[15].

Con la muerte del genial nicaragüense el Modernismo no

---

[15] La bibliografía sobre Darío es muy amplia. El es prácticamente el centro de todas las historias del Modernismo -la mejor de las cuales continúa siendo la de Max Henríquez Ureña, Breve Historia del Modernismo (1954; México: Fondo de Cultura Económica, 1978). Más recientes factura, véanse: Ernesto Mejía Sánchez, comp., Estudios sobre Rubén Darío (México: Fondo de Cultura Económica, 1968); Juan Loveluck, comp., Diez estudios sobre Rubén Darío (Santiago de Chile: Zig-Zag, 1967); Homenaje a Rubén Darío. Memoria del XIII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana (Los Angeles, CA: Centro Latinoamericano, Universidad de California, 1970); Carlos Martín, América en Rubén Darío: aproximación al concepto de la literatura hispanoamericana (Madrid: Gredos, 1972); Cathy L. Jrade, Rubén Darío and the Romantic Search for Unity: The Modernist Recourse to Esoteric Tradition (Austin [TX]: U of Texas P, 1983). En 1988 y 1989, debido al centenario de Azul..., casi todas las revistas especializadas publicaron trabajos (y hasta números monográficos) sobre Darío.

hizo más que continuar su desarrollo, ya que nunca fue un movimiento centrado alrededor de una personalidad en especial, ni siquiera la de Martí o Darío. El mexicano Amado Nervo (1870-1919) concluye el abrazo amor-muerte ya iniciado por los Cantos..., aunque parecería que Darío deja a sus seguidores imposibilitados de innovación técnica alguna. Con La amada inmóvil (1912, pero publicado como libro en 1920), Nervo termina la depuración del verso modernista de todo afeite exterior galo, impartiéndole una seriedad completamente nueva en una obra de conjunto dentro del movimiento y un misticismo abiertamente alineado con el catolicismo del todo ausente en Martí y Darío.

El argentino Leopoldo Lugones (1874-1938), el colombiano Guillermo Valencia (1873-1943) y el uruguayo Julio Herrera y Reissig (1875-1910) entre los más valiosos, continuarían los esfuerzos modernistas con miras francesas iguales a las de Darío, al tiempo que otros modernistas como el peruano José Santos Chocano (1875-1934) regresarían a las fuentes martianas de Poe y Whitman. A ellos se unirían las poetisas del movimiento, entre las cuales son de destacar la uruguaya Delmira Agustini (1886-1914) y la argentina Alfonsina Storni (1892-1938).

La prosa modernista posterior a Martí y Darío fue, en sentido general, menos afortunada que la poesía. Tal parece que las enseñanzas martianas terminaron por ser opacadas por el alto grado de preciosismo exterior que luego desarrollarían

los prosistas modernistas posteriores. Sin embargo, son de destacar el venezolano Rufino Blanco Fombona (1874-1944) --al menos como precedente de todo lo que luego crearía, dentro de otro movimiento, Rómulo Gallegos (1884-1969)--, el colombiano José M. Vargas Vila (1860-1933) --hoy rechazado por su misoginia--, el dominicano Tulio Manuel Cestero (1877-1954) y Horacio Quiroga, quien será tratado de manera independiente en esta tesis. Sin embargo, el prosista modernista más conocido e influyente del período sería el uruguayo José E. Rodó (1871-1917), quien con su famoso Ariel (1900) daría lugar a todo un polémico movimiento de intenciones ideológicas --conocido como arielismo-- cuyos postulados son todavía motivo de discusiones.

El Modernismo, aunque ya en franca decadencia, se extendería hasta las primeras obras de escritores tales como Gabriela Mistral (1889-1957), César Vallejo (1892-1938), Nicolás Guillén (1902-1985) y Pablo Neruda (1904-1973), más conocidos por sus asociaciones con movimientos posteriores. Y quedaría como detenido en el tiempo en la obra de otros longevos poetas tales como Agustín Acosta (1886-1979)[16].

Sin embargo, a pesar de que el Modernismo fue un movimiento inicialmente hispanoamericano, ello no implica que no haya tenido sus repercusiones y desarrollo en la España de la época. Aunque inicialmente rechazado por la academia (como

---

[16] Véase Luis Mario, "Cuba: Modernismo pleno con Agustín Acosta," Círculo: Revista de Cultura 16 (1987): 37-43.

veremos luego), el Modernismo jugó un importantísimo papel en el desarrollo de la literatura española de fines del XIX y principios del XX. Es cierto que los movimientos franceses que sirvieron de raíz al Modernismo hispanoamericano eran conocidos en la península; pero, salvo en algunos versos de poetas tales como Salvador Rueda (1857-1933) --de clara influencia parnasista-- no llegaron a ser del todo incorporados y mucho menos mezclados en un nuevo producto. España recibiría la 'aleación' del todo terminada a través de la obra (y la persona) de Darío, quien propiciaría en España el 'descubrimiento' de Martí, Nájera y otros modernistas.

Sería precisamente Salvador Rueda quien serviría de 'anfitrión poético' al nicaragüense en sus primeros contactos con los poetas españoles. Y de esos primeros contactos saldrían éstos convertidos en discípulos de Darío, aun cuando luego algunos de ellos --en lo que hoy llamamos "Generación del 98"-- se independizaran de la influencia dariana directa (o simplemente rompieran con los postulados estéticos excesivamente 'afrancesados' del maestro centroamericano) y buscaran en Martí (pienso en Unamuno y Juan Ramón) la profundidad que creyeron que el Modernismo, durante su desarrollo, había descuidado en su afán preciosista[11]. Pero, de esos primeros contactos entre Darío y los poetas peninsulares de fines del XIX salieron ya modernistas, en

---

[11] Véase Rogelio A. Torre, "Martí y la Generación del 98," Círculo: Revista de Cultura 15 (1986): 59-64.

mayor o menor medida, figuras tan conocidas como Manuel (1874-1947) y Antonio (1875-1939) Machado, Ramiro de Maeztu (1874-1936), Ramón del Valle-Inclán (1870-1936), Jacinto Benavente (1806-1954), Juan Ramón Jiménez y hasta --más alejado-- Miguel de Unamuno (1864-1936), entre otros. Y de España recibiría Darío la savia hispana original de alguna forma velada por el exceso de 'afrancesamiento' con el cual, siguiendo los postulados de Nájera, había cubierto su obra[18].

Sin embargo, a pesar de la aceptación inicial de los escritores peninsulares recién nombrados, el Modernismo fue más bien rechazado por la alta intelectualidad española de la época, específicamente su estamento académico. Emilio Ferrari (1850-1907) y Juan Mir (1840-1917) encabezaron los ataques contra los modernistas, los cuales llegaron hasta el teatro en obras tales como Mater dolorosa (1904) de Leopoldo Cano y Masas (1844-1934) y Tenorio Modernista (1905) de Melitón González --seudónimo literario de Pablo Parellada y Molas (1855-1944). Max Henríquez Ureña, analizando el Modernismo en España, comenta que, a principios de siglo, en la Península

> . . . las burlas y los dicterios de los adversarios del modernismo eran continuos. En los periódicos de la época abundaban las sátiras mordaces contra la poesía modernista. El blanco preferido para esos ataques fue, en

---

[18] Véase Carlos Lozano, Rubén Darío y el modernismo en España (1888-1920) (New York: Las Américas Publishing Co., 1968) y Andrés R. Quintián, Cultura y literatura españolas en Rubén Darío (Madrid: Gredos, 1974).

> un principio, Juan Ramón Jiménez, que impasible ante el aluvión de chirigotas seguía buscando su norte y superándose. (512)

Y es que el Modernismo fue, desde sus inicios, un movimiento polémico y difícil de clasificar. Recuérdese que, a diferencia de la mayoría de los otros movimientos literarios anteriores y posteriores, el Modernismo no fue el producto consciente y deliberado de un grupo de artistas reunidos con un mismo propósito alrededor de una figura, una publicación o, incluso, un nombre. Martí murió sin saber que los versos de su Ismaelillo --contenidos en aquellas páginas sobre las cuales "si alguien te dice que . . . se parecen a otras páginas, díles que te amo demasiado para profanarte así" (2: 1340)--, habían dado comienzo al primer movimiento literario hispanoamericano como tal. Y mucho menos que éste habría de quedar en la historia de la literatura con el nombre de Modernismo. La misma nomenclatura no pocas veces fue utilizada despectivamente, al punto que el propio Darío trataría, en cierto momento, de separarla de sí y de su obra[19]. Pero, a la postre, sería la que aglutinaría a lo mejor de la literatura hispánica de la época a ambos lados del Atlántico en un movimiento cuya paternidad, ya desde 1895 (aunque luego fuera

---

[19] Ver su artículo "Pro domo mea", publicado en La Nación de Buenos Aires y citado por Henríquez Ureña (162).

olvidado), se le reconocía a Martí[20].

En realidad el mismo Darío fue, en parte, culpable de muchos de los malentendidos e inexactitudes (como el recién aludido olvido) que, durante varias décadas, caracterizaron los trabajos críticos acerca del Modernismo. Al autotitularse creador absoluto del movimiento, tanto en el prólogo a Cantos de vida y esperanza (1905) como en otros trabajos[21], propició que se señalara 1888 (el año de la primera edición de Azul...) como el del inicio del Modernismo y, consecuentemente, se considerara a Martí, junto a Nájera, Casal y Silva, como precursores de un movimiento que, en realidad, ellos habían fundado[22]. El Modernismo tuvo, en verdad, precursores, entre los cuales cabe señalar al cubano Diego Vicente Tejera (1848-1903), al venezolano Jacinto Gutiérrez Coll (1830-1901), al

---

[20] Sobre los orígenes del nombre, véase el capítulo "Historia de un nombre" en la Breve historia... de Henríquez Ureña (158-172) así como el ensayo de Alfredo A. Roggiano, "Modernismo: origen de la palabra y evolución de un concepto," Nuevos asedios al Modernismo, Iván A. Schulman, comp. (Madrid: Taurus, 1987) 39-50. La identificación de Martí como iniciador del movimiento en fecha tan temprana se debe a Darío Herrera en su ensayo "Martí y el modernismo americano" Letras y ciencias (Santo Domingo) 79, 1895.

[21] Véase "Los colores del estandarte," Escritos inéditos de Rubén Darío (New York: Instituto de las Españas, 1938) 121.

[22] Ver Arturo Torres-Rioseco, Precursores del Modernismo (Madrid: Calpe, 1925). Anita Arroyo, aunque reconoce el carácter germinal de Martí, sigue manteniendo a Silva y Casal en el grupo de "precursores": América en su literatura (1967, Río Piedras, PR: Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1978) 309-21.

colombiano Rafael Núñez (1825-1894) y otros, todos los cuales comienzan los intentos independentistas de España en el campo cultural mediante la búsqueda de nuevas técnicas[23]. Pero ya mucho antes de 1888 (el Ismaelillo, de Martí, es de 1882, y sus crónicas se venían publicando por toda América desde principios de los años ochenta), el Modernismo era un movimiento literario de síncresis y creatividad, aunque todavía sin nombre y prácticamente desconocido (o no reconocido) por el gran público, perfectamente maduro.

Por la cuarta década de este siglo la crítica empezó a rectificar esos malentendidos e inexactitudes cronológicas propiciadas por Darío[24] y ya a principios de los años 50 comenzó a reconocer en Martí --siguiendo los razonamientos de Darío Herrera de 1895 y de Pedro Henríquez Ureña de 1905-- al fundador del Modernismo[25]. Actualmente la crítica identifica dentro del movimiento, escritores de más de una generación y lo ubica en el tiempo entre la década del 70 del siglo XIX y la segunda o tercera de este siglo. Sin embargo, es de

---

[23] Véase Francisco Javier Díez de Revenga, "Poesía de fin de siglo: del ruralismo naturalista al pre-modernismo," Romance Quarterly 36.3 (1989): 289-97.

[24] Ver, Federico de Onís, "Introducción," Antología de la poesía española e hispanoamericana (1934; New York: Las Américas Publishing, 1961) XIII-XXV y lo que plantea en la página 35 con relación a la modernidad martiana.

[25] Ver la Memoria del Congreso de escritores martianos (La Habana: Comisión Nacional Organizadora de los Actos y Ediciones del Centenario y del Monumento de Martí, 1953).

señalarse que aún quedan, en los medios académicos, algunas voces aferradas a conceptos tenidos hoy por obsoletos, aunque presentados, en algunos casos, con nuevos ropajes[26].

La asociación del Modernismo con la llamada Generación del 98 ha sido también un tema polémico. Desde el mismo momento en que este movimiento "desembarcó imperialmente en España personificado en Rubén Darío y sus Prosas profanas" -- al decir de Pedro Salinas[27]--, fue motivo de rechazo por quienes permanecían aferrados a los moldes cansados de un romanticismo ya senil, pero académicamente poderoso. La crítica española posterior, probablemente por culpa de la herencia académica decimonónica, ha pretendido 'salvar' a los mejores escritores españoles de fines del XIX y principios del XX de la 'infección' modernista mediante la creación del rótulo de Generación del 98. Ya al tildar de "imperial" la llegada del movimiento a España, muestra Salinas, con su mofa, el poco respeto que le inspira el movimiento hispanoamericano

---

[26] Véase Joan-Lluis Mafarny, "Algunas consideraciones sobre el modernismo hispanoamericano," Cuadernos Hispanoamericanos 382 (1982): 82-124. Giuseppe Bellini, en su Historia de la Literatura Hispanoamericana (Madrid: Castalia, 1985), ubica a Martí en la transición entre romanticismo y modernismo (276-284) y no entre los primeros modernistas, al tiempo que Enrico Mario Santi en su libro Escritura y tradición (Barcelona: Ed. Laia, 1987), vuelve a poner en duda el carácter germinal de Ismaelillo (159-189) y aboga por una nueva historia del movimiento. ¿O un retorno a la anterior?

[27] Pedro Salinas, "El problema del modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus," Estudios críticos sobre el modernismo, comp. Homero Castillo (Madrid: Gredos, 1968) 25.

y, consecuentemente, todo su trabajo no es más que un intento de separación entre los modernistas españoles y los americanos mediante la negación de la condición de modernistas a los primeros. Guillermo Díaz Plaja aporta un 'nuevo ingrediente' a las diferencias establecidas por Salinas y otros críticos peninsulares al considerar a modernistas y novochentistas como representantes de movimientos, más que diferentes, antagónicos, en que la Generación del 98 representa lo masculino y el Modernismo lo femenino(¡¿?!)[28]. Incluso un crítico de la calidad de Dámaso Alonso mantiene, a principios de la década del 50, que el Modernismo es, básicamente, una técnica, mientras que el 98 es una actitud, una posición intelectual[29].

En realidad todas esas polémicas referidas en los párrafos anteriores (de fechas, inclusiones o exclusiones, principios, etc.) habrían podido zanjarse hace mucho si la crítica hubiera prestado la debida atención a las opiniones de los propios modernistas y hubiese basado sus análisis sobre las mismas. Cierto que ninguno de los modernistas originales

---

[28] El disparate no es nada nuevo. Otros miembros de la "escuela sicoanalítica" de crítica literaria habían identificado el Renacimiento como femenino y el Barroco como masculino.

[29] Dámaso Alonso, "Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado," Poetas españoles contemporáneos (Madrid: Gredos, 1952) 49-95. Para más consideraciones al respecto, véase: Ana Suárez Miramón, Modernismo y 98 (Madrid: Ed. Cincel, 1980).

escribió una preceptiva del Modernismo ni nada parecido, pero de los artículos, cartas, prólogos y otros trabajos semejantes (en los cuales todos fueron fecundos), puede inferirse fácilmente qué pretendían todos ellos con la renovación artística que acometieron, cuáles eran sus fuentes, qué negaban y qué aceptaban.

Así, vemos que Martí se alza contra el romanticismo decadente que le había tocado conocer en la España de su época y antepone al "verso retórico y ornado" lo que él llama "verso natural"[30], con el cual establece una relación de identidad tan indisoluble que le hace exclamar --al final de Versos sencillos (1891)-- que " . . . o nos condenan juntos,/O nos salvamos los dos." En su séptimo cuaderno de apuntes (de 1881, cuando estaba escribiendo el Ismaelillo) declara tenerle jurada guerra a muerte a lo que llama "poesía cerebral". Y no deja pasar ocasión alguna (en cartas, prólogos y hasta discursos) para dar a conocer los motivos y características de la revolución estética que había iniciado[31].

---

[30] Véase María Poumier Taquechel, "'Contra el verso retórico y ornado': Quelques aspects de la poétique martienne," Cuba: Les Etapes de'une Liberation: Hommage à Juan Marinello et Noël Salomon (Toulouse: Univ. de Toulouse-Le Mirail, 1980) 346-435.

[31] Véase, por ejemplo, su carta a Joaquín Palma de 1878 publicada como prólogo a la edición de las poesías de éste (Tegucigalpa, Honduras, 1882), o el prólogo a la obra de J. A. Pérez Bonalde publicada en New York en 1882; su ensayo "Heredia", aparecido originalmente en El economista Americano, también en New York, en julio de 1888; sus ensayos sobre Emerson y Whitman publicados originalmente en La Nacion de

(continúa...)

Rubén Darío (creador no del movimiento, pero sí de la nomenclatura) fue bien claro al definir al Modernismo como

> . . . la libertad y el vuelo, y el triunfo de lo bello sobre lo preceptivo, en la prosa; y la novedad en la poesía: dar color y vida y aire y flexibilidad al antiguo verso que sufría anquilosis, apretado entre tomados moldes de hierro.[31]

Y para lograr ello, se basa Darío en lo que llama las predicaciones del "evangelio de las letras francesas" (Phillips, 121), el cual le permite (también según Phillips, 123)

> . . . lograr no escribir como los papagayos hablan, sino hablar como las águilas callan; tener luz y color en un engarce, aprisionar el secreto de la música en la trampa de plata de la retórica, hacer rosas artificiales que huelen a primavera, he ahí el misterio.

Para identificar sus moldes del "misterio", basta con leer Los raros (1896), mientras que en sus múltiples prólogos

---

[31](...continuación)
Buenos Aires el 19 de mayo de 1882 y el 26 de junio de 1887, respectivamente; o su discurso pronunciado en la Sociedad Literaria Hispanoamericana, de New York, en 1891, etc. etc.

[32] Rubén Darío, "De Ricardo Palma," Antología crítica de la prosa modernista hispanoamericana, José Olivio Jiménez y Antonio R. de la Campa. eds. (New York: Eliseo Torres & Sons, 1976) 55. Oportunamente citado por Allen W. Phillips en: "Rubén Darío y sus juicios sobre el modernismo," Estudios críticos sobre el modernismo, Homero Castillo, comp. (Madrid: Gredos, 1968) 120.

(tanto los escritos por él como los de Eduardo de la Barra, Juan Valera o Rodó) puede identificarse el método seguido por Darío en la adaptación de tales moldes a los objetivos de las citas anteriores, según su propio desarrollo personal.

Algo semejante podría hacerse con Amado Nervo, Nájera y demás modernistas[13]. O con el mismo Juan Ramón Jiménez, cuyo El Modernismo; notas de un curso (1953), aún no ha sido del todo estudiado. Fue el mismo Juan Ramón quien, finalmente, logra sintetizar en unas pocas palabras la esencia del movimiento del cual fue partícipe, testigo y, gracias a distancias cronológicas, crítico veraz. Así, para él el Modernismo no fue únicamente una tendencia literaria, sino que la considera general, especificando que no fue

> cosa de escuela ni de forma, sino de actitud. Era el encuentro de nuevo con la belleza sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa. Eso es el modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza.[14]

De todo lo anterior se desprende, por ejemplo, que lo que puede identificarse en la Generación del 98 como actitud es, precisamente, lo que tienen sus miembros de modernistas; por

---

[13] Véanse Ricardo Gullón, El Modernismo visto por los modernistas (Barcelona: Guadarrama, 1980) y Gilbert Azam, El Modernismo desde dentro (Barcelona: Anthropos, 1989).

[14] Juan Ramón Jiménez, El Modernismo; notas de un curso (1953; México: Aguilar, 1962) 17.

cuanto el Modernismo no fue --contrariamente a lo planteado por Dámaso Alonso-- una técnica, sino una actitud de búsqueda y rebeldía contra la decadente retórica del Romanticismo que, dependiendo del creador, dio lugar a novedades estilísticas no homogéneas entre los miembros del movimiento. Existe, en sentido general, la tendencia a incorporar al español innovaciones literarias de otros idiomas[35]; tendencia que llega al extremo francófilo en Darío y sus seguidores, mas que no puede catalogarse como la única ni la más aceptada siempre. Hasta el propio Darío dejaría de pensar en francés y escribir en español (como había reconocido al principio) y llamaría "aquél" al preciosista. Dice al respecto Henríquez Ureña:

> el amaneramiento preciosista que muchos se empeñaron en considerar, años más tarde, como característica del modernismo, . . . sólo fue una manifestación que se generalizó entre la gente nueva después de la publicación de Prosas profanas, y que no tuvo más que vigencia

---

[35] Ver, entre otros trabajos: Marie-Joseph Faurie, Le Modernism hispano-américain et ses sources françaises (Paris: Centre de Reserches de l'Institut Hispanique, 1966); Giovanni Allegra, "Las ideas estéticas pre-rafaelistas y su presencia en lo imaginario modernista," Anales de Literatura Española (Revista de la Universidad de Alicante) 1 (1982): 21-2 y "Simbolismo y Modernismo," Insula 42.487 (1987): 21-2; R. Grass y W.R. Risley, eds., Waiting for Pegasus. Studies of the Presence of Symbolism and Decadence in Hispanic Letters (Macomb [IL]: Western Illinois UP, 1979); Ricardo J. Kalimán, "La carne y el mármol: Parnaso y simbolismo en la poética modernista hispanoamericana," Revista Iberoamericana 55.146-47 (1989): 17-32 y Rex Brian Hauser, "Parnassianism in the Theory and Literature of Spanish-American and Spanish Poets," Dissertation Abstracts International 49.5 (1988): 1138A. Hay mucho sobre el tema.

circunstancial. (58)

El mismo Unamuno (tradicionalmente disociado por la crítica del movimiento modernista) compartía la actitud de sus contemporáneos modernistas reconocidos. Véase este ejemplo (citado por Henríquez Ureña):

> El viejo castellano necesita refundición. Necesita, para europeizarse a la moderna, más ligereza y más precisión a la vez, algo de desarticulación, puesto que hoy tiende a la anquilosis; hacerlo más desgranado, de una sintaxis menos involutiva, de una notación más rápida. (523)

El hecho de que Unamuno no aprobara el estilo del 'modernismo rubendariano' previo a los Cantos..., no implica que no compartiera la actitud del nicaragüense. La 'alquimia' resultante de tal actitud compartida, varió enormemente de un autor a otro e, incluso, de una etapa a otra de la vida de un mismo creador. Lo que siempre permaneció constante fue la actitud --más 'afrancesada' en Nájera o en los primeros libros de Darío, más 'norteamericanizada' en Martí y Santos Chocano, más 'americanizada' (con relación a sus coterráneos) en Juan Ramón y Valle Inclán como consecuencia de sus estrechos contactos con el Nuevo Mundo, etc.-- presente en todos los escritores hispanos que en esos finales del siglo XIX y principios del XX vieron la literatura en idioma español anquilosada (término empleado tanto por Darío como por Unamuno) y se dieron a la tarea de devolverle la frescura perdida mediante "un gran movimiento de entusiasmo y libertad

hacia la belleza" --como señaló Juan Ramón-- que tomara en cuenta los alcances contemporáneos de las literaturas de otras lenguas europeas.

Por todo lo anterior es que puede asegurarse que el Modernismo fue, verdaderamente, "un gran movimiento" de ruptura e innovación que aglutinó a los mejores escritores de lengua española en un período que se extiende desde la séptima década del siglo XIX a la segunda o tercera del XX sin barreras de frontera, dirección ideológica o precipitados culturales locales. Varias fueron las generaciones modernistas y todos los géneros literarios quedaron involucrados en el movimiento, aunque la poesía y el ensayo resultaron ser los géneros que más obras lograron. Los elementos foráneos más destacados fueron los franceses, aunque no los únicos ni su proporción la misma en la 'síncresis literaria' de todos los escritores. En realidad, y a pesar de las similitudes entre los estilos de algunos creadores, no llegó a desarrollarse una técnica modernista propiamente dicha, sino que cada escritor, y dependiendo de la etapa de su vida y su medio ambiente cultural, desarrolló su propia técnica que no tenía, necesariamente, que ser igual a la de otro.

El empuje renovador del Modernismo fue tal que, incluso, se salió de las categorías literarias tradicionales para extender su "entusiasmo y libertad hacia la belleza" hasta otras categorías como la Literatura Infantil. En efecto, la literatura para niños, durante largo tiempo relegada a la

condición de sub-literatura y entonces practicada, en sentido general, por una "caterva de señoras y señoritas aficionadas a la literatura que inundaron [las publicaciones infantiles] de cursilerías, escritas en pésima prosa y peor poesía" (según palabras de Carmen Bravo Villasante, 101), disfrutó de una renovación no menos importante que la reconocida en la literatura para adultos. Porque es el caso que también para los niños de lengua española, a uno y otro lado del Atlántico, tuvo el Modernismo (según la fórmula de Darío citada en la página 96) su misterio.

CAPITULO 3: LA EDAD DE ORO, DE JOSE MARTI

Aunque desde el siglo XVIII los niños de América y Europa venían disfrutando de publicaciones periódicas especialmente a ellos dedicadas, no es sino en la segunda mitad del XIX que éstas pasaron a ser una oferta permanente en los estanquillos. En los Estados Unidos las más conocidas serían Harper's Young People y St. Nicholas, la última de las cuales se editaría desde 1873 hasta 1939. En Francia alcanzaría fama mundial Magasin d'Education et Récréation, opacando a partir de 1864 al resto de sus homólogas. En España pudo apreciarse, desde el punto de vista cuantitativo, un crecimiento proporcional al de otros países europeos; no así en cuanto a la calidad de la producción literaria, de alguna forma 'asfixiada' por las traducciones de otras lenguas[1].

La situación de los niños hispanos de América no podía ser peor. La producción autóctona era sumamente pobre y, en la mayoría de los países, de objetivos pedagógicos primarios o, simplemente, inexistente. Unase a ello el rechazo que en nuestras recién estrenadas naciones se hacía entonces de España y todo lo relacionado con ella, y se tendrá una idea de cuán escasas eran las posibilidades de que los pequeños

---

[1] Véase el capítulo XXVI ("La presse enfantine aprés 1880") del libro de Jean de Trigon, Histoire de la Littérature Enfantine. De Ma Mère l'Oye au Roi Babar (Paris: Hachette, 1950) 166-75, así como los juicios e informaciones correspondientes al tema en Carmen Bravo-Villasante, Historia de la literatura infantil española (Madrid: Doncel, 1969) 101.

lectores del sur del río Bravo tuvieran acceso a revistas infantiles de temas y objetivos hispanos.

Cierto que en la mayoría de los países hispanoamericanos circulaban publicaciones periódicas para niños en otros idiomas (mayoritariamente en francés); pero, aunque entonces se daba mucha más importancia que ahora al dominio de varias lenguas como consecuencia, entre otros factores, de la destacada inmigración no-hispana del período[7], el bilingüismo o el poliglotismo característico de la época no llegaba más abajo de las clases medias. La gran masa infantil de entonces --de la cual únicamente una fracción estaba alfabetizada-- sólo hablaba español (o, en el mejor de los casos, otra lengua nativa como el quechua o el nahualt), de manera tal que no podía disfrutar de tales publicaciones aun cuando asistiera a las lecturas colectivas (otra característica de la época, hoy prácticamente perdida) de esas revistas no hispanas.

En medio de ese desolador panorama, apareció a finales de la primavera de 1889 al menos un cartel --"cartelones", es la expresión utilizada por Martí-- y una circular (anuncio en hoja suelta) donde se daba a conocer la aparición en Nueva York de una revista dirigida especialmente a los niños hispanoparlantes de América. El nombre de la publicación (La

---

[7] En la segunda mitad del siglo XIX, 11 millones de europeos -la mayoría de ellos no hispanos- emigraron a América Latina. (Magnus Mörner, "Immigration From the Mid-Nineteenth Century Onwards: A New Latin America," Cultures 5.3 [1978]: 56-76).

Edad de Oro) aunque directamente relacionado con la división en edades según la mitología greco-romana (edad prístina, en la cual la humanidad era idealmente feliz, próspera e inocente), para fines del XIX era un conocido topos romántico significando, simplemente, niñez, y fue seleccionado por el editor, A. Da Costa Gómez (el cuadro de Edward Magnus que se reproduciría a manera de frontispicio del primer número, corrobora esta interpretación)[3]. Al título de La Edad de Oro se unía una especie de subtítulo (Publicación Mensual de Recreo e Instrucción Dedicada a los Niños de América) presumiblemente tomado del nombre de la más famosa revista infantil francesa de entonces (Magasin d'Education et Récréation) o del subtítulo o lema de algunas publicaciones norteamericanas de la época[4]. En todo caso --y como se verá

---

[3] Todo parece indicar que Hesíodo fue el primero en utilizar el término. Luego Horacio, Virgilio y Ovidio lo seguirían utilizando. Precisamente los latinos, al traducir el vocablo griego genos (generación o raza) por el latín sæculum (que también significa tiempo, edad), darían paso a la versión moderna. Según Juan Ramón Jiménez (citado por Iván Schulman [1960]), en su versión romántica "este título procede de Novalis (Friedrich von Hardenberg)" (419). Ya después veremos cómo el español lo utiliza él mismo.

[4] Además de las ya citadas, se publicaban en Nueva York en 1889 otras seis revistas para niños: el semanario Boys of New York y los mensuarios Child's Paper, Judge's Youth Folks, Young Hearts, Young World y Junges Volk (en alemán), sin contar los llamados Sunday School Magazines. Las tiradas variaban mucho de una publicación a otra. Por ejemplo, según cifras de ese año, Young Heart editaba más de 12,000 ejemplares; St. Nicholas, casi 72,000; Judge's Youth Folks, más de 100,000. Se desconoce, hasta ahora, la tirada de La Edad de Oro. (Véase el N.W. Ayer & Son's American Newspaper Annual 1889 [Philadelphia: N.W. Ayer & Son, 1889] 358-76).

más adelante-- el contenido de los cuatro números de La Edad de Oro editados (de julio a octubre del mismo año) combinaría, recreándolos, tanto elementos franceses como norteamericanos, impregnándolos de una indiscutible hispanidad que les otorgaría vida propia.

La 'promoción' de la revista fue amplia y profunda. Se utilizaron canales distributivos ya probados con anterioridad de manera exitosa, que incluían las mejores librerías hispanoamericanas de entonces; se contactaron las más importantes autoridades educativas de cada país en busca de su ayuda y aprobación, y hasta se planificó (aunque no he podido comprobar, hasta el momento, que se haya ejecutado) incluir la "circular" entre los documentos a entregar a los asistentes de un importante congreso pedagógico. Aun cuando esto último no se haya podido lograr, semejante labor promocional resulta del todo inusitada para la época; mucho más tratándose de una revista infantil. Por lo anterior, es de presumirse que el editor estaba más que seguro del éxito de la publicación, cuando aceptaba arriesgar los gastos de tan amplia promoción, porque es el caso que La Edad de Oro fue, desde el punto de vista editorial y primero que todo, una costosa empresa comercial de la cual el editor esperaba recibir dividendos proporcionales con los recursos invertidos y el redactor ganarse, al menos en parte, su sustento.

El o los carteles (o "cartelones") propagandísticos, como no quede alguno subestimado en algún archivo o colección

privada, se han perdido en el tiempo. No así la circular, cuyo texto reproduciría Martí al final de cada uno de los cuatro números de la revista que verían la luz y que copio a continuación, parcialmente, de la edición facsimilar[5]:

> Cada día primero de mes se publica en New York un número de La Edad de Oro, con artículos completos y propios, y compuesto de manera que responda a las necesidades especiales de los países de lengua española en América, y contribuya todo en cada número directa y agradablemente a la instrucción ordenada y útil de nuestros niños y niñas, sin traducciones vanas de trabajos escritos para niños de carácter y de países diversos.
>
> La empresa de La Edad de Oro desea poner en las manos del niño de América un libro que lo ocupe y regocije, le enseñe sin fatiga, le cuente en resumen pintoresco lo pasado y lo contemporáneo, le estimule a emplear por igual sus facultades mentales y físicas, a amar el sentimiento más que lo sentimental, a reemplazar la poesía enfermiza y retórica que está aún en boga, con

---

[5] José Martí, La Edad de Oro (La Habana: Centro de Estudios Martianos, Editorial Letras Cubanas, 1979). Todas las citas de La Edad de Oro que aparecerán de ahora en adelante son tomadas de esta edición. Aunque modernizo la acentuación de acuerdo a las reglas actuales y enmiendo alguna que otra errata, he dejado la puntuación y demás características originales. Otros textos de Martí citados, a no ser que se señale lo contrario, serán paginados de acuerdo a la edición de sus Obras Completas (La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963-1973), especificando primero el tomo y luego la página.

aquella otra sana y útil que nace del conocimiento del mundo; a estudiar de preferencia las leyes, agentes e historias de la tierra donde ha de trabajar por la gloria de su nombre y las necesidades del sustento.

Cada número contiene, en lectura que interesa como un cuento, artículos que son verdaderos resúmenes de ciencias, industrias, artes, historia y literatura, junto con artículos de viajes, biografías, descripciones de juegos y de costumbres, fábulas y versos. Los temas escogidos serán siempre tales que, por mucha doctrina que lleven en sí, no parezca que la llevan, ni alarmen al lector de pocos años con el título científico ni con el lenguaje aparatoso.

La respuesta a tamaño esfuerzo promocional de seguro cubrió las expectativas del editor: sin haber salido aún el primer número, desde la Argentina se recibió un pedido de 1,250 ejemplares; a México se enviaron 500 del número inicial con la seguridad de que serían vendidos y se dejaba la puerta abierta para aumentar a más de 1000 ejemplares el envío a ese país; desde la frontera méxico-norteamericana, empezaron a llegar pedidos; según su redactor, "por acá ha caído en los corazones" (en referencia a la colonia hispana de Nueva York) y hasta en Cuba --para asombro de exiliados cubanos de otras épocas-- las autoridades colonialistas españolas permitieron su distribución.

¿A qué se debió semejante éxito inicial de una revista

infantil confeccionada, en su totalidad, a miles de kilómetros de distancia de cualquiera de los países hispanoamericanos a cuyos niños iba, fundamentalmente, dirigida? La pobreza o inexistencia de publicaciones similares en el continente puede haber sido un factor influyente. Pero considero que la razón determinante fue el nombre que aparecía identificando al redactor único de la revista: José Martí.

En efecto, para 1889 Martí era un escritor más que conocido entre los medios editoriales e intelectuales de las dos Américas. Precisamente durante esa década, había sido uno de los creadores más leídos en las poco tiempo atrás independizadas colonias españolas del Nuevo Mundo, gracias, principalmente, a su labor como cronista. Además de sus versos (el Ismaelillo había aparecido en 1882), por esos años sus escritos eran editados en más de 20 publicaciones de lo que él llamó "Nuestra América", y hasta era uno de los pocos escritores hispanos residentes en los EEUU que había logrado 'penetrar' el mundo anglosajón al escribir (y ser editado) directamente en inglés. Atrás habían quedado los años iniciales para ganarse un espacio reconocido en las letras de su época. Para finales de los años ochenta, el poeta antillano disfrutaba del reconocimiento no sólo de sus contemporáneos más inmediatos, sino también de lo más representativo de la intelectualidad de la generación anterior y de la posterior a la suya, como lo demuestran las palabras de afecto y admiración de personajes tales como Sarmiento y Darío, por

poner solamente dos ejemplos. Al mismo tiempo, Martí se desempeñaba en el mundo diplomático e intensificaba sus esfuerzos en una labor a la cual había dedicado prácticamente todos sus años de vida hasta la fecha: la independencia de Cuba.

El hecho de que un famoso escritor para adultos emprendiera, aparentemente sin antecedente anterior en su obra, la tarea de escribir profesionalmente para los niños, fue algo que sorprendió a algunos. Desconocían esos sorprendidos lectores decimonónicos de Martí la importancia que éste daba a los niños y su inmensa capacidad de creación. El mismo se hace eco de tales reacciones al escribir a su amigo Manuel Mercado que

> los que esperaban, con la excusable malignidad del hombre, verme por esta tentativa infantil, por debajo de lo que se creían obligados a ver en mí, han venido a decirme, con su sorpresa más que con sus palabras, que se puede publicar un periódico de niños sin caer de la majestad a que ha de procurar alzarse todo hombre. (20: 146)

Y Martí, gracias a la actitud con que encaró su nueva tarea, no cayó de esa "majestad" en las letras que se había procurado, una actitud en la que confluían, por partes iguales, rigor y amor, conservación y rebeldía, en la mejor acepción de ambos términos. En la misma carta Martí cuenta a su amigo esa

> empresa en que he consentido entrar, porque, mientras me llega la hora de morir en otra mayor, como deseo ardientemente, en ésta puedo al menos, a la vez que ayudar al sustento con decoro, poner de manera que sea durable y útil todo lo que a pura sangre me ha ido madurando en el alma. (20: 146)

Para hacer duradero y útil todo aquello que le había ido madurando en el alma, Martí se da a la tarea de redactar, sin otro colaborador, todo el material de La Edad de Oro, que "lleva pensamiento hondo" y, según los objetivos que reconoce en la citada misiva,

> ha de ser para que ayude a lo que quisiera yo ayudar, que es a llenar nuestras tierras de hombres originales, criados para ser felices en la tierra en que viven, y vivir conforme a ella, sin divorciarse de ella, ni vivir infecundamente en ella, como ciudadanos retóricos, o extranjeros desdeñosos nacidos por castigo en otra parte del mundo. El abono se puede traer de otras partes; pero el cultivo se ha de hacer conforme al suelo. A nuestros niños los hemos de criar para hombres de su tiempo, y hombres de América. (20: 147)

Con éxito promocional y esos objetivos, salió en julio de 1889 el primer número de La Edad de Oro, seguido del segundo en agosto. La aparición de la revista provocó algo no conocido hasta entonces ante la salida de una publicación infantil: la atención de los críticos de literatura para adultos. En

efecto, ya en agosto y septiembre es posible encontrar críticas y reseñas de La Edad de Oro debidas a las plumas de los mejores intelectuales de la época. Por ejemplo, Manuel Gutiérrez Nájera, luego de un extenso panegírico de la salida del sol, confiesa que se acordó del alba "porque he leído algunas páginas del alba: las páginas de La Edad de Oro" (1) y más adelante, analizando su contenido, llama la atención sobre "la verdad que parece cuento, el cuento que es la historia, el verso que es filosofía", para lograr lo cual, según él,

> Martí, cuyas ideas no podemos seguir a veces, porque sus ideas tienen las alas recias, fuerte el pulmón y suben mucho; Martí, en cuyo estilo mágico nos solemos perder de cuando en cuando . . . , ha dejado de ser río y se ha hecho lago, terso, transparente, límpido. Lo diré en una frase: se ha hecho niño . . . un niño que sabe lo que saben los sabios, pero que habla como los niños. . . . Y no parece que escribe para los muchachos, como si temiera que no supiesen leer aún. Parece que se los sube a las rodillas y que allí les habla. . . . Afuera [Martí] será el luchador, el combatiente: aquí es el padre. (1)

Enrique José Varona, desde Cuba, también dedica su atención a la nueva publicación, en la cual considera que Martí "ha sabido adaptar maravillosamente su estilo vibrante y rico de color a la capacidad de los niños, y derramar los tesoros acumulados en sus vastas lecturas con abundancia y

parsimonia a la vez" (2), razones por las cuales considera el número analizado "provechoso a la par para la inteligencia y el corazón" (2).

Para la colonia hispana de Nueva York la revista no podía pasar inadvertida, ya que precisamente a ella pertenecían los lectores inmediatos de La Edad de Oro, los únicos niños y adultos hispanoparlantes al alcance de Martí. Uno de los redactores de La Ofrenda de Oro que firmó como FS (y a quien Salvador Arias en Acerca de La Edad de Oro, identifica, para mí acertadamente, como Francisco Sellén), se hace eco de los temores iniciales de quienes conocían bien al poeta cubano y su obra, así como del consiguiente alivio al salir ya el primer número de la revista:

> Abrimos el periódico con verdadero temor. Lo confesamos con franqueza: el nombre de su redactor --el cubano José Martí- uno de los más notables escritores de Hispano--América, nos llenó de cierto sobresalto. Acostumbrados a la brillantez de su estilo, al esplendor de su forma, a lo pintoresco de su frase, a la novedad de las ideas y pensamientos que brotan numerosos de su pluma, y esmaltan armoniosamente sus escritos, y le imprimen un sello todo suyo, propio, original, no creímos le fuera posible descender de esas alturas en que se cierne a la sencillez, naturalidad y lisura de estilo que demanda [la niñez]. (5)

Sin embargo, acto seguido se demuestra equivocado en su

preconcepción, con referencias halagadoras a los distintos trabajos del primer número, todo lo cual le hace concluir que La Edad de Oro "es de lo mejor que en su género hemos visto en lengua castellana, y merece por lo tanto la decidida protección de las familias hispanoamericanas..." (5)

Tal protección es reflejada por el propio Martí en la segunda entrega de la revista. En "La Ultima Página" --especie de comentario íntimo, directo, con que cerraría los cuatro números de la La Edad...-- hace la siguiente exhortación a sus pequeños lectores:

> Y ahora nos juntaremos, el hombre de La Edad de Oro y sus amiguitos, y todos en coro, cogidos de la mano, les daremos gracias con el corazón, gracias como de hermano, a las hermosas señoras y nobles caballeros que han tenido el cariño de decir que La Edad de Oro es buena. (32)

Así, alabada tanto por la crítica hispana neoyorquina como por la del resto del continente, acogida con amor y entusiasmo por los lectores (lo mismo grandes que pequeños) también a uno y otro extremo de las dos Américas y, como consecuencia de lo anterior, financieramente exitosa, era de esperarse una larga vida para La Edad de Oro. Pero no fue así. La publicación se detuvo abruptamente en el cuarto número, sin que se tenga conocimiento de nota de despedida, explicación a los suscriptores, o anuncio oficial alguno publicado. Las razones de tan inesperada e inexplicable desaparición son expuestas por el propio Martí a su amigo Manuel A. Mercado --

uno de los promotores de la distribución de la revista en México-- en carta fechada el 26 de noviembre de 1889:

> Va el deber del artículo laborioso, y no el gusto de la carta, porque le quiero escribir con sosiego, sobre mí, y sobre La Edad de Oro, que ha salido de mis manos -a pesar del amor con que la comencé, porque, por creencia o por miedo de comercio, quería el editor que yo hablase del "temor de Dios", y que el nombre de Dios, y no la tolerancia y el espíritu divino, estuvieran en todos los artículos e historias. ¿Qué se ha de fundar así en tierras tan trabajadas por la intransigencia religiosa como las nuestras? Ni ofender de propósito el credo dominante, porque fuera abuso de confianza y falta de educación, ni propagar de propósito un credo exclusivo. Lo humilde del trabajo sólo tenía a mis ojos la excusa de estas ideas fundamentales. La precaución del programa, y el singular éxito de crítica del periódico, no me han valido para evitar este choque con las ideas, ocultas hasta ahora, o el interés alarmado del dueño de La Edad. Es la primera vez, a pesar de lo penoso de mi vida, que abandono lo que de veras emprendo. (20: 153)

No se ha encontrado hasta ahora documento alguno del editor que nos permita conocer la versión de éste. Pero resulta evidente que tanto Martí como Da Costa Gómez mantuvieron actitudes de una intransigencia tal que hizo imposible alcanzar ningún punto medio que permitiera la

continuación de la publicación. Financieramente ello implicó, para el editor, la pérdida de, al menos, parte de su inversión; para Martí, la imposibilidad de, con la empresa, "ayudar al sustento con decoro", tal y como había sido uno de sus objetivos.

Teniéndose como fuente documental única la versión martiana reproducida, el fracaso de La Edad de Oro ha sido explicado hasta ahora, fundamentalmente, basándolo en las supuestas contradicciones Martí-catolicismo, nacidas particularmente por la condición de krausista confeso y masón práctico del poeta antillano y por el excesivo celo dogmático de los católicos. Gonzalo de Quesada, Emilio Roig de Leuchsenring y Raimundo Lazo, entre otros prologuistas de la edición en forma de libro de La Edad de Oro (en 1905, 1932 y 1982, respectivamente), se suscriben, aunque sea indirectamente, a tal explicación. Incluso el primero de ellos asevera que el cierre de la revista se debió a la "falta de apoyo por los que debieron comprender lo que significaba la obra para la educación y las letras de nuestros pueblos" (vi), en lo que parece ser una velada denuncia a la alta jerarquía eclesiástica neoyorquina o al Comité Revolucionario de Nueva York (la más importante organización cubana en la ciudad), o a ambos a la vez. En todo caso se ha interpretado, y de manera recurrente, que la fuerza censora que finalmente hizo predominar sus condiciones, fue de origen hispano e ideología católica.

Volviendo a las explicaciones que diera Martí a Manuel Mercado, es evidente que para el patriota cubano el signo ideológico condicionante era cristiano. Ello se desprende de sus alusiones al "credo dominante" y a la "intransigencia religiosa" sufrida en tierras que él llamó "las nuestras", aunque no deja terminantemente aclarado si se refería solamente a Hispanoamérica o también incluía en este caso las tierras al norte del río Bravo, donde vivían no pocos lectores de su revista. La cita que hace de Da Costa Gómez es igualmente oscura (simplemente habla del "temor de Dios", que parece tomado por el editor brasileño de Si. I:11); también poco aclaradas quedan, en la lacónica explicación martiana, las razones del cambio del editor, las cuales Martí parece no haber comprendido del todo. ¿Respondían las nuevas condiciones impuestas por Da Costa Gómez a "ideas, ocultas hasta ahora" o a un "interés alarmado"? Lo primero, al parecer, no resulta del todo lógico. Si Da Costa Gómez era el inversionista único de la empresa y pretendía desde un principio hacer de su periódico infantil (era "el dueño", como reconoce Martí) un vehículo de adoctrinación religiosa (las "ideas, ocultas hasta ahora"), ¿por qué no impuso desde el principio sus condiciones y, por el contrario, decidió aventurarse a perder su inversión en caso de que tales "ideas, ocultas hasta ahora" no fueran aceptadas luego por Martí, como sucedería a la postre? Desde el punto de vista de las relaciones financieras, Martí, como redactor único de La Edad de Oro, era poco menos que un

asalariado de Da Costa. Y en aquella época, probablemente por más razones que en la actualidad, un asalariado no era (por mucho talento que tuviera) el elemento determinante en los procesos inversivos financieros. ¿Por qué habría de mantener el "dueño de La Edad" "ocultas hasta ahora" --donde "ahora" significa luego de la salida del tercer número de la revista-- las ideas religiosas adoctrinadoras que de momento, e intransigentemente, intentó imponerle a Martí? Por lo anterior considero poco probable esta razón entre las que señala el escritor cubano en su carta al amigo de México: un premeditado objetivo adoctrinador, oculto durante al menos tres ediciones de la revista para luego emerger de improviso, no parece apoyar lógicamente las inesperadas condiciones que trató de imponer el editor al redactor único de una publicación que sentía tan suya como que hasta el nombre le puso.

El signo ideológico de tales objetivos adoctrinadores tampoco son del todo aclarados por Martí. Cuando éste habla del "credo dominante", ¿se refería a la religión dominante en Norteamérica o en Hispanoamérica? Hasta ahora se ha interpretado únicamente lo segundo, con lo que las presiones censoras han sido asociadas con el catolicismo. ¿Acaso era la religión supuestamente practicada por Da Costa Gómez el signo ideológico que éste quiso imponer? Siempre se ha dejado implícito --siguiendo la interpretación actual del "credo dominante" señalado por Martí--, que el editor de origen brasileño era católico y, por ende, de tal intención el

adoctrinamiento que trató de imponerle a Martí. Sin embargo, como bien señala Leopoldo Barroso, "no hay nada tipicamente católico (como sería la devoción al papado, por ejemplo) en lo que, según el testimonio de Martí, su amigo brasileño pretendía" (10). Es más, ciertas investigaciones hacen presumir que A. Da Costa Gómez era judío[6]. Martí explica que "quería el editor que yo hablase del 'temor de Dios', y que el nombre de Dios, y no la tolerancia y el espíritu divino, estuvieran en todos los artículos e historias." Pero, ¿a qué Dios se refería el editor? Para Martí parece estar claro que

---

[6] Guillermo de Zéndegui, en Ambito de Martí (La Habana: Sociedad Colombista Panamericana, 1954) es quien primero identifica al acaudalado Da Costa Gómez como un sefardita brasileño (5), lo cual da por conocido Roberto D. Agramonte, en Martí y su concepción del mundo (Puerto Rico: Editorial Universitaria, 1971) 459 y acepta luego Leopoldo Barroso en su trabajo "El fin de La Edad de Oro," Noticias de Arte Enero 1990: 10. Mis propias investigaciones arrojan que un sobrino del editor de La Edad de Oro, para poder tener amores con la joven de sus sueños (quien era cubana), tuvo que convertirse del judaísmo al catolicismo. Teniendo en cuenta las fuertes tendencias familiares hacia la religión en el XIX, es de suponerse que el credo del sobrino haya sido también el del tío y, por lo tanto, haber sido éste uno de los miles de judíos que, durante el período, vieron en New York una nueva tierra prometida. (Véase al respecto el documentado ensayo de Moses Rischin, The Promised City: New York's Jews, 1870-1914 [Cambridge: Harvard UP, 1962] o, de más reciente factura, el de Thomas Kessner, The Golden Door: Italian and Jewish Immigrant Mobility in New York City, 1880-1915 [New York: Oxford UP, 1977]. Con relación al sefardismo en particular, véanse: Paloma Díaz Mas, Los sefardíes, historia, lengua y cultura [Barcelona: Riopiedras Ed., 1986]; Norma H. Finkelstein, The Other 1492: Jewish Settlement in the New World [New York: Scribner, 1989]; Stephen Birmingham, The Grandees; America's Sephardic Elite [New York: Harper & Row, 1971] y Marc Angel, La América: The Sephardic Experience in The United States [Philadelphia: Jewish Publication Society of America, 1982]).

al Dios cristiano en general, pero no especifica denominación alguna en especial y creo que aunque se demostrara la condición hebrea del editor, resultaría absurdo pensar que éste intentara hacer de La Edad de Oro un vehículo adoctrinador judaico, ya que entonces --como ahora-- la población infantil hispanoamericana de religión judía era más que insignificante, lo cual habría hecho de su empresa un fracaso financiero total. Pero sería igualmente absurdo pensar que Da Costa Gómez, habiendo sido de religión hebrea, hubiera propiciado --y mucho menos ocultado-- "la idea" de que la publicación de la cual era dueño se convirtiera en un medio adoctrinador católico.

Así las cosas, quedaría por analizar, como razón fundamental de las inesperadas condiciones que trató de imponerle el editor de La Edad de Oro a su único redactor, el "interés alarmado" del primero ante la carencia de algún tipo de mensaje religioso --identificado, hasta ahora, como católico-- en el contenido de su publicación. Ello nos conduce a un recuento de las condiciones de la Iglesia Católica de entonces así como a un consecuente análisis de la literatura infantil de la época en busca de qué relación hubiera podido existir entre las obras para niños y los intentos católicos adoctrinadores, cuál era la tendencia general en ese sentido en las publicaciones periódicas, y otros temas afines.

CIUDAD, SOCIEDAD Y RELIGION

Todos los historiadores del catolicismo coinciden en que durante el siglo XIX la Iglesia trató de recuperar el poderío que, de alguna forma, había sido puesto en duda por 'las luces' dieciochescas y las revoluciones democráticas, y decididamente mermado por Napoleón. Así, a la caída del Imperio Napoleónico, el Vaticano, libre de competencia al respecto, inició todo un proceso de 'monarquización' papal, reconstruyendo una imagen del Sumo Pontífice infalible e incuestionable incluso más allá de las materias relacionados con la fe. La encíclica de 1832 de Gregorio XVI Mirari Vos es un buen ejemplo documental de tal proceso. En ella el Papa determinó la oposición de la Iglesia a la libertad religiosa, al estado laico y hasta a la libertad de prensa, al considerarlos muestra de indeferentismo religioso y, por lo tanto, contrarios a la orden evangelizadora dada por Cristo a sus discípulos[1]. El proceso culmina en el Concilio Vaticano I (1869-1870) en el cual la Iglesia se pronuncia decididamente contra las tendencias liberales, seculares y nacionalistas que se habían desarrollado en el seno de la sociedad occidental. Los prelados reunidos se pronuncian y legislan por una centralización de la autoridad, la infalibilidad papal, el carácter absolutista y universal de la Iglesia y el control romano de una feligresía artificialmente homogeneizada al más

---

[1] Véase el texto de la encíclica en el primer tomo (de los 5 con que cuenta la colección) de la recopilación de Claudia Carlen, The Papal Encyclicals (New York: Pierian Press, 1981) 237.

depurado estilo trentino[8].

Sin embargo, lo anterior no implica que las directrices vaticanas hayan sido cumplidas al pie de la letra por las diferentes iglesias nacionales. La Iglesia Católica de los EEUU, en particular, no lograría (a pesar de todos los debates al respecto) desprenderse del espíritu republicano en que se había formado. La Carta Pastoral de los Obispos Norteamericanos de 1837 ilustra tal actitud. En la misma, y en contradicción con la nombrada encíclica Mirari Vos de unos años atrás, los prelados estadounidenses reafirman su comprensión y aceptación de las libertades promulgadas por la república. Para ellos, las obligaciones civiles no tienen nada que ver con las obligaciones espirituales, por lo que aunque aceptan la supremacía espiritual del Papa, le niegan todo tipo de supremacía política o civil sobre los católicos norteamericanos, defendiendo la libertad religiosa, la libertad de prensa y demás derechos ganados por el pueblo. El debate se haría más cáustico a partir del Concilio Vaticano I (1869-1870) y en la Europa católica se vería el 'americanismo' como poco menos que una herejía[9]. En Nueva York, en

---

[8] Véase J. Derek Holmes, The Triumph of the Holy See: A Short History of the Papacy in the Nineteenth Century (London: Burns & Oates, 1978).

[9] Véanse Patrick W. Carey, American Catholic Religious Thought (New York: Paulist Press, 1987) y "American Catholics and the First Amendment, 1776-1840," The Pennsylvania Magazine of History and Biography 93.3 (1989): 323-46. La carta pastoral en cuestión puede encontrarse en el primer tomo de

(continúa...)

particular, las olas inmigratorias de católicos irlandeses y alemanes acentuarían, inicialmente, el espíritu trentino, pero sus influencias no pasarían más allá de las parroquias y sus asociaciones, estas últimas en cierto sentido productos (y propulsoras) de comunidades convertidas en poco menos que ghettos étnicos. Y, ya para la octava década del siglo, ese mismo clero parroquial neoyorquino prácticamente se convertiría en la vanguardia del 'americanismo', ante el cual el Vaticano tuvo, en no pocas ocasiones, que claudicar (recuérdese el famoso caso del padre E. McGlynn, por ejemplo)[9].

---

[9](...continuación)
Pastoral Letters of the United States Catholic Bishops, comp. Claudia Carlen (Washington [DC]: National Conference of Catholic Bishops, US Catholic Conference, 1984) 90. Una descripción del carácter republicano de la Iglesia Católica norteamericana (en contraposición con el monarcal del papado de la época) puede encontrarse en Jay P. Dolan, The American Catholic Experience: A History from Colonial Times to the Present (Garden City [NY]: Doubleday, 1985) 208-11. Sobre el debate en el seno de la jerarquía católica norteamericana con relación a la monarquización de la Iglesia, véase Patrick W. Carey, "Two Episcopal Views of the Lay-Clerical Conflicts, 1785-1860," Records of the American Catholic Historical Society of Philadelphia 87 (1976): 85-98.

[10] Con relación al catolicismo neoyorquino, véase Jay P. Dolan, The Immigrant Church: New York's Irish and German Catholics, 1815-1865 (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1975). Para una visión más general y actualizada, véase la compilación del mismo Dolan, en dos volúmenes, The American Catholic History from 1850 to the Present (New York: Paulist Press, 1987) o la de Don Brophy y Edythe Westenhaver, The Story of Catholics in America (New York: Paulist Press, 1978). Que Martí siguió muy de cerca la polémica entre el clero estadounidense y el Vaticano o sus representantes, colocándose siempre a favor del primero, se ve en sus crónicas "El cisma de los católicos en Nueva York" (1887), "La excomunión del Padre McGlynn" (1887), "La religión en los EEUU" (1888) y "El problema religioso en los EEUU" (1890).

En Europa, aunque lejos del 'americanismo' católico, las diferentes iglesias nacionales tampoco pudieron desprenderse del todo de las influencias de la Era de las Revoluciones Democráticas que trató de conjurar el Concilio Vaticano I. Hubo, ciertamente, una vuelta al espíritu de Trento; pero muy lejos del requerido por la Curia.

A pesar de lo anterior, los esfuerzos adoctrinadores del catolicismo se intensificaron durante el período, específicamente en parte de la literatura romántica. Claro que la adoctrinación, como variante instructiva, estuvo asociada con la literatura infantil desde mucho antes de convertirse ésta en categoría literaria independiente. Sin embargo, a partir del siglo XVIII la carga adoctrinadora como característica fundamental quedó relegada a los textos escolares y a los editados directamente por las distintas congregaciones, iglesias o sectas religiosas. En España particularmente, el adoctrinamiento católico pasó a ser, en el siglo XIX (y a despecho de posibles esfuerzos eclesiásticos en sentido contrario), el argumento único e indiscutible de los llamados <u>catones</u> (hasta las <u>aleluyas</u> dejaron de lado su temática católica adoctrinadora), prevaleciendo en la literatura de ficción para niños los temas 'paganos' característicos del folklore que le servía de fuente fundamental, aun cuando tuvieran que convivir con "vidas de santos" y otros esfuerzos religioso-moralizadores semejantes. En ese sentido, los temas católicos no vinieron a disputar su

sitial a la fantasía 'pagana' española como fuente ficcional sino en la segunda mitad de este siglo, con Marcelino Pan y Vino (1952), de José María Sánchez Silva --llevada con éxito a la pantalla en 1954-- al que le seguirían, por ejemplo, narraciones tales como "El otro niño" (de la colección Los niños tontos, de 1956) de Ana María Matute.

Así, en las últimas décadas del siglo XIX --y a pesar de las directrices del Concilio Vaticano I-- en la literatura infantil hispana de ficción no era todavía determinante el elemento católico adoctrinador que la caracterizaría después. Es más, en algunos de los populares y anónimos cuentos de Callejas --posiblemente lo más importante del período--, el personaje del cura (las pocas veces en que aparecía) no siempre era tratado con la reverencia asociada con la adoctrinación, sino que era motivo de no pocas situaciones humorísticas al estilo de un Fray Gerundio o los otros múltiples curas heredados de la novela picaresca anterior. Si algo religioso se pudiera señalar como característica general de la literatura infantil española inmediatamente anterior o contemporánea de La Edad de Oro, se podría asociar más bien con "la tolerancia y el espíritu divino" perseguidos por Martí antes que con el "temor de Dios" impuesto por Da Costa Gómez. Ello nos deja sin antecedentes hispanos inmediatos a la polémica redactor-editor referida, razón por la cual quienes han tratado el tema con anterioridad terminan achacándole a A. Da Costa Gómez un celo católico excesivo, nacido de la noche

a la mañana, o pusilanimidad ante presiones externas no identificadas aunque hasta ahora de alguna forma asociadas con la jerarquía católica neoyorquina de la época.

Sin embargo, hay que recordar que los católicos norteamericanos en esa segunda mitad del siglo XIX, eran los principales abanderados, dentro de la Iglesia Católica, de las libertades de cultos y de prensa que les permitían, como integrantes de una religión minoritaria y 'extranjera' en los EEUU, la vigencia legal de su iglesia y su incorporación al proceso formativo de la sociedad norteamericana[11]. Además, el posible judaísmo del editor de ascendencia brasileña y la tolerancia de las autoridades eclesiásticas españolas con relación al contenido de las publicaciones infantiles, tampoco conducen a suponer, como razones válidas para el rechazado intento condicional de Da Costa Gómez, tanto un excesivo celo católico de origen hispano del "dueño" de La Edad de Oro, como su pusilanimidad ante presiones de la jerarquía católica. De manera tal que cuestionadas las razones que dieron al traste con La Edad de Oro aceptadas hasta el presente como realidades 'posibles', sólo queda por analizar, en busca de nuevas posibles razones y hasta tanto no aparezca algún otro documento esclarecedor, un aspecto poco analizado por los críticos: las condiciones del momento y lugar en que se desarrolló la polémica de marras: la ciudad de Nueva York

---

[11] Véase R. Lawrence Moore, Religious Outsiders and the Making of Americans (New York: Oxford UP, 1986).

durante la novena década del siglo XIX.

A partir de los años 40 la futura 'ciudad de los rascacielos' presenta uno de los crecimientos demográficos más grandes de su historia. Cierto que por esa época se observa en el país en general la decadencia total de la sociedad agraria y la consiguiente 'urbanización' de los Estados Unidos; pero el caso de Nueva York rebasa, con creces, a todas sus homólogas contemporáneas, por lo cual a inicios del siguiente siglo llega a convertirse, desde el punto de vista demográfico, en la segunda ciudad del mundo occidental. A la inmigración interna se unió el hecho de que, para esa época, la antigua Nueva Amsterdam se convirtió en el punto de entrada a América, por antonomasia, de los emigrantes europeos. La colonia hispana, aunque todavía a la zaga de sus contrapartes europeas, también se hizo sentir[17], y Manhattan pasó a

---

[17] Todo parece indicar que no va a ser posible determinar el número de hispanos residentes en New York en 1889, ya que "until the 1970 Census, the concept of Hispanic as a group barely existed and the Bureau [of the Census] did not separate the data it collected in a way which would clearly identify the population of Spanish origin" (Frank L. Schick and Renee Schick, eds., Statistical Handbook on U.S. Hispanics [Phoenix: Oryx Press, 1991] 1). Sin embargo, el número de publicaciones en idioma español editadas en Nueva York por ese entonces es más que significativo al respecto y sorprendente para los hispanos de esta ciudad de un siglo después. En efecto, en 1889 se publicaba un periódico diario (Novedades) y una docena de revistas de periodicidad varia, aunque mayoritariamente mensuales. Las tiradas rara vez superaban los 5,000 ejemplares, pero aún así es evidente la importancia de la colonia hispana decimonónica en New York. (La relación que dan N.W. Ayer e hijo en su anuario N.W. Ayer & Son's American Newspaper Annual 1889 [Philadelphia, 1889] 358-76, está incompleta. Faltan, al menos, dos revistas hispanas publicadas en New York ese año: La Ofrenda de Oro y La Edad de Oro.)

albergar misiones diplomáticas de las naciones más importantes del momento. Todo ello condujo a que, en menos de un siglo, Nueva York pasara a ser, de una ciudad de segunda clase en tiempos de la Independencia de las 13 Colonias, a una de las más importantes del mundo.

Sin embargo, tal abrupto crecimiento fue pagado por los neoyorquinos (tanto nuevos como viejos) con un deterioro tal de sus condiciones de vida que hizo exclamar a Walt Whitman (a quien nadie podría achacar ideas puritanas y mucho menos que estuviera prejuiciado en contra de la ciudad) que el New York de entonces era "one of the most crime-haunted and dangerous cities in Christendom"[13]. Las características generales de ese New York de la segunda mitad del siglo XIX pueden sintetizarse en: corrupción política, alta tasa de desempleo y criminalidad, relajamiento de los valores morales (de acuerdo a los patrones judeo-cristianos) ante la práctica abierta de la prostitución y otras formas de promiscuidad sexual, los juegos ilegales, el abuso infantil, etc. (cualquier parecido con el Nueva York de fines del siglo XX no es pura coincidencia). A ello súmese una insuficiente infraestructura sanitaria (con sus consiguientes epidemias), la popularidad del anarquismo como ideología 'alterna' (o, en el extremo

---

[13] Esta opinión la expresó Whitmam en un artículo aconsejando a los turistas aparecido en la revista Life Illustrated en 1856. Yo la tomo de su reproducción en la antología New York. An Illustrated Anthology, ed. M. Marqusee (Topsfield [MA]: Salem House Publishers, 1988) 99-100.

contrario, las poderosas sociedades de prevención y supresión de vicios) y hasta fenómenos climatológicos extremos, y se comprenderá perfectamente bien la queja del cantor de Manhattan y sus conciudadanos a pesar de los importantísimos monumentos y obras de ingeniería construidos en la ciudad durante el período[14]. Desde el punto de vista literario la ciudad no ofrecía una imagen mejor. Comenta David S. Reynolds:

> The kinds of violence and sex that pervade the mass media today were just coming to the fore in Whitman's time. Improved printing technology and book distribution opened huge markets for sensational writings. Writers like George Lippard and George Thompson wrote hugely popular novels picturing America's wealthy classes engaged in various forms of sexual misbehavior. Thompson, who produced some 100 pamphlet novels, dealt with sex of all kinds: group sex, pedophilia, transvestism.[15]

---

[14] Cf. Luc Sante, Low Life. Lures and Snares of Old New York (New York: Farrar Straus Giroux, 1991); Edward Pessen, "A Variety of Panaceas: The 'Social Problem' and Proposed Solutions to It in Mid-Nineteenth Century New York State," New York History 59.2 (1978): 198-240; Paul S. Bayer, Urban Masses and Moral Order in America, 1820-1920 (Cambridge: Harvard UP, 1978); Timothy J. Gilfoyle, "The Moral Origins of Political Surveillance: The Preventive Society in New York City, 1867-1918," American Quarterly 38.4 (1986): 637-52; Ezra Bowen, "At 100, Still the Champ of Winter's Snowy Olympics," Smithsonian March 1988: 70-81; Pierre Provoyeur, June Hargrove, et al, Liberty. The French-American Statue in Art and History (Cambridge: Harper & Row, 1986) y David G. McCullough, The Great Bridge (New York: Simon and Schuster, 1972).

[15] David S. Reynolds, "Of Me I Sing: Whitman in His Time," The New York Times Book Review 4 Oct. 1992: 28.

Paralelamente a semejante 'literatura de estanquillo' para adultos, se vendía una literatura infantil del todo opuesta en su contenido aunque no muy diferente en calidad, según nuestra óptica actual. Esta consistía mayoritariamente en conversaciones imaginadas entre un adulto y un niño en las cuales el infante hacía preguntas claves que el adulto respondía con largos párrafos informativos que podían cubrir desde el paraíso hasta el último adelanto tecnológico, de acuerdo al tema seleccionado. Otros patrones más cercanos a la ficción seguían objetivos moralizadores no menos rígidos (de raíz religiosa o patriótica, o de combinaciones socio-religiosa o socio-patriótica, según el caso), que tampoco lograron sobrevivir en el siglo XX[16].

Luego de la Guerra Civil hubo cierta mejoría en el campo político, pero a las condiciones decadentes propias de Nueva York señaladas, vinieron a sumarse las inherentes al decadentismo característico del nuevo espíritu de fin du siècle que hacía estragos sociales en Europa. La decadencia foránea, sumada a la local, hizo de la ciudad, para los 80, un lugar mucho más infernal que el denunciado por Whitman unos

---

[16] Véanse Anne Scott MacLeod, A Moral Tale. Children's Fiction and American Culture 1820-1860 (Hamden [CT]: Archon Books, 1975); Bernard Wishey, The Child and the Republic (Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1968); Ruth M. Elson, Guardians of Tradition: American Schoolbooks of the Nineteenth Century (Lincoln [NE]: U of Nebraska P, 1964); Jacob Blanck, "A Twentieth Century Look at Nineteenth Century Children's Books," Bibliophile in the Nursery, ed. William Tag (Cleveland: World Publishing Co., 1957) 427-51 y John C. Crandall, "Patriotism and Humanitarian Reform in Children's Literature, 1825-1860," American Quarterly 21 (1969): 3-23.

años antes y, para hacer más crítica la situación, sin el desarrollo artístico paralelo que por ese tiempo caracterizó a las grandes ciudades de Europa.

Claro que no todos los neoyorquinos de entonces aprobaban y compartían la atmósfera en que estaban obligados a vivir. Específicamente los grupos religiosos de todas las denominaciones que entonces convivían en la ciudad --liderados por la mayoría protestante--, hicieron del decadentismo de la época el tema principal de sus críticas, imponiendo una igualdad entre los valores religiosos y los sociales en general, y morales en particular, largo tiempo atrás olvidada. Entre esos grupos, los más cáusticos en sus ataques fueron los puritanos (no tan poderosos como al principio de la colonización, pero aún fuertes), quienes finalmente lograron imponer, por su influencia en el resto de las denominaciones protestantes, su visión de que el hombre nacía potencialmente lleno de pecados, potencialidad que había que conjurar desde la más temprana edad a fin de purgarla del todo antes de la adultez, etapa a la que debía llegarse sin semejante lastre original. Con ello se destruía por completo el concepto de infancia impuesto antes por los románticos: el de la edad de la inocencia, libre de pecados y toda impureza, que había permanecido sólo en el vestuario. Los aspectos humanos negativos que los románticos ubicaron 'después' de la infancia, los puritanos los identificaron (e impusieron tal identificación) 'antes', haciendo a cada niño heredero natural

de todos los pecados cometidos con anterioridad a su nacimiento, desde el mismo 'original', hasta la folclórica soez expresión con que el padre (¿borracho?) celebró su llegada a la vida".

Tal igualdad de los valores sociales en general y morales en particular con los valores religiosos (de acuerdo a la óptica judeo-cristiana) pasó, de los púlpitos[18], a la letra impresa, y no solamente en las ediciones religiosas encaminadas a propiciar el 'arrepentimiento' de los 'adultos pecadores'. Las publicaciones infantiles norteamericanas de la época comenzaron a reflejar primero y a enfatizar destacadamente después (por los años ochenta), esa igualdad ideológica, entroncada en la responsabilidad paternal --según la óptica protestante victoriana-- de imponer restricciones morales sobre sí mismos y sus hijos por el bien de la

---

[17] Véanse Claude Welch, Protestant Thought in the Nineteenth Century (New Haven: Yale UP, 1972) y Robert T. Handy, A Christian America. Protestant Hopes and Historical Realities (New York: Oxford UP, 1971). Sobre la vigencia romántica en el vestuario infantil, véase Karin Calvert, Children in the House. The Material Culture of Early Childhood, 1600-1900 (Boston: Northeastern UP, 1992).

[18] Véase Sandra Sizer, Gospel Hymns and Social Religion: The Rhetoric of Nineteenth Century Revivalism (Philadelphia: Temple UP, 1978). Para un análisis del fenómeno en especial dentro de la Iglesia Católica, véase Jay P. Dolan, Catholic Revivalism: The American Experience, 1830-1900 (Notre Dame [IN]: U of Notre Dame P, 1978).

sociedad[19]. Tal similitud religioso-moral era el tema fundamental no sólo de los "Sunday School Magazines", sino que incluso se reflejaba en la ficción, haciendo hincapié en el llamado "héroe misionero" y en cómo la fe religiosa conducía a una mejoría de las relaciones sociales. Publicaciones como Harper's Young People y St. Nicholas prácticamente no tienen ningún número durante la década de los ochenta libre de algún tipo de adoctrinación religiosa encaminada a promover valores sociales. Era la respuesta de una sociedad enferma en busca de una medicina preventiva: lograr que los niños, debidamente adoctrinados por el binomio de valores religioso-sociales, no se sumaran a la decadencia de sus mayores, en práctica que se extendió en los Estados Unidos más allá de esas últimas décadas del siglo XIX[20].

En medio de semejante atmósfera de marcada adoctrinación

---

[19] Véase Stephen Kern, "Explosive Intimacy: Psychodynamics of the Victorian Family," History of Childhood Quarterly: The Journal of Psychohistory 1.3 (1974): 437-62.

[20] Véanse John Gilliver, "Religious Values and Children's Fiction," Children's Literature in Education 17.4 (1986): 215-25; Mary June Roggenbuck, "Twenty Years of Harper's Young People," The Horn Book Magazine 53.1 (1977): 24-35; Anthony Kearny, "The Missionary Hero in Children's Literature," Children's Literature in Education 14.2 (1983): 104-12; Marianna Brown, The Sunday School Movement in America (New York: F. Revell, 1901) y Maureen Nimon, "From Faith to Good Fellowship: Sunday School Magazines in the Late Nineteenth Century," Children's Literature in Education 19.4 (1988): 242-51. Para tener una idea general de los antecedentes inmediatos en el tiempo de tal tendencia en las publicaciones infantiles norteamericanas, véase John B. Crume, "Children's Magazines 1826-1857," Journal of Popular Culture 6.4 (1973): 698-706.

religiosa puritana encaminada a la recuperación de perdidos valores sociales, sale a la luz La Edad de Oro. Su mismo nombre (recuérdese que fue seleccionado por el editor) refleja la concepción romántica de la niñez, entonces de alguna forma aceptada todavía por el catolicismo norteamericano por coincidencia histórica[21], pero negada desde hacía tiempo por el puritanismo editorial de las publicaciones infantiles norteamericanas. Y su contenido no podía ser más antagónico: ¿acaso Martí no adoctrinaba a los niños para quienes escribía en el amor a personas/civilizaciones carentes de los valores socio-religiosos entonces en boga, encaminados --según los editores neoyorquinos-- a promover el bien público?

Todo lo anterior permite inferir otra razón posible del cierre de La Edad de Oro: las presiones, sobre A. Da Costa Gómez, del medio en que se publicaba. Conjeturo que tales presiones pudieron haber tenido diferentes fuentes, todas ellas lógicamente interrelacionadas, aunque no necesariamente asociadas de manera directa con el catolicismo, a la sazón la corriente religiosa más débil de la ciudad y todavía en franca recuperación luego de los ataques nativistas[22]. Entre dichas

---

[21] **Véase** Patrick W. Carey, "American Catholic Romanticism, 1830-1888," The Catholic Historical Review 74.4 (1988): 590-606.

[22] Cf. John Talbot Smith, The Catholic Church in New York: A History of the New York Diocese from Its Establishment in 1808 to the Present Time (New York: Hall & Locke Co., 1905) y Ann Taves, Household of Faith: Roman Catholic Devotions in Mid-nineteenth Century America (Notre Dame [IN]: U of Notre

(continúa...)

fuentes considero a los lectores inmediatos y más cercanos de la revista: los niños (o mejor: los padres) hispanoamericanos de Nueva York, plenamente imbuidos del espíritu puritano de las publicaciones infantiles norteamericanas (por cuanto éstas fueron, hasta ese momento, prácticamente las únicas de que dispusieron) y testigos --cuando no víctimas--, de las terribles condiciones de vida en Nueva York, provocadas (según la óptica de la época) por la falta de valores socio-religiosos de los que La Edad de Oro supuestamente también carecía. Otra de las fuentes de las posibles presiones ejercidas sobre Da Costa Gómez, la supongo formada por los editores de las otras revistas infantiles publicadas en Nueva York, ejecutores conscientes de la ideología puritana que todos veían como única posibilidad de 'salvación' de la ciudad. La opinión negativa de sus pares y de clientes inmediatos, pudo haber sido razón más que suficiente para el brusco cambio editorial que Da Costa Gómez quiso dar a su revista a fin de atemperarla y producir lo que en su medio se consideraba --más allá de cualquier credo particular-- una buena publicación infantil.

Martí, en su carta explicatoria a Manuel Mercado expresa "¿Qué se ha de fundar así en tierras tan trabajadas por la intransigencia religiosa como las nuestras?". Si por tierras "nuestras" se refería a Hispanoamérica, es evidente que

---

(...continuación)
Dame P, 1986).

pensaba en el catolicismo (el "credo dominante") como elemento "trabajador" de intransigencia religiosa, por lo que a pesar de haber reconocido la importancia de sus lectores inmediatos, hay que interpretar que, como redactor, no constituían su objetivo primario. ¿O también consideraba de "intransigencia religiosa" los esfuerzos religioso-sociales de los protestantes --representantes del "credo dominante" de Nueva York--, que permeaban las publicaciones infantiles norteamericanas de la época?

A más de un siglo de diferencia y sin otro documento a mano que la citada carta a Manuel Mercado, sólo se puede conjeturar al respecto. Si resulta evidente (como se verá más adelante) que Martí conocía perfectamente las publicaciones infantiles norteamericanas de la época --de las cuales toma no pocos elementos-- y que estaba más que enterado de las relaciones entre el discurso religioso y los objetivos políticos en el ámbito norteamericano, al menos por su conocimiento del discurso lincolniano[7]. Sin embargo, a pesar de todo lo señalado acerca de la impuesta igualdad puritana de valores religiosos y valores sociales, la década del 80 no era, precisamente, una época de marcada intolerancia religiosa --con su consiguiente censura--, como podría pensarse a partir

---

[7] Véase el trabajo de Franklin I. Gamwell, "Religion and the Public Purpose," The Journal of Religion 62.3 (1982): 272, donde éste destaca cómo "in the judgment of many historians, no other [US] president has reflected more profoundly upon the relation between religion and politics than Abraham Lincoln."

de la polémica Martí-Da Costa Gómez. Ya para ese entonces habían quedado atrás las ideas nativistas que dieron como resultado el nacimiento, en 1850, del Know-Nothing Party (o, para que nadie me acuse de violar las leyes en boga de PC: The Order of the Star Spangled Banner), fundado en Nueva York por Charles B. Allen y que llegó a hacer elegir de entre sus filas, unas tres décadas antes de la salida de La Edad de Oro, a ocho gobernadores de estado, más de cien congresistas, alcaldes de ciudades tan importantes como Boston, Filadelfia y Chicago y contara entre sus militantes con políticos norteamericanos de la talla de Ulyses S. Grant, Henry Wilson, Millard Fillmore y otros muchos más[24]. Para 1889 formaban parte de las sociedades de supresión o prevención de los vicios, feligreses de todas las denominaciones, incluyendo los minoritarios y románticos católicos que, aunque practicantes de ritos considerados por la mayoría como poco menos que superstición o idolatría[25], trataban de ganar un espacio más allá de los 'ghettos' étnicos parroquiales aunque tuviese que

---

[24] Cf. Tyler Anbinder, Nativism and Slavery. The Northern Know Nothing and Politics of the 1850's (New York: Oxford UP, 1992) y Ray A. Billington, The Protestant Crusade: A Study of the Origins of American Nativism, 1800-1860 (New York: MacMillan, 1938). Para una visión más general y completa del pensamiento protestante de la época, véase Claude Welch, Protestant Thought in the Nineteenth Century (New Haven: Yale UP, 1972).

[25] Cf. Ann Taves, "Context and Meaning: Roman Catholic Devotion to the Blessed Sacrament in Mid-Nineteenth-Century America," Church History 54.4 (1985): 482-95.

ser a fuerza de milagros[26]. Se editaban entonces en New York, incluso, hasta diversas publicaciones religiosas inter-denominacionales (o "unsectarian", como se les llamaba en inglés) de las cuales se infiere que el afán adoctrinador religioso iba más allá de objetivos sectarios; era un medio, no un fin. El verdadero fin era conjurar la decadencia social de una ciudad que se había vuelto prácticamente inhabitable.

Así las cosas, se me ocurre que, en su carta a Manuel Mercado, Martí se refería únicamente al impacto negativo que, de haber él aceptado las nuevas condiciones de Da Costa Gómez, habría tenido el contenido de La Edad de Oro para los niños de Hispanoamérica, en donde la adoctrinación de valores socio-religiosos habría constituido un paso atrás al XVIII[27] y, dadas sus diferencias sociales con la futura Gran Manzana, ni siquiera hubiese podido esgrimirse, como justificación válida para semejante esfuerzo adoctrinador extemporáneo, la crisis de los valores sociales existente en el Nueva York de ese tiempo. Supongo lo anterior porque, entre otras cosas, era un lugar de "Nuestra América" (México) en donde se encontraba (y había propiciado la circulación de la revista) el destinatario

---

[26] Véase Robert Emmett Curran, "'The Finger of God is Here': The Advent of the Miraculous in the Nineteenth-Century American Catholic Community," The Catholic Historical Review 73.1 (1987): 41-61.

[27] Véase Charles C. Noel, "Missionary Preachers in Spain: Teaching Social Virtue in the Eighteenth Century," The American Historical Review 90.4 (1985): 866-92.

de su carta, para quien cualquier otra consideración fuera de su medio habría resultado intrascendente a los efectos de la explicación martiana. Pero ello no implica que Martí desconociera la tónica adoctrinadora de las publicaciones infantiles norteamericanas de entonces, de las cuales --como analizaremos más adelante-- toma el redactor único de La Edad de Oro al menos el estilo, aunque sea paródico. Para Martí las condiciones que trató de imponer Da Costa Gómez habrían sido extremadamente negativas en Hispanoamérica, verdaderamente "trabajada", desde tiempos de la colonia, por una muy marcada "intransigencia religiosa". Pero ése no era el caso del Nueva York de finales del siglo XIX; antes bien, la falta de tal 'trabajo' religioso era identificado como una de las causas de sus negativas características contemporáneas; de ahí que, siguiendo el orden lógico de este conjeturar, Martí, en su carta a Manuel Mercado, no hiciera mención alguna al impacto que semejante cambio editorial habría tenido en los niños hispanos de los EEUU --quienes no constituían su objetivo básico-- a no ser que, por lógicas razones de herencia cultural y medio ambiente familiar, les haya imaginado las mismas características de sus homólogos del sur del río Bravo, cosa muy difícil de concebir en un pensador de la profundidad de Martí.

Todo este análisis y sus consiguientes conjeturas, nos permiten entonces comprender mejor la ruptura Martí-Da Costa más allá de las "ideas, ocultas hasta ahora" y más cercana al

"interés alarmado del dueño de La Edad." El redactor, aunque incorporó (como veremos después) algunas de las características de las publicaciones infantiles norteamericanas de la época, escribía, fundamentalmente, para cubrir las necesidades de los niños de lengua española que vivían en Hispanoamérica. El editor, aparentemente demasiado permeado de su medio multilingüe neoyorquino, vio a "Nuestra América" como una extensión social de la ciudad y, por lo tanto, necesitada del adoctrinamiento religioso (léase: social) que supuestamente sus clientes inmediatos y colegas le recriminaron que La Edad de Oro necesitaba para ser considerada una buena publicación infantil.

Sólo así se justifica que, a pesar de las buenas opiniones que el poeta cubano tenía del editor, no hubieran podido llegar a acuerdo alguno. Martí no percibió que su revista era, aunque fuera accidentalmente, una publicación neoyorquina. Da Costa Gómez no se percató de que su revista estaba, aunque publicada en Nueva York, dirigida, fundamentalmente, a los niños de Hispanoamérica. La raíz romántica de La Edad de Oro (típica del Modernismo hispano y de alguna manera todavía aceptada y compartida por el catolicismo de la época y, al menos inicialmente, por Da Costa Gómez), era algo del todo incongruente con las nuevas direcciones ideológicas de las publicaciones infantiles norteamericanas de 1889, dominadas por una ideología protestante de raíz puritana. Al final, las apremiantes

necesidades del medio local se impusieron a las necesidades -- mayores pero lejanas-- que intentaba cubrir La Edad de Oro; venció, como consecuencia del criticado utilitarismo norteamericano, el hoy y el aquí de la revista, mas bastaron los 4 números editados para ganarle a su redactor un siempre y un allá extendido desde entonces por todos los tiempos y lugares hispanos, incluyendo aquí y hoy.

LA EDAD DE ORO: ¿REVISTA O LIBRO?

Mas precisamente esa permanencia de una revista nos conduce directamente a otra aparente incongruencia. Las publicaciones periódicas no se crean para que sobrepasen un entorno temporal bastante limitado, quedando solamente como puntos de referencia en hemerotecas y colecciones privadas. En general, no se hacen re-ediciones de revistas y mucho menos se cambia su formato, ya que éste (incluyendo el material gráfico) forma parte integral de su naturaleza. Sin embargo, La Edad de Oro ha tenido múltiples re-ediciones en los más disímiles formatos, muchos de ellos con dejación parcial -- cuando no total-- del material gráfico original, ya que todas han sido en forma de libro. Así las cosas cabe preguntarse, ¿era La Edad de Oro, realmente, una revista?

La respuesta es sí y no. Fue originalmente una revista por cuanto seguía el ritmo de producción y entrega de las publicaciones periódicas, amén de sus características de formato. También lo era por su división en unidades

perfectamente delimitadas e inter-referenciadas progresivamente y su multiplicidad genérica. Pero, a diferencia de las otras revistas --incluyendo las infantiles de entonces-- tuvo una característica no asociada con las publicaciones periódicas: un redactor único. El mismo Martí hace referencia a posibles colaboraciones, pero ellas nunca llegaron a publicarse. Los cuatro números de La Edad de Oro reflejan únicamente las ideas, opiniones y concepciones de José Martí. Una vez que se intentaron cambiar o variar tales ideas, opiniones y concepciones, la revista desapareció. La firme negativa martiana no puede asociarse con la actitud que debe esperarse de un redactor (en definitiva, un simple empleado del editor, escribiendo por encargo), sino de un autor. Tal actitud estaba presente en los objetivos del supuesto redactor desde mucho antes de la aparición del primer número. Recuérdese que en la "Circular" que sirvió de propaganda a la revista, Martí hablaba de una empresa que tenía por objetivo "poner en las manos del niño de América un libro que lo ocupe y regocije . . ." El subrayado (mío) es más que significativo. Luego, Martí orientó a los niños a re-leer parte de su revista (algo del todo fuera de lo que se supone que se haga con una publicación periódica), y poco antes de partir para Cuba, vía Santo Domingo, tiene mucho cuidado en adicionar los cuatro números editados a los materiales seleccionados por él mismo como sus "Obras Completas".

Así, pues, La Edad de Oro fue y no fue una revista, ya

que independientemente de las características formáticas y administrativas originales, Martí siempre la vio (la 'sintió'), incluso desde antes de su aparición, como libro. Habiendo iniciado el periodismo literario en Hispanoamérica para adultos (característica fundamental del Modernismo), Martí amplía la modalidad, conscientemente, a la Literatura Infantil. Como consecuencia de ello, ya a partir de la segunda edición --y primera en forma de libro-- de 1905, fue fácilmente aceptada como tal: una obra multigenérica de autor único, libre de las ataduras temporales de la prensa periódica. El fenómeno, dicho sea de paso, no era del todo nuevo: dentro de la misma categoría literaria hay un ejemplo precedente de características parecidas: Magasin des Enfants (1757), de Leprince de Beaumont, hoy hasta con pérdida total del título original. Pero ese caso extremo no ha sido el de La Edad de Oro. Además del mantenimiento de su nombre, los 4 números de la revista de Martí se convirtieron en igual número de unidades independientes pero inter-relacionadas en el libro de Martí. Mientras que los cuentos de Leprince de Beaumont han sido editados en diferentes órdenes y selecciones, las reediciones de La Edad de Oro mantienen el orden que originalmente le dió su autor y, a pesar de las dudas expresadas por éste, también el texto íntegro[28]. Texto que,

---

[28] Poesías y cuentos sueltos o combinados de La Edad de Oro han sido editados formando parte de numerosas selecciones de lecturas infantiles, con objetivos predominantemente pedagógicos. De tales ediciones parciales son de destacar las

(continua...)

por unidades, tiene la siguiente --y discutible-- conformación[27]:

Numero 1

."A los Niños que lean 'La Edad de Oro'." (Artículo editorial introductivo).

. "Tres Héroes." (¿Artículo? ¿Crónica? ¿Cuento?).

. "Dos Milagros." (Poesía).

. "Meñique." (Re-escritura de un cuento de E.R. Lefebvre de Laboulaye).

. "Cada Uno a su Oficio." (Poesía. Re-escritura de una fábula de R.W. Emerson).

. "La Ilíada, de Homero." (¿Cuento? ¿Crónica?).

. "Un Juego Nuevo, y Otros Viejos." (Crónica).

. "Bebé y el Señor Don Pomposo." (Cuento original).

. "La Ultima Página." (Artículo editorial conclusivo).

Número 2

---

[28](...continuación)
de Bibi Arenas, De los niños de América a Martí (Madrid: Ediciones Lulú, 1983) y Muñeca Negra y Merengue de Fresa: Cuentos y Recuentos (Madrid: Ediciones Lulú, 1984), en que la recientemente desaparecida crítica caribeña edita tres artículos o crónicas y tres cuentos, respectivamente, de La Edad de Oro, con ejercicios interpretativos y creativos. En el último de los títulos nombrados también presenta una versión teatral de "La Muñeca Negra".

[27] Los títulos los copio, literalmente, de los cuatro sumarios originales, aunque en vez de subrayarlos (como hizo Martí) los reproduzco entre comillas para seguir la práctica actual y evitar malentendidos.

. "La Historia del Hombre, contada por sus casas." (Cronica).

. "Los Dos Príncipes." (Poesía. Re-escritura de un poema de Helen Hunt Jackson).

. "Nené Traviesa." (Cuento original).

. "La Perla de la Mora." (poesía).

. "Las Ruinas Indias." (Crónica).

. "Músicos, Poetas y Pintores." (Crónica basada en un trabajo de Samuel Smiles).

. "La Ultima Página." (Artículo editorial conclusivo).

Número 3

. "La Exposición de París." (Crónica).

. "El Camarón Encantado." (Re-escritura de un cuento de E.R. Lefebvre de Laboulaye).

. "El Padre Las Casas." (Crónica. ¿O artículo?).

. "Los Zapaticos de Rosa." (Poesía. ¿O cuento?).

. "La Ultima Página." (Artículo editorial conclusivo).

Número 4

. "Un Paseo por la Tierra de los Anamitas." (Crónica).

. "Historia de la Cuchara y el Tenedor." (Crónica).

. "La Muñeca Negra." (Cuento original).

. "Cuentos de Elefantes." (¿Cuento? ¿Crónica?).

. "Los Dos Ruiseñores." (Re-escritura de un cuento de H.C. Andersen).

. "La Galería de las Máquinas." (Artículo).

. "La Ultima Página." (Artículo editorial conclusivo).

Una lectura atenta de los contenidos de los cuatro números llama inmediatamente la atención por varias razones. Primeramente, porque habiendo sido La Edad de Oro en su forma original una revista para niños, no se dedica particularmente a cuentos y poemas, tal y como podía esperarse de ese tipo de publicación. En efecto, el género más recurrente es la crónica, el género periodístico-literario modernista por excelencia, como veremos más adelante.

Otro aspecto que también llama la atención, es la ambigüedad genérica de algunos de los textos. He expresado mi perplejidad en los casos más sobresalientes; pero el carácter ambiguo de la mayoría de ellos es indudable. Por ejemplo, ¿"Las Ruinas Indias" es una crónica o un cuento? Igualmente, "La Galería de las Máquinas" (que rotulé como "artículo"), ¿no puede considerarse un pie de grabado ampliado o una nota editorial o una combinación de ambos o restos de un sub-género hoy perdido? La ubicación genérica puede cambiar, incluso, de un párrafo a otro de un mismo trabajo, característica modernista típica sin antecedente alguno en la Literatura Infantil como no sea en el binomio cuento-poesía, como veremos cuando analicemos las poesías en particular. Y la combinación no es sólo genérica, sino hasta categórica: Martí va del periodismo a la literatura (como categorías tradicionales) con la misma facilidad que lo hace de un genero a otro. El

resultado de ello (ya madurado por el mismo autor en sus escritos para adultos), es el periodismo literario, otra característica modernista típica que, por primera vez, hace su aparición en los escritos para niños. Esto todo es, además, muy postmoderno, ya que la división en géneros se ha ido borrando cada vez más.

Así, del simple análisis del género de los textos de La Edad de Oro, se desprende que estamos en presencia de la primera obra infantil del Modernismo. A pesar de la raíz romántica de su concepto de niñez --tal y como se infiere del título-- y otros semejantes que iremos señalando, Martí inserta la categoría literaria infantil dentro de ese movimiento de renovación y búsqueda que había venido conformando desde hacía más de una década. Como antes había dicho a su hijo, con relación al Ismaelillo (1882), ahora podía haber expresado a todos los niños de América: "si alguien les dice que estos escritos se parecen a otras páginas, díganles que los amo demasiado para profanarlos así". Todo lo cual se desprende del estudio del contenido de La Edad de Oro que, por géneros debidamente introducidos y de acuerdo a la metodología anunciada en la "Introducción", sigue a continuación.

LA CRONICA

Las primeras manifestaciones de lo que luego los críticos llamarían Movimiento Modernista, aparecieron no en la poesía,

sino en la prosa. Y, dentro de ésta, específicamente en los escritos que crearon figuras como José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera para ser editados en publicaciones periódicas de carácter general, tales como diarios y revistas no literarias de la época.

El hecho de que las raíces de un movimiento literario se encuentren en la prensa diaria y no en la literatura propiamente dicha, obedece a diversos condicionantes epocales, muchos de ellos extra-literarios. Entre estos últimos son de destacar los adelantos tecnológicos producidos en la segunda mitad del siglo XIX (el telégrafo, la rotativa, el linotipo, etc.), los cuales permitieron la ampliación, rapidez y profundidad en la cobertura noticiosa de la prensa, hasta llegar a ser el medio masivo de comunicación que es hoy.

Paralelamente a dichas nuevas características de los medios noticiosos --e íntimamente ligado a ellas--, se desarrolló en la prensa de la América hispana un proceso de autonomía editorial que le permitió alejarse de la estrecha óptica partidista y/o gubernamental que hasta entonces había determinado la 'postura' de cada publicación, ahogando por completo la diversidad, el debate y la objetividad noticiosa en sus entregas. Los más importantes periódicos dejaron de ser 'órganos' oficiales o extraoficiales de grupos de poder e iniciaron --tímidamente al principio, con mayor fuerza después-- la búsqueda de caminos propios, más acordes con las necesidades de los lectores, de quienes empezaron a depender

directamente desde el punto de vista económico.

Pero, para cubrir --tanto cualitativa como cuantitativamente-- esa demanda de diversidad y debate, los editores hispanos se vieron necesitados de voces nuevas, fuera de los círculos aristocráticos que les habían servido de gratuita fuente tradicional. Aparecen entonces los poetas hispanoamericanos del período, una fuerza de pensamiento nueva y altamente tecnificada desde el punto de vista artístico que, con su incorporación asalariada a la prensa, da inicio a la profesionalización del periodismo más allá del personal de talleres y los mecanizados redactores de mesa.

Sin embargo, esos poetas y escritores hispanoamericanos que empezaron a hacer de la prensa un medio de vida, no dejaron en ningún momento de ser artistas. En vez de pasar a formar parte de la anodina nómina de las redacciones, decidieron mantener su autonomía convirtiéndose en corresponsales, imponiendo en sus correspondencias (íntimamente ligadas a la popularidad de los libros de viajes) un alto nivel artístico faltante en las mesas de redacción tradicionales.

Tal independencia, unida a la decadencia de las letras hispanas del período y a las posibilidades de contacto que tenían los escritores latinoamericanos con los nuevos movimientos que entonces se desarrollaban en Francia, permitió el nacimiento, mediante un complejo proceso sincrético-creador, de un nuevo género dentro de las letras hispanas: la

crónica modernista.

El éxito de la nueva modalidad, entre los lectores, fue inmediato. Por ejemplo, las crónicas martianas. Llegó un momento en que aparecían en más de 20 periódicos americanos de la época, aunque Martí se queja de que no todos le pagaban (de ahí su apoyo a Mark Twain en la fundación de lo que hoy llamamos "syndicated writer"). Poetas de la talla de Julián del Casal, Rubén Darío, Amado Nervo, Luis G. Urbina, Juan José Tablada y otros, fueron cronistas. Y figuras tales como los prosistas Enrique Gómez Carrillo y Vargas Vilas, aunque no relacionados directamente con la poesía, serían capaces de desarrollar en sus crónicas una prosa poética de alto nivel.

Precisamente, esa presencia de la poesía se convertiría en una de las más importantes características de la prosa de la crónica modernista. A la misma habría que añadir la búsqueda de la novedad, la atracción, la rareza, la incursión en otras disciplinas, el constante afán de originalidad y la rapidez en convertir en crónica lo acaecido en el instante o lo recién leído. Por ello, no pocas veces las crónicas modernistas no son más que re-escrituras artísticas de textos noticiosos o, incluso, de otras crónicas anteriores combinadas; la originalidad no venía dada tanto por el tema (muchas veces recurrente) como por la 'nueva' visión que había

---

Cf. Angel Rama, "Los poetas modernistas en el mercado económico," Rubén Darío y el modernismo (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1970) 76.

aportado el cronista sobre el mismo.

Esa recurrencia temática a que hacia referencia, era propiciada por la tendencia, unánime entre los cronistas del modernismo, hacia lo exótico, lo audaz, lo atractivo, lo 'decadente' --según el significado decimonónico del vocablo--, sin por ello abandonar el material noticioso emergente de los acontecimientos de cada día. Un terremoto, un baile en un club importante, una representación teatral, la inauguración de una obra de ingeniería, celebraciones religiosas, fenómenos climatológicos, exposiciones y hasta disturbios sociales se cuentan entre los temas de las mejores crónicas modernistas. Cuando los despachos noticiosos no aportan nada, quedan entonces los viajes (hechos o soñados), los recuerdos o las lecturas (comunes) como fuentes temáticas, etc.; las nuevas rotativas lo engullían todo siempre que el cronista no mermase la calidad artística del texto.

Las influencias extranjeras y la profundidad de las crónicas variaron extraordinariamente de uno a otro cronista y de una época a otra. En Martí, por ejemplo, son más destacadas las influencias norteamericanas y la profundidad de su pensamiento; en Nájera se aprecia más la influencia francesa, en tanto que Urbina lleva la crónica a su nivel más frívolo. En Darío se tropieza con Martí a cada paso; en Quiroga, con Lugones; en Santos Chocano, con Whitman, etc. Desde el punto de vista cronológico, la tendencia temática general fue de lo profundo a lo intrascendente, lo cual a la

postre daría lugar --junto al abuso y repetición de ciertos patrones estéticos-- a la decadencia del género hacia la tercera década del siglo XX[1].

Pero mucho antes de llegar a esa etapa decadente, Martí incorporaría la nueva modalidad a una categoría literaria en donde había sido, hasta entonces, desconocida: la literatura infantil. En los cuatro números editados de La Edad de Oro aparecen --en discutible selección genérica, lo admito-- las siguientes crónicas:

[1] Para más consideraciones sobre el tema, véanse: Aníbal González Pérez, La crónica modernista hispanoamericana (Madrid: Porrúa Turanzas, 1983); Carlos Monsiváis, A ustedes les consta. Antología de la crónica en México (México: Biblioteca Era, 1980); Angel Rama, "Los poetas modernistas en el mercado económico," Rubén Darío y el modernismo (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1970) 49-79; Jorge Marbán, "Evolución y formas en la prosa periodística de José Martí," Revista Iberoamericana 55.146-147 (1989): 211-22; David Viñas, "De los 'gentlemen'-escritores a la profesionalización de la literatura," Literatura argentina y realidad política (Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1964) 259-308; Frida Weber, "Martí en La Nación de Buenos Aires," Archivo José Martí (La Habana: Ministerio de Educación, 1953) 458-81; María L. Bastos, "La crónica modernista de Enrique Gómez Carrillo o la función de la trivialidad," Sur 350-351 (1980): 66-84, etc. El 'matrimonio' del periodismo con la literatura se venía perfilando desde hacía tiempo y no fue un fenómeno particular de las letras hispanas, sino que aparece por la misma época en todas las literaturas y se habría de mantener hasta hoy. Véase al respecto: José Acosta Montoro, Periodismo y literatura (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1973); Franco Falqui, Giornalismo e letteratura (Milano: U. Mursia, 1969); Robert Meyer, Novelle und Journal (Stuttgart: Steiner Verlag Weisbaden, 1987); Robert Escarpit, "Le discours journalistique: travail inaugural d'un project de recherche sur 'naturalism et journalism'," Beranger Seminaries 1977 (Talance: Univ. de Bordeaux, 1978) 221-308; Shelley Fisher Fishkin, From Fact to Fiction: Journalism & Imaginative Writing in America (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1985), etc.

En el Número 1:

. "La Iliada, de Homero."

. "Un Juego Nuevo, y Otros Viejos."

En el Número 2:

. "La Historia del Hombre, contada por sus casas."

. "Las Ruinas Indias."

. "Músicos, Poetas y Pintores."

En el Número 3:

. "La Exposición de París."

. "El Padre las Casas."

En el Número 4:

. "Un Paseo por la Tierra de los Anamitas."

. "Historia de la Cuchara y el Tenedor."

. "Cuentos de Elefantes."

El 'cuento' de La Iliada en la primera entrega de La Edad de Oro es algo que ha intrigado a todos los críticos. Es evidente que Martí no trató de hacer una 'versión' o 'adaptación' de la obra homérica (las diferencias tanto genéricas como de volumen son demasiado grandes), aunque tampoco, y a pesar de todos sus análisis y elogios, una simple reseña o crítica del original a fin de propiciar la lectura de su texto. Fina García Marruz justifica esta crónica basándose

en el objetivo martiano de que "el niño pudiera perderle el miedo y jugar de nuevo con el casco de Héctor" (304). Si se analizan sus palabras tan solo como una referencia a ciertos objetivos lúdicos indiscutiblemente presentes en el texto por su carácter de Literatura Infantil, tal parece que la escritora cubana se quedó corta en su análisis, ya que no considero que tales objetivos por sí mismos justifiquen la crónica. Herminio Almendros es mucho más profundo --o, al menos, más claro-- al respecto y asevera que

> yo no creo que la intención de Martí fue dirigirse a los jóvenes y quizás también a los padres, a los mayores que recibieran la revista, para presentarles con la información de los grandes méritos de la obra famosa, una visión de una época histórica de la cultura de Occidente. Tomando como pretexto y base los hechos guerreros que en el poema se cantan, Martí lleva a los lectores a contemplar los ideales y las creencias del pasado con el ejemplo de los de una civilización tan prestigiosa como la griega clásica, señalando lo que entonces era ideal de la vida, y esclareciendo lo que no se podría comprender en nuestra época. (152-3)

Comparto a medias la interpretación de Almendros. Si creo en el objetivo martiano de llevar "a los lectores a contemplar los ideales y las creencias del pasado . . . señalando lo que entonces era ideal de la vida, y esclareciendo lo que no se podría comprender en nuestra época", pero no creo que ello

excluya la intención de presentarles, "con la información de los grandes méritos de la obra famosa, una visión de una época histórica de la cultura de Occidente". Precisamente, esta última intención excluida por Almendros es una de las características modernistas de la crónica, de claras raíces parnasianas. Max Henríquez Ureña, analizando la reiteración temática helénica dentro del Modernismo, hace hincapié en

> la frecuente evocación de la antigua Grecia, que proviene, en buena parte, de la influencia parnasiana. Es la Grecia de Chénier. Es la Grecia de Maurice de Guérin. Es también la Grecia de Renan cuando eleva su Oración sobre la Acrópolis. Es igualmente la Grecia de Leconte de Lisle y de Louis Ménard. En suma, la Grecia apolínea. (19)

Esa Grecia apolínea quedó del todo oculta para Almendros y, al parecer, disfrazada de objetivos lúdicos para Fina García Marruz, pero constituye una de las justificaciones más evidentes (una vez que se inserta La Edad de Oro dentro del movimiento literario para adultos que su creador gestó) de la existencia de esta crónica --de lectura nada fácil para niños de corta edad-- ya en el primer número de la revista.

El otro posible objetivo de Martí al escribir esta crónica, según el análisis de Almendros, (llevar "a los lectores a contemplar los ideales y las creencias del pasado . . . señalando lo que entonces era ideal de la vida, y esclareciendo lo que no se podría comprender en nuestra

época"), está intimamente ligado (lo cual escapó a la crítica de Almendros) a las llamadas "reducciones bíblicas", tan en boga entonces --particularmente en las "Sunday School Magazines"--, de objetivos adoctrinadores. Martí intenta, con su crónica de otra obra básica de la civilización occidental, hacer lo mismo pero con signo ideológico si no del todo contrario --como veremos más adelante--, al menos diferente. Las reducciones bíblicas y textos similares de las "Sunday School Magazines" intentaban la contemplación adoctrinadora de los ideales y las creencias del pasado judeo-cristiano -- también esclareciendo lo que no podían comprender los niños decimonónicos del ideal de vida de esa época-- a fin de hacer, lograda su comprensión, más aceptables tales ideales y creencias. Martí trata 'lo mitológico' con igual intensidad e importancia que sus modelos lo hacían con 'lo religioso', igualando a ambos y, por lo tanto, de alguna forma parodiando --con su crítica implícita-- el carácter místico de los trabajos similares de las reducciones bíblicas. Almendros habla de "explicaciones y comentarios que hacen adquirir un sentido realista y racional a lo imaginario y fantástico" (153), en señalamiento que bien pudiera hacerse de cualquiera de los textos en inglés que pretendían igualar los valores religiosos a los sociales. En ese sentido Martí incorpora a la literatura infantil en español, aunque con signo adoctrinador diferente, el molde norteamericano prevaleciente en su época.

Pero esta crónica es compleja no solamente desde el punto

de vista de su contenido y objetivos supuestos o evidentes. Estructuralmente, "La Iliada de Homero" es una mezcla sub-genérica de proporción varia donde Martí va incorporando el cuento, paulatinamente, hasta que lo deja como el sub-genero final dominante. Una lectura atenta de este texto arroja el siguiente análisis genérico-estructural:

Martí comienza su crónica como una reseña literaria en la que introduce al autor de la obra y hace algunos juicios al respecto, entre ellos su creencia de que la teoría del autor múltiple es errónea (pár. 1, 17). En el segundo párrafo Martí hace un brusco cambio sub-genérico y pasa al cuento, específicamente al cuento infantil de aventuras, el cual abandona prontamente ya en el siguiente. Aquí el reseñador vuelve a aparecer ocupando el lugar que, momentáneamente, había correspondido al contador de cuentos. Pero no se mantiene por mucho tiempo.

En el siguiente párrafo (el cuarto, 18-9), es en el que más evidente se hace la influencia de los textos característicos de los "Sunday School Magazines", con su mensaje adoctrinador encaminado al tiempo presente, basado en la historia antigua que sirve de base temática al texto en su conjunto. En ese párrafo, es de destacar el parangón que hace el poeta antillano entre las actitudes egocéntricas de helenos y judíos, igualando elípticamente las creencias religiosas de ambos pueblos y, por lo tanto, reduciendo al menos parte de la base teológica hebrea (piedra fundamental del cristianismo) a

la categoría de mitología. Aquí Martí también aprovecha la ocasión para instilar su mensaje anti-monárquico y denunciar la complicidad de las jerarquías eclesiásticas con las monarquías.

Luego, en el quinto párrafo (20-1), Martí mezcla los tres sub-géneros utilizados en los anteriores, en lo que parece ser una combinación sumaria en la que enfatiza con tal fuerza el carácter místico de los dioses, que en una de las ediciones de La Edad de Oro que he manejado, el anotador trata de 'enmendarle la plana' al poeta cubano con una nota en la cual aclara que "Martí se refiere a los dioses mitológicos, no al Dios de las grandes religiones monoteístas"[17], en franca contradicción con lo que el propio Martí había dicho en el párrafo anterior con relación a la religión hebrea.

En el sexto párrafo (20) Martí vuelve a su labor de reseñador, pero haciendo más hincapié en su admiración por la civilización griega, la cual será el motivo principal del siguiente párrafo (20-1) y continuará en el octavo (21), en el cual, al culto helénico unirá el de la cultura francesa contemporánea, con claras referencias al parnasianismo que sirve de molde estético-temático a la crónica (incluso nombra a Leconte de Lisle, de quien dice "que hace los versos a la antigua, como si fueran de mármol" (21) en su traducción

---

[17] José Martí, La Edad de Oro, Estudio preliminar y notas de Carlos Alberto Merlino (1974; Buenos Aires: Editorial Kapelusz, 1986) 61.

homérica). También en ese octavo párrafo es de destacar cómo Martí refleja el poliglotismo de la época con sus opiniones y recomendaciones sobre las diversas traducciones de La Ilíada entonces disponibles, en lo que sí parece ser una indicación orientada hacia los padres.

En este punto de su crónica, una vez establecidos sus juicios críticos, desarrollados sus objetivos adoctrinadores e identificadas sus justificaciones culturales ancladas en el parnasianismo, parece que Martí creyó llegado el momento de continuar con 'el cuento' de la aventura homérica, iniciado al principio de la crónica e interrumpido a fin de dar a sus lectores 'herramientas' interpretativas básicas. De esta manera el redactor lograría los objetivos lúdicos, adoctrinadores y culturales presentes en su visión de la epopeya helénica. A partir del noveno párrafo (21) y hasta el décimo quinto y último (24), hay una unidad genérica sin interrupción alguna. Martí recrea la anécdota de La Ilíada para lectores ya debidamente preparados en los ocho primeros párrafos.

Desde el punto de vista estilístico, "La Ilíada de Homero" es una crónica sumamente esteticista y plástica, como corresponde a una prosa determinada, fundamentalmente, por los postulados parnasianos en combinación con los impresionistas. El mismo Martí nos impone la visión de la obra literaria en imágenes (incluso habla directamente de las escenas de la obra homérica como cuadros), en las que la piedra pasa, de los

muros troyanos, a los propios soldados, a las palabras mismas, como si fueran de mármol (siguiendo a Lisle). Y aunque no hay una ausencia absoluta de la subjetividad y la emoción poética (como correspondería a un texto parnasiano típico), es posible advertir cierto 'distanciamiento' entre la tragedia contada y su narrador: los llantos de Aquiles y Príamo nunca llegan a mojar las mejillas del aeda infantil.

A partir del párrafo 12 (23) y hasta el final de la crónica, hay un consciente y excesivo uso de la conjunción y como elemento conexivo, no sólo entre las frases de una misma oración o entre oraciones de un mismo párrafo, sino que Martí utiliza la conjunción, incluso, para abrir los cuatro párrafos finales anafóricamente, coordinándolos todos en una relación aditiva que llega, en determinados momentos, a una especie de aliteración. Este marcado uso de una conjunción, con valor expresivo, entre dos o más términos, es fácilmente asociable con el recurso retórico del polisíndeton. Mas no debe olvidarse que tal 'abuso' de la y como conjunción (que Martí repetirá, aunque no tan marcadamente, en otras muchas partes de La Edad de Oro), es una característica del lenguaje infantil --eminentemente paratáxico-- y, por extensión, de la literatura infantil y hasta del lenguaje homérico y del bíblico, al menos por lo que estos últimos tienen de oralidad[11]. De ahí que esta característica estilística de

[11] Hay mucho escrito sobre las características del lenguaje infantil y la raíz oral del lenguaje literario, (continúa...)

'cierre' de la crónica cumple, según mi interpretación, objetivos múltiples. Por un lado, terminar 'el cuento' de La

"(...continuación)
específicamente el homérico y el bíblico. Sobre el primero de los temas, independientemente de los trabajos desarrollados al respecto en el campo pedagógico, véanse: Virginia C. Gathercole, "More and More and More About More," Journal of Experimental Child Psychology 40 (1985): 73-104; Ana Nicolaci Da Costa y Margaret Harris, "Redundance of Syntactic Information: An Aid to Young Children's Comprehension of Sentential Number," The British Journal of Psychology 74 (1983): 343-52. Tomando como objeto de análisis el español, véase David K. Carson y Omar Silva, "Pre-clausal Patterns in Language Acquisition: A Study of Spanish-speaking Children in Chile," Perceptual and Motor Skills 68 (1989): 963-7. Sobre la oralidad tanto del lenguaje bíblico como del homérico, véase John Miles Foley, Oral Formulaic-Theory: An Introduction and Annonated Bibliography (New York & London: Garland, 1985) en el que éste provee los sumarios de más de 1800 libros y artículos que tratan el tema de la oralidad en la literatura. Algunos trabajos más recientes que los compilados por Foley tratan el tema desde nuevas ópticas, tales como Werner Kelber, The Oral and the Written Gospel (Philadelphia: Fortress Press, 1983); Paul J. Achtemeir, "Omne Verbum Sonat: The New Testament and the Oral Environment of Late Western Antiquity," Journal of Biblical Literature 109 (1990): 3-27; Joanna Dewey, "Oral Methods of Structuring Narrative in Mark," Interpretation 43 (1989): 32-44; y "Mark as Interwoven Tapestry: Forecast and Echoes for Listening Audience," The Catholic Biblical Quarterly 53 (1991): 221-36. Con relación a la oralidad en el lenguaje homérico, entre los trabajos publicados luego de la bibliografía de Foley, véase William C. Scott, "Oral Verse-Making in Homer's Odyssey," Oral Tradition 4.3 (1989): 382-412. Y por supuesto que la literatura española no ha sido una excepción a la regla: Ruth House Webber, "Hispanic Oral Literature: Accomplishments and Perspectives," Oral Tradition 1.2 (1986); Bruce A. Beatie, "Oral-Traditional Composition in the Spanish Romancero of the Sixteenth Century," Journal of the Folklore Institute 1 (1964): 92-113; Diego Catalán y S.G. Armistead, comp., El Romancero en la tradición oral moderna (Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1972). La importancia de la oralidad en la literatura infantil en general viene dada por sus propias fuentes, como ya ha sido señalado en el Capítulo 2. Para más consideraciones al respecto, véase el número monotemático "Orality and Children's Literature," The Children's Literature Association Quarterly 13.1 (1988).

Ilíada para niños con la mayor fidelidad posible al lenguaje infantil, logrando, por medio de este artificio, que sea un niño quien 'cuente' a los demás la parte final (y más interesante) de la historia que Martí había comenzado como crítico reseñador adulto. Pero, además, el poeta cubano refuerza con ese consciente abuso del polisíndeton señalado, la igualdad Ilíada-Biblia como fuentes fundamentales de la civilización occidental y, en consonancia con ello, igualar sus dioses o, al menos, la interpretación humana de éstos más generalizada en su tiempo.

Por todo lo anterior es que "La Ilíada, de Homero", puede ser catalogada como una combinación de elementos franceses y norteamericanos unidos a la raíz hispana; o lo que es igual: prosa de corte modernista típico. Pero prosa infantil, dirigida a los niños a pesar de las 'digresiones' críticas encaminadas, según interpretación generalizada, a estimular en los mayores la lectura del texto original.

En "Un Juego Nuevo, y Otros Viejos" Martí hace uso de la atracción lúdica para continuar algunos de los temas y objetivos tratados en la crónica anterior, pero ahora desde una óptica más festiva y contemporánea. Conviviendo con tal continuación temática y adoctrinadora, el poeta antillano incorpora elementos nuevos en relación con "La Ilíada, de Homero", algunos de los cuales repetiría en otros números.

Entre los elementos presentes en "La Ilíada, de Homero" que Martí continúa en "Un Juego Nuevo, y Otros Viejos" --

aunque vistos desde ángulos no necesariamente semejantes--, están el culto a la antigua Grecia y su conexión con la francesa decimonónica (o, en otros términos, la 'conexión parnasiana'), el carácter místico de los dioses como instituciones sociales, la falsa creencia en la superioridad de algunos pueblos (y, consecuentemente, la igualdad de los hombres), así como la decadencia de las monarquías.

A ellos adicionaría Martí un tema relacionado con los anteriores que, a la postre, posiblemente sea el más recurrente de todos los desarrollados en La Edad de Oro: la vindicación del aborigen americano. Martí conforma su tesis adoctrinadora, tomando como punto de partida la actividad infantil más importante en todos los tiempos: el juego. Y no el juego en forma general, sino el que en esos momentos estaba de moda entre sus lectores inmediatos: los niños hispanoamericanos de los EEUU (lo cual evidencia que, al menos en esta crónica, ellos constituían el objetivo básico o la fuente vivencial fundamental de Martí). A partir de "el juego del burro", Martí presenta ante sus pequeños lectores una visión panorámica de cómo jugaban los niños de culturas y tiempos tan disímiles como la antigua Grecia, la Francia de Enrique III, Nueva Zelandia y el México precolombino, conectándolos todos con la actividad lúdica contemporánea y, consecuentemente, igualándolos. La "danza del palo" constituirá el juego más desarrollado, con matices folclóricos nada disimulados por la rescritura modernista que caracteriza

la crónica en su conjunto. Tales matices, directamente relacionados con las fuentes tradicionales de la literatura infantil, estaban asociados hasta entonces con la ficción. Martí, en su labor sincrética iniciada tiempo atrás en la literatura para adultos, los utiliza en igual forma, pero en el sub-género modernista por excelencia: la crónica.

Es también de señalar en "Un Juego Nuevo, y Otros Viejos" el uso martiano de la ékfrasis (descripción en palabras de imágenes pictóricas, según el significado moderno del término). El recurso no era nada nuevo en el siglo XIX: los críticos lo han identificado desde los textos homéricos hasta nuestros días, si bien casi siempre en la poesía, donde se le denomina bildgedicht[14]. En la prosa, aunque no del todo ausente en períodos anteriores, la ékfrasis vino a ocupar un lugar destacado en la segunda mitad del siglo XIX, particularmente dentro del llamado periodismo literario. En los EEUU constituyó el elemento básico de lo que se llamó -- siguiendo a los ingleses-- "illustrated journalism". En su uso del recurso Martí va más allá de la tendencia parnasiana a la descripción plástica y no necesita 'ver' primero las escenas descritas en palabras y luego describirlas plásticamente. Muy

---

[14] Véanse: A. Kibédi Vorga, "Criteria for Describing Word-and-Image Relations," Poetics Today 10.1 (1989): 31-53; Gisbert Kranz, Das Bildgedicht (Cologne: Bohlau, 1981); Wendy Steiner, The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting (Chicago: U of Chicago P, 1982); Emile L. Bergmann, Art Inscribed: Essays of Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry (Cambridge: Harvard UP, 1979), etc.

al contrario, Martí describe directamente los grabados que acompañan la crónica en su edición original y que, indiscutiblemente, forman parte integral de la misma. Esta integridad texto-ilustración, por otra parte, es característica no sólo del periodismo (donde ha quedado reducida al 'pie de grabado' y la foto o ilustración), sino igualmente de la Literatura Infantil. En su vertiente hispana se entronca con las aleluyas y, consecuentemente, se ubica en la misma rama que, con el tiempo, desembocaría en los comics. Sin embargo, muchos editores y los analistas de las obras martianas, no han tenido esto en cuenta y reproducen y/o analizan solamente el texto de "Un Juego Nuevo, y Otros Viejos", fracturando así la unidad formada por palabras e ilustraciones.

Esta descripción lingüística de imágenes plásticas reales se hace más evidente en otras crónicas que analizaré de inmediato, y no constituye un elemento limitado a Martí ni a los modernistas hispanos. La prensa neoyorquina de la segunda mitad del XIX --por influencia de la europea--, está llena de tales descripciones. Esta práctica, directamente relacionada con el impresionismo y el simbolismo y propiciada por las nuevas técnicas impresoras, salió de las crónicas de arte para alcanzar vida propia como sub-género, al punto de constituir por los años 80, el 'plato fuerte' de la prensa occidental. Tales descripciones se ampliaban con comentarios del tema representado y --lo que se ha perdido de vista-- eran

acompañadas por la reproducción del cuadro o el grabado descrito, muchas veces a página completa (y hasta a doble página), de manera tal que el lector iba leyendo la descripción y, al mismo tiempo, observando la obra o 'escena' pictórica descrita (a veces de actualidad, i.e., noticiosa)".

" El "illustrated journalism" en los EEUU, aunque con antecedentes tales como Benjamin Franklin, vino a cobrar fuerza gracias a Frank Leslie quien en 1855 editó el Frank Leslie's Illustrated Newspaper, primero de una serie de publicaciones periódicas del mismo editor. El Harper's, que un tiempo atrás (1850) había comenzado como mensuario, en el 57 inició su edición semanal ya del todo ilustrada. La modalidad alcanzó tal popularidad y perfección técnica, que desde finales de los años setenta se empezó a considerar un sub-género independiente del resto de sus pares. Como ejemplo de crítica de arte de la época en que se describían los cuadros (además de reproducirse), véase, Theodore Child, "American Artists at the Paris Salon," Harper's Weekly. A Journal of Civilization 20 April, 1889: 321-4 & 334. Como ejemplo del perdido sub-género de descripción-reproducción de la imagen, véase en la edición del 3 de agosto de 1889 de la misma publicación, "A Wet Day on the Parisian Boulevard - Drawn by W.T. Smedley" (456-457) y su anónima descripción "A Wet Day on the Boulevard" (460). A veces la descripción se presentaba como un gigantesco 'pie de grabado', como puede apreciarse en el mismo Harper's Weekly del 27 de abril de 1889 en el conjunto grabado-descripción "The Grant Relics" (332). Algunas figuras como John La Forge, Joseph Pennel y Howard Pyle, eran ilustradores y escritores al mismo tiempo, de manera tal que hacían el grabado y escribían su descripción-ampliación. El sub-género alcanzó tal popularidad en las décadas finales del siglo, que en 1893 Harry C. Jones fundó el Quarterly Illustrator, donde re-editaba las mejores ilustraciones y sus descripciones de la prensa norteamericana. Su éxito fue tal, que al año tuvo que aumentar la periodicidad de su publicación, convirtiéndose entonces en el Monthly Illustrated. El sub-género desapareció a inicios del siglo XX con la perfección de la fotografía, la cual a la postre sustituiría definitivamente a los grabados, reduciéndose la otrora descripción-ampliación textual a lo que hoy todavía llamamos "pie de grabado" -nótese que se mantiene el término-. (Véanse los dos últimos volúmenes de la obra de Frank Luther Mott, A History of American Magazines, 4 vol. (1938; Cambridge: Harvard UP, 1957), así como las antologías de crónicas y reportajes del período New York. Tales of the

(continúa...)

Las relaciones de Martí con la pintura, además de como resultado de las influencias francesas y norteamericanas ya señaladas, venían cimentándose desde su adolescencia. Se conoce que en 1867 se matriculó en Dibujo Elemental en la famosa escuela de artes plásticas habanera de San Alejandro, aunque no terminó el curso. Luego, durante su estancia en México, se inició en la crítica de arte en la Revista Universal, la cual continuaría ejerciendo en Nueva York en The Hour. Pero, siguiendo la tónica epocal, Martí extendió la descripción plástica más allá de las crónicas de arte y cultivó el perdido sub-género descripción-ilustración del "illustrated journalism", con fina sensibilidad poética dentro de textos mayores y, no sé si por imposibilidad de reproducir la imagen o premeditadamente, a veces truncó el sub-género y publicó la descripción sin la ilustración, como se verá en la misma obra que analizo. En todo caso, las relaciones de Martí con la pintura, el dibujo y demás artes plásticas, fueron constantes y profundas. El mismo dibujaba, aunque sin pretensiones profesionales. Y es conocida su máxima estilística de que "el escritor ha de pintar como el pintor."[36]

---

[35](...continuación)
Empire State, comp. Frank Oppel (Seacaucus [NJ]: Castle, 1988) y New York. A Collection from Harper's Magazine (New York: Gallery Books, 1991).

[36] Véanse: Felix Lizaso, Martí, crítico de arte (La Habana: Cuadernos de Divulgación Cultural, 1957) y Antonio R. (continúa...)

Por todo lo anterior, resulta una mutilación mayor el publicar "Un Juego Nuevo, y Otros Viejos" sin las ilustraciones originales. En el texto Martí describe no sólo "La danza del palo, en Nueva Zelandia", sino también "Los niños griegos y la diosa Diana", "Enrique III y sus bufones, jugando al Boliche", y hasta obras que no aparecen reproducidas en la edición original, como el cuadro de los bufones de Eduardo Zamacois (1840-1870) y el de la fiesta mora "Fantasía" de Mariano Fortuny (1838-1874). La descripción de este último, aunque más breve que la de "La danza del palo...", constituye uno de los momentos culminantes de la crónica. Aquí Martí adiciona al cuadro en su descripción, movimiento y hasta sonido, (¿adelantándose en seis años al lenguaje cinético de los hermanos Lumiere?).

Por último, y en consonancia con el espíritu festivo del juego, llama la atención el cierre humorístico de "Un Juego Nuevo, y Otros Viejos". Tal toque de humor no es único en La

---

[16](...continuación)
Romero, "José Martí y la pintura española," Clavileño 5.26 (1954): 56-60. Para un análisis más reciente y actualizado, véanse Carlos Ripoll, "La pintura y el pintor en José Martí," Diario las Américas 16 Agosto, 1987: 12A, 13A, y Florencio García Cisneros, comp., José Martí y las Artes Plásticas. Antología de su crítica de arte (New York: Ed. Ala, 1972). Sobre el uso del color en la obra martiana, lo mejor sigue siendo el documentado estudio de Iván A. Schulman, Símbolo y color en la obra de José Martí (1960; Madrid: Gredos, 1970). Algunas descripciones plásticas martianas famosas son las de "La lista de la lotería", de José Joaquín Tejada; "El Cristo", de Munkacsy; y "Los remadores del Sena", de Renoir, entre las que no se han perdido. Desgraciadamente todas las ediciones modernas reproducen solamente el texto, por lo que los objetivos sub-genéricos originales quedan truncados.

Edad de Oro y está relacionado directamente con la literatura infantil española del periodo, la cual precisamente por entonces intensificaba tal característica en la categoría, hoy plenamente reconocida[17].

"La Historia del Hombre, contada por sus casas", "Las Ruinas Indias" y "El Padre Las Casas" forman un tríptico unido por un objetivo fundamental: la defensa de los indios. Tal defensa no era nada nuevo en el XIX; en efecto, el indio como sujeto y objeto narrativo, había sido un aporte del romanticismo a la literatura hispanoamericana. Directamente influidos por los románticos franceses, los escritores indianistas buscaron (y encontraron) en la naturaleza del Nuevo Mundo, toda la carga de exotismo que necesitaban para desarrollar una visión cándida e inocente del indio, convertido entonces en el 'buen salvaje' que luego, según señaló con mordacidad Carlos Rangel, 'evolucionaría' hasta convertirse en el 'buen revolucionario'[18].

El movimiento indianista, entre otros aspectos, presentó la destrucción de un status estable (el del indio) por parte de una fuerza ajena (la del blanco), que vino a violar impunemente un equilibrio eco-social prácticamente

---

[17] Véase el número monotemático "Children's Literature and Humor," The Children's Literature Association Quarterly 15.3 (1990).

[18] Carlos Rangel, Del buen salvaje al buen revolucionario (Caracas: Monte Avila, 1976).

paradisíaco. La 'justicia' aparece como prostituida al poder (blanco) establecido y sus cultivadores buscan la manera de autenticar sus narraciones evocando personajes ancestrales con algún respaldo histórico, muchos de ellos entresacados --si no directamente, al menos en espíritu-- de la Conquista. A Colón y al Padre las Casas, en lo que a raíces temáticas se refiere, los indianistas unen Voltaire y Fenimore Cooper, en la visión general, y Rousseau en el espíritu de las historias narradas. Con respecto a la religión, estos autores románticos de nuestro continente lograron, por lo general, un extraño equilibrio en la dicotomía cristianismo-paganismo, en que el primer elemento del binomio quedó como religión 'buena' y el segundo como exotismo, aunque muy pocas veces con carga negativa[39].

Además de las influencias que pudo haber recibido Martí de los escritores indianistas continentales, de su misma área caribeña recibiría el legado del Enriquillo (1882) de Manuel de J. Galván --del cual tenía la mejor de las opiniones, según consta-- y de Guatimozín, último emperador de Méjico (1845) de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Sin embargo, la reivindicación del indio en las crónicas de La Edad..., va más allá de los postulados románticos que le precedieron en el tiempo y puede ubicarse plenamente dentro de la polémica entre Civilización

---

[39] Véanse: Concha Meléndez, La novela indianista en Hispanoamérica (1832-1889) (San Juan de Puerto Rico: Ed. Cordillera, 1970) y Antonio Sacoto, The Indian in the Ecuadorian Novel (New York: Las Americas Publishing, 1967).

y Barbarie que, a partir de Sarmiento, ha constituido una temática recurrente en nuestras letras y que colocó al patriota cubano --pese a la admiración mutua que se profesaban-- frente a frente al argentino[40].

Podría señalarse a Rousseau y su "hombre natural" como la 'génesis cultural' de la reivindicación indígena martiana. Pero, aunque ha quedado constancia de la admiración de Martí por los enciclopedistas franceses, no debe olvidarse que el poeta cubano, a diferencia de casi todos sus contemporáneos, no puso nunca la vista en Europa como fuente única (o, al menos, la más categórica) de pensamiento. Además, en Rousseau la dicotomía civilización y barbarie (de polaridad opuesta a la de Sarmiento) es sólo implícita, mientras que Martí la desarrolla, prácticamente, en su enteridad.

Al parecer, la raíz intelectual del indigenismo martiano, la que le proporciona el recurso retórico dicotómico que emplea con tanto fervor, se encuentra mucho más cerca. Ya Antonio Sacoto ha señalado, refiriéndose a Martí, que "los Cronistas de Indias constituyen su principal fuente de

---

[40] Cf. Antonio Sacoto, "El indio en la obra literaria de Sarmiento y Martí," Cuadernos Americanos 156.1 (1968): 137-63; Jaime Alazraki, "El indigenismo de Martí y el anti-indigenismo de Sarmiento," Cuadernos americanos 140.3 (1965): 135-157; Alfredo L. Palacios, "Civilización y Barbarie. Dualismo simplista inaceptable," Cuadernos Americanos 105.4 (1959): 162-202. La polémica indirecta resultante se ha extendido a través del tiempo, como puede apreciarse en el conjunto de ensayos "Civilización y Barbarie en pensadores latinoamericanos," Revista Interamericana de Bibliografía 41.1 (1991): 33-119.

información a la que recurre con apasionamiento de verdadero estudioso"[41]. Sin embargo, una de ellas fue algo más que una fuente de información: el padre las Casas. En efecto, la presentación antitética de dos opuestos a través de la inversión del juego retórico bíblico de Ovejas VS Lobos Feroces que desarrolla, en sus críticas a la Conquista Española, Bartolomé de las Casas, creo constituye la base fundamental sobre la cual construiría Martí su dicotomía Civilización y Barbarie de polaridad inversamente proporcional a la de Sarmiento[42].

De ahí que no resulte extraño que haya sido precisamente el fraile español el único personaje histórico a quien Martí dedica todo un trabajo en La Edad de Oro. Ni siquiera Bolívar, el cura Hidalgo o San Martín (por quienes el patriota cubano sentía una gran veneración), logran que su admirador les dedique una crónica de manera individual, sino que se ven agrupados en un mismo trabajo, aunque a la postre fuera uno de los más destacados. (Los que conocen algo de labores

---

[41] Antonio Sacoto, El indio en el ensayo de la América española (Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1981) 74.

editoriales, saben la importancia de este dato).

El retrato que presenta Martí del padre las Casas se caracteriza por su plasticidad y alto vuelo poético. En el Sumario[11] Martí presenta la crónica como "Vida y tiempos del Padre Las Casas, con escenas de la época de la conquista y de las desgracias de los indios: con el cuadro El Padre Las Casas, del pintor Parra", anunciando de antemano las características plásticas ("escenas") y su intersección con la ilustración propiamente dicha. Herminio Almendros lo califica de "vivo, ardiente y conmovedor como un aguafuerte" (216). Cuando Martí escribió esta crónica (cuyo título es: "El Padre Las Casas"), ya existía una amplia (para la época)

---

[11] Los sumarios de los cuatro números de la revista han sido, hasta ahora, ignorados en todos los análisis de esta obra martiana; es más, en las ediciones modernas simplemente no se publican, pasándose por alto el hecho de que -al igual que el anuncio- fueron, obviamente, escritos por Martí y forman parte integral de la obra. En el Sumario del primer número, Martí es muy escueto y se limita a señalar, en algunos casos, solamente el género del trabajo y, en otros, la existencia de ilustraciones. En el segundo y tercer números es más explícito, particularmente con las crónicas. El Sumario de la cuarta y última entrega de la revista es casi tan breve como el de la primera y en él, a diferencia de los sumarios de todos los números anteriores, no hace Martí anuncio alguno del contenido de la siguiente entrega de la revista, por lo que resulta lógico pensar que, para entonces, se había producido la ruptura -ya analizada- entre el redactor único y el editor de la revista. En el presente estudio haré mención, siempre que lo considere pertinente, a los sumarios de Martí, por encontrarse en ellos las ideas centrales de los trabajos -según su propio autor- y/o lo que éste quería subrayar de los mismos. (Según la edición facsimilar que uso como edición básica de cita y análisis, los sumarios aparecieron cada vez en el reverso de la portada, sin paginación; de ahí que siempre señalaré el número a fin de posibilitar su ubicación.)

bibliografía positiva sobre el religioso español[43]. El propio Martí se refiere a Juan A. Llorente y a lo que parece ser su introducción a los dos tomos de la Colección de las obras del venerable Obispo de Chiapas, don Bartolomé de las Casas editada en París en 1822. Pero de seguro eran también de su conocimiento los trabajos de sus compatriotas José A. Saco y Antonio Bachiller y Morales, así como los debidos a otras famosas plumas de entonces tales como el alemán Alexander Von Humbold, el historiador español Manuel J. Quintana, y los norteamericanos Robert Anderson Wilson y Arthur Helps. Como fuente indirecta --pero sumamente emotiva-- pudiera señalarse el Enriquillo de Galván, cuya lectura por parte de Martí (y su reacción) ha quedado documentada[44].

Desde el punto de vista estilístico, la crónica en su conjunto se caracteriza por el abuso del imperfecto y, en menor medida, por el del gerundio. Parecería que Martí, ampliando el entorno temporal de la acción y dejando sin aclaración tanto su inicio como su final (características del tiempo verbal empleado), intentó acercar la narración tanto como pudo al presente, casi incluyéndolo, para lo cual se apoyó también en el efecto de progresión del gerundio. La

---

[43] Véase Berta Becerra de León, Bibliografía del padre Bartolomé de las Casas (La Habana: Sociedad Económica de Amigos del País, 1949).

[44] Véase la carta de Martí a Galván desde Nueva York, fechada el 19 de setiembre de 1884 (7: 299).

tarea, por lógicas razones cronológicas, no resultaba facil. El mismo Martí, al comienzo de la crónica, reconoce las distancias que se propone reducir y, de inmediato, el por qué de tal reducción:

> Cuatro siglos es mucho, son cuatrocientos años. Cuatrocientos años hace que vivió el Padre las Casas, y parece que está vivo todavia, porque fue bueno. (88)

A partir de ese momento, ese 'parecer' que el fraile español está vivo, será la tónica central de la crónica. Martí describe cómo el padre las Casas "se levantaba", "se apretaba las sienes", "andaba a grandes pasos", "iba", "les abria los brazos [a los indios]", "andaba echando en cara a los encomenderos la muerte de los indios", "esperaba . . . caminando de prisa", etc. Otras veces, con el subterfugio del lenguaje indirecto, Martí trae al presente aquellas condiciones de la época contemporánea que más le interesaban --la dependencia cubana al poderío colonial español- y, de esta forma, las señala:

> Y si el rey en persona le arrugaba las cejas [a las Casas], como para cortarle el discurso, crecia unas cuantas pulgadas a la vista del rey, se le ponia ronca y fuerte la voz, le temblaba en el puño el sombrero, y al rey le decía, cara a cara, que el que manda a los hombres ha de cuidar de ellos, y si no los sabe cuidar, no los puede mandar . . . (91)

Martí conforma toda una epopeya pro-indigenista en la

presente crónica usando una descripción marcadamente etopéyica de la vida de las Casas, que incluye hasta sus gustos culinarios vegetarianos. La carne, la sangre, las bestias, el desgarramiento, son asociados por Martí con aquellos otros españoles, los "conquistadores asesinos" que "¡...debían venir del infierno, no de España!" (89), expresión esta con la que Martí se alineaba a los conocidos postulados de Bello contra el miso-hispanismo de la época. En franca contraposición, Martí reserva para las Casas el color blanco, la piel "de lirio" por efectos de la bondad, el sol que "veía él siempre salir sobre cubierta" (89), etc. Resulta de un alto patetismo la descripción anafórica por oposición que hace Martí de la actitud de los conquistadores. Enfatizando qué no hacía las Casas, deja implícito, como aspecto lógico de la oposición, qué sí hacían los otros españoles que no debían venir de España, sino del infierno:

> él [las Casas] no salía por las islas lucayas a robarse a los indios libres: . . . él no los iba cazando con perros hambrientos, para matarlos a trabajo en las minas: él no les quemaba las manos y los pies cuando se sentaban porque no podían andar, o se les caía el pico porque ya no tenían fuerzas: él no los azotaba, hasta verlos desmayar, porque no sabían decirle a su amo dónde había más oro: él no se gozaba con sus amigos, a la hora de comer, porque el indio de la mesa no pudo con la carga que traía de la mina, y le mandó cortar en castigo las

> orejas: él no se ponía el jubón de lujo, y aquella capa que llaman ferreruelo, para ir muy galán a la plaza a las doce, a ver la quema de los cinco indios. (89)

Martí enfatiza la soledad del padre las Casas en su labor reivindicadora y la actitud combativa de aquélla, la que el "hombre de La Edad de Oro" califica, repetitivamente, de "pelea":

> Entonces comenzó su medio siglo de pelea, para que los indios no fuesen esclavos; de pelea en las Américas; de pelea en Madrid; de pelea con el rey mismo: contra España toda, él solo, de pelea. (90)
>
> Solo estuvo en la pelea; solo cuando Fernando, . . . solo cuando Carlos V, . . . solo cuando Felipe II . . . (92).

En esto de la soledad de las Casas en su "pelea", no hay duda de que Martí exageró un tanto. Es posible que su afán de agigantar al máximo la estatura histórica del "Defensor de los Indios", haya sido el motivo de su extraña omisión de los esfuerzos --no tan destacados en cuanto al volumen de denuncias y la calidad literaria de sus escritos o sermones, pero igualmente valientes y encomiables-- de otros religiosos españoles tales como fray Antón de Montesinos, fray Pedro de Córdoba y decenas de otros 'hombres de sotana' (primordialmente dominicos y franciscanos) o simples laicos, quienes denunciaron airadamente, algunos con antelación a las

Casas, las atrocidades de la colonización española[15]. Pero también puede conjeturarse que con ello Martí intentó separar a las Casas --amparado en el volumen e importancia de sus obras-- del resto de los evangelizadores españoles que sí --al menos-- intentaron ser tales.

En la crónica analizada hay otras 'pistas' de este supuesto intento martiano de 'distanciar' a las Casas de sus pares, algunas sumamente sutiles como cuando, refiriéndose a su atuendo, lo llama "túnica blanca" (88), en vez de sotana o hábito. Con ello, tal parece que Martí trató de 'helenizar' el vestuario religioso de su biografiado, presentándolo a sus lectores infantiles como algo 'distanciado' de los representantes del clero católico que, en la vida real, usaban tal indumentaria. Pero donde más se destaca la posible intención de 'secularización' de las Casas, es en las razones que presenta Martí para justificar el hecho de que las Casas hubiera adquirido los hábitos. Dice al respecto:

> De abogado no tenía autoridad, y lo dejaban solo: de sacerdote tendría la fuerza de la iglesia, y volvería a España, y daría los recados del cielo, y si la corte no acababa con el asesinato, con el tormento, con la esclavitud, con las minas, haría temblar a la corte. (90)

Es decir que, según Martí, las Casas decidió hacerse sacerdote, simplemente, por razones estratégicas: ya que como

---

[15] Cf. Carlos Ripoll, José Martí y la Conquista de América (New York: UCE, 1992), en especial 18-9.

abogado no podía hacer efectiva su defensa de los indios, cambió a otra profesión que le permitiera ganar en efectividad. En la crónica martiana no hay mención a vocación religiosa alguna, o a la intención misionera del fraile, expresadas una y otra vez por el propio las Casas en sus escritos y reconocidas por sus otros biógrafos o comentadores[4]. El mismo tiempo verbal seleccionado por Martí en su redacción del párrafo citado, es del todo congruente con esta interpretación 'oportunista' de la incorporación lascasiana a la Iglesia. El uso del condicional para expresar el futuro de una acción en pasado, crea la sensación de que Martí está describiendo los pensamientos de las Casas en su proceso de toma de conciencia por el cambio de profesión señalado, algo así como una especie de stream of consciousness 'inventada' por el cronista más de cuatro siglos después de que se 'produjera', con lo que las razones del cambio de profesión aducidas por Martí quedan, de alguna forma, 'autenticadas' por el mismo fraile. En consonancia con lo anterior, no asombra, en su descripción del día en que las Casas se había ordenado, el hecho de que "las indias le echaron al pasar [las Casas] a sus hijitos, a que le besasen los hábitos" (90) no por razones religiosas, sino por "asombro

---

[4] Cf. M. M. Martínez, "El padre las Casas, promotor de la evangelización de América," Estudios lascasianos. IV Centenario de la muerte de Fray Bartolomé de las Casas (Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1966) 91-108.

de que tomara aquella carrera [la defensa de los indios, segun se desprende de lo que antecede] un licenciado de fortuna" (90). Esa defensa de los indios es lo que, según la crónica martiana, hace objeto de adoración (como que mitifica) a las Casas; sus votos religiosos, por el contrario, quedan relegados a un plano tan inferior que, prácticamente, terminan siendo omitidos.

La raíz de esta aparente manipulación histórica por omisión en "El Padre Las Casas" es sumamente compleja y, a la distancia histórica a que nos encontramos de la fecha de publicación de la crónica, sólo admite conjeturas interpretativas, por muy avaladas por conocimientos históricos que estén. Entre tales conjeturas puede aducirse lo que se ha llamado 'anticlericalismo' en el pensamiento martiano, que no fue más que la lógica reacción del independentista cubano por antonomasia (y, por ende, anti-monárquico total) a la tendencia monárquica de la Iglesia Católica de entonces, asociada, por comunión histórica, con el colonialismo.

Pero hay más: una lectura atenta de la crónica, asociada a un conocimiento de la vida de su autor y de las condiciones del momento en que la escribió, arroja otra interpretación-conjetura de índole personal: que Martí, al menos a un nivel sub-consciente, refleja en la vida y las acciones lascasianas que narra, su propia vida y acciones. De alguna forma él se sentía un nuevo las Casas o, al menos, un cabal continuador. Las referencias personales son muy sutiles, aunque

extremadamente significativas, como cuando señala que las Casas "aprendió en España a licenciado, que era algo en aquellos tiempos" (89), en clara referencia a que en 'estos' tiempos (fines del siglo XIX) no era mucho para otro que también hizo su licenciatura en España: el propio Martí. En igual dirección podría interpretarse el énfasis que pone Martí en que los progenitores de las Casas eran, como los suyos propios, españoles (89). De todos es sabido que España se ha caracterizado por ser un país de emigrantes, de manera tal que la posibilidad de que un español tuviera padres extranjeros era tan poco común que no tiene ningún sentido hacer tal observación a no ser que se persiguiese alguna implicación o inferencia más allá del dato histórico en sí, en este caso la nacionalidad de los padres de Martí. La ira del joven las Casas ante el atropello de los indios, tiene muchos puntos de contacto con la ira del niño Martí ante trato semejante a los esclavos negros en Cuba. La imagen conciliatoria de los oidores (90) dada por el cronista, en mucho se parece a la que él mismo sufría en cuanto a los autonomistas criollos; el crecer "unas cuantas pulgadas" (91) en medio del calor de la oratoria reivindicadora, es fácilmente asociable con el mismo Martí, de corta estatura física. Son otras muchas las referencias o inferencias personales que pueden encontrarse en la crónica; sirvan, a manera de ejemplos, la constancia y métodos en la "pelea" ("O hablaba, o escribía, sin descanso"), los conocimientos ("religión y leyes, y autores latinos"), el

hábil uso de tales inteligencias "para defender el derecho del hombre a la libertad, y el deber de los gobernantes a respetárselo" (91), y hasta la forma de escribir "con letra fuerte y desigual, llena de chispazos de tinta, como caballo que lleva de ginete a quien quiere llegar pronto, y va levantando el polvo y sacando luces de la piedra" (93), características todas aplicables tanto a las Casas como a Martí. Y aunque el fraile español no estuvo nunca solo en la "pelea", es el caso que el patriota antillano sí se sintió solo e incomprendido en más de una ocasión, sentimiento que proyectó en las Casas, adicionando a la vida de su biografiado una soledad que le era propia, un sangrar de sus propias heridas, para sanar las cuales Martí transmite a los niños la medicina que él mismo se aplicaba:

> El hombre virtuoso debe ser fuerte de ánimo, y no tenerle miedo a la soledad, ni esperar a que los demás le ayuden, porque estará siempre solo: ¡pero con la alegría de obrar bien, que se parece al cielo de la mañana en la claridad! (92)

Este incorporarse a sí mismo en el retrato de otros, aunque sea de manera sumamente sutil, no era nada nuevo en Martí[48] y lo encontraremos en otros textos de La Edad de Oro. De ahí que la imagen de las Casas entregada en esta crónica,

---

[48] Véase lo que señala al respecto Carlos Ripoll en "La pintura y el pintor en José Martí," Diario las Américas 16 de agosto 1987: 12A-13A.

recuerda más a un soldado (aunque sea de la palabra, como lo fue Martí), que a un sacerdote. Si algo hay de sacerdocio en este las Casas según Martí, está más relacionado con la adoración a la libertad y a la dignidad humanas (en este caso, de los indios), que a un dios en particular.

En "La Historia del Hombre, contada por sus casas" y "Las Ruinas Indias", Martí continúa esa adoración y los elementos estilísticos ya apuntados en "El padre Las Casas". La segunda de las crónicas mencionadas está llena de descripciones de imágenes, como anuncia el mismo autor ("De México trataremos hoy, porque las láminas son de México", 52) las cuales pueden ser encontradas en las fuentes que el poeta antillano da, profusamente, dentro del texto[49]. De todas ellas Martí toma y desarrolla una idea que venía madurando en la mente de la época, entroncada en el darwinismo, pero ya desprovista del racismo positivista: la unidad de la especie humana[50]. La lámina que aparece en la edición original de "Las Ruinas Indias" acompañando al texto, puede encontrarse en la página

---

[49] En efecto, Martí hace referencia o cita a varios arqueólogos o cronistas. Entre ellos los guatemaltecos Francisco Fuentes y Guzmán y Domingo Juarrós, los franceses Augustus Le Plongeon, Claude J. Désiré Charnay, Charles Etienne Brasseur de Bourbourg y Jean François Albert du Pouget, Marqués de Nadaillac, al norteamericano John Lloyd Stephens, etc.

[50] Unos años después Nadaillac, al terminar y publicar Unité de l'espèce humaine (Paris, 1898), resumiría en una sola obra lo que habían venido 'cocinando' en la década anterior él y demás viajeros y arqueólogos citados por Martí.

323 del libro de Désiré Charnay, Les anciennes villes du Nouveau Monde: voyages d'explorations au Mexique et dans L'Amerique Centrale 1857-82 (Paris, 1885), como también las descripciones, dentro del texto martiano, de las ilustraciones de las páginas 322 y 419. Precisamente, en esta crónica aparece la descripción plástica más lograda de todas las de la La Edad de Oro: la de la ciudad de Tenochtitlán (53-4), 'titulada' por Martí en el Sumario del número 2 como "Una mañanita de mercado en Tenochtitlán, antes de la conquista." Esta descripción, según Fina García Marruz, "se levanta naturalmente de la página" (306), dando la impresión de estarse frente a un "mural rico y abigarrado, que parece anticipar a los de Diego Rivera" (306).

Pero la crónica martiana, en tanto que rescritura de tan disímiles fuentes, aporta, más allá de las descripciones plásticas, algo inexistente en todas ellas dado el género a que pertenecían: poesía. Martí, desde un principio, anuncia su objetivo de escribir la crónica en prosa poética:

> No habría poema más triste y hermoso que el que se puede sacar de la historia americana. (50)

Y Martí saca ese poema con alegorías como la del quetzal (50-51), paralelismos de semejanza como en sus descripciones etopéyicas de los indios ("Ellos fueron inocentes, supersticiosos y terribles. . . . Todo lo suyo es interesante, atrevido, nuevo. Fue una raza artística, inteligente y limpia.", 50), o símiles tales como cuando considera a

Chitchen-Itzá "un libro de piedra. Un libro roto, con las hojas por el suelo, hundidas en la maraña del monte, manchadas de fango, despedazadas" (55).

A fin de ilustrar a sus pequeños lectores en esa unidad de la especie humana que ya venían presentando los antropólogos, Martí no escatima esfuerzos para hacer ver la vida india como lo más parecido a la europea de la antigüedad, haciendo referencia a personajes no asociados, hasta entonces, con las culturas indias, aunque sí del todo con el mundo europeo ("Allí hay héroes, y santos, y enamorados, y poetas, y apóstoles", 51). Los paralelismos acrónicos que traza entre las culturas americanas precolombinas y otras reconocidas entonces como 'civilizadas', lo llevan a las antiguas civilizaciones de Egipto, Grecia, Israel, Roma, aunque el matiz helénico termina opacando a los demás. En efecto, Martí destaca de la cultura india desde "robos de princesas que pusieron a los pueblos a pelear hasta morir" (52), hasta esculturas "de nariz recta y barba larga" (56) --o, como señala de inmediato, "perfil firme" (56)--, pasando por indios "recitando versos" (50) y vestidos de "túnicas" (53) o reunidos en coro alrededor de una especie de rapsodas itinerantes (54).

Tales paralelismos le permiten a Martí paliar uno de los más escabrosos temas que confrontaba todo aquél que había intentado defender a los indios: los sacrificios humanos. Martí, de manera del todo intencional, reduce la importancia

y volumen de éstos entre los indios y, por el contrario, da la impresión de aumentarlos en las civilizaciones que utiliza a manera de comparación. Y, omitiendo de un plumazo las gigantescas distancias temporales, justifica la existencia de tales prácticas basándose en la superstición y en la ignorancia que "hacen bárbaros a los hombres en todos los pueblos" (52). Al final llega, incluso, a dar una idea del todo romántica de los sacrificios humanos, como cuando cuenta a los niños acerca de aquellas

> vírgenes hermosas, que morían en ofrenda a su dios, sonriendo y cantando, como morían por el dios hebreo en el circo de Roma las vírgenes cristianas, como moría por el dios egipcio, coronada de flores y seguida del pueblo, la virgen más bella, sacrificada al agua del Nilo. (56)

La presencia de la muerte a través de toda La Edad de Oro es un tema que ha llamado la atención de los críticos y sobre el cual volveremos después. Por el momento, baste señalar la aparente función mítico-social de la muerte en los ejemplos señalados y su carencia de toda negatividad, ¿acaso no iban las jóvenes al sacrificio "sonriendo y cantando" y "coronada[s] de flores y seguida[s] del pueblo"?

"La Historia del Hombre, contada por sus casas" permite a Martí continuar el desarrollo del tema de la unidad de la especie humana, con claros objetivos reivindicatorios a favor del indio americano. Según Salvador Arias (1989), "es una sagaz ampliación de un fragmento de 'La Exposición de París'"

(22). En realidad es mucho más que eso. Para la época en que Martí escribió esta crónica (no más allá de junio de 1889), considero --lo cual explicaré más adelante-- que Martí no había escrito todavía "La Exposición de París". Sin embargo, no está del todo despistado Arias: "La Historia del Hombre..." sí se relaciona con la Exposición de París de 1889, posiblemente el acontecimiento más importante del año desde el punto de vista internacional. La misma tuvo un amplio proceso de preparación y estuvo abierta al público de mayo a noviembre de ese año, en que fue visitada por más de 25 millones de personas de todas partes del mundo.

Uno de los pabellones más populares de dicha exposición fue "L'Histoire de l'Habitation", en el cual el arquitecto francés Charles Garnier preparó 44 construcciones representativas del habitáculo humano desde la gruta prehistórica hasta la época contemporánea. En la prensa de la época abundan las crónicas sobre la Exposición de París en general y esta sección en particular, información toda a la que estaba expuesto Martí. Sin embargo, de un análisis comparado de la crónica martiana y lo publicado en la época, se desprende que el cubano partió de dos trabajos publicados en París en un periódico y una revista dedicados a la Exposición, de los cuales tomó también la mayor parte de las ilustraciones que reproduce en la suya: la larga crónica de P. Legrand, "L'Habitation Humaine. Histoire de la Maison à travers les siècles" (L'Exposition de Paris de 1889. Journal

Hebdomadaire 13 (25 de mayo, 1889): 98-100; 14 (1° de junio, 1889): 110; 15 (8 de junio, 1889): 119-20; 16 (15 de junio, 1889): 127-8; 20 (13 julio, 1889): 138; 21 (20 julio, 1889): 163; 22 (27 julio, 1889): 171) y la de Victor Champier, "Les 44 habitations humaines" (Revue de L'Exposition Universelle de 1889 1: 115-25). L'Exposition de Paris de 1889. Journal Hebdomadaire comenzó a publicarse el 15 de octubre de 1888 y afirmaba que editaría 40 números en igual número de semanas. Sin embargo, fue tal su éxito, que en el mes de agosto (durante el apogeo de la exposición), llegó a publicarse cada tres o cuatro días. El periódico estuvo saliendo hasta febrero de 1890 en que alcanzó el número 79, y fue luego editado (más bien simplemente encuadernado) en forma de libro (en dos volúmenes) como L'Exposition de Paris (1889) publiée avec la collaboration d'écrivains spéciaux (Paris: Librairie Illustré, 1889-90). La Revue de L'Exposition Universelle de 1889 fue publicada por la misma época que el periódico. La colección completa de esta revista se editó luego (también en dos volúmenes) bajo el mismo título (Paris: Librairie des Imprimeries Réunis et Librairie d'Art, 1889-1890), pero sin las portadas, de manera tal que no me ha sido posible determinar las fechas de los números individuales. De estas publicaciones periódicas parisinas dedicadas a la Exposición Universal de ese año, tomaría Martí los temas para varios de los trabajos de La Edad de Oro así como muchas de las ilustraciones, por lo que más adelante volveremos a ellas.

Por lógicas razones cronológicas, Martí no tuvo tiempo, durante la redacción de "La Historia del Hombre...", de conocer el texto de Legrand íntegro[51]; pero sí utilizó todas las ilustraciones que le fueron posible, sacando de la de Champier otras. Sin embargo, Martí fue mucho más allá que sus fuentes galas. Las crónicas francesas se proponían, simplemente, contar lo que la sección de Garnier exponía; el cubano, basado en las explicaciones de Legrand y Champier y otras fuentes iguales o similares a las señaladas en "Las Ruinas Indias", intenta 'hacer el cuento' de la historia del hombre a través de las descripciones de sus diferentes habitáculos. Aquí Martí no escatima esfuerzos en continuar su labor de mostrar a los niños los paralelos entre las vidas de los indios y las de otros pueblos y civilizaciones, para llegar a la idea central de la crónica:

> Estudiando se aprende eso: que el hombre es el mismo en todas partes, y aparece y crece de la misma manera, y hace y piensa las mismas cosas, sin más diferencia que la de la tierra en que vive. . . . (35) Y otra cosa se aprende, y es que donde nace el hombre salvaje, sin saber que hay ya pueblos en el mundo, empieza a vivir lo mismo

---

[51] Todo parece indicar que el último número de L'Exposition de Paris que tuvo Martí a su disposición antes de terminar esta crónica, fue el 16 (del 15 de junio), por cuanto concluye su crónica con "El Renacimiento" (véase el Sumario del número 3), que es la última descripción del fragmento de la crónica de Legrand publicada hasta ese número: "l'époque de la renaisance" (127).

que vivieron los hombres de hace miles de años. (36)

No obstante, es de destacar que en ningún momento Martí aboga por el aislacionismo de los pueblos 'atrasados'; antes bien, y desde el mismo Sumario, viene hablando, como de una unidad, de "Todos los pueblos, desde el Egipto hasta el ruso de hoy" y de "Cómo han ido conociéndose y juntándose los pueblos". Y ello era de esperarse: un intelectual como él, que supo aprovechar lo mejor de la cultura de su tiempo en una destacada labor sincrética que dio inicio al primer movimiento literario hispanoamericano, y que preconizaba la igualdad del hombre como género, no iba a negar la necesidad de los pueblos (en tanto que suma de individuos) a tomar de otros aquellos elementos que los superasen. Es por eso que aclara que

> pero los pueblos de ahora crecen más de prisa, porque se juntan con los pueblos más viejos, y aprenden con ellos lo que no saben; no como antes, que tenían que ir poco a poco descubriéndolo todo ellos mismos. (37)

Entre las igualdades del hombre que Martí señala en esta crónica, está una que es tema recurrente en todas las entregas de La Edad de Oro: la de las creencias religiosas, como cuando iguala las imágenes de los teúles con los ex-votos católicos:

> En el techo [de las casas de los indios mexicanos] había como escalones, donde ponían las figuras de sus santos, como ahora ponen muchos en los altares figuras de niños, y piernas y brazos de plata . . . (38)

Martí califica el Renacimiento como una época en que "los

cristianos empezaron a no creer en el cielo tanto como antes" (44), y de ahí el retorno a los patrones arquitectónicos griegos. Porque es el caso que Martí mantiene en esta crónica, aunque en menor proporción, el elemento helénico ya señalado en otras. A tal efecto, sus descripciones de las construcciones greco-latinas superan las de otras civilizaciones (41-43), sigue, asímismo, calificando el vestido masculino de los indios como "túnicas" (38) y, hablando de Europa, no puede dejar de aclarar que los hombres

> vinieron a Grecia, buscando la libertad y la novedad, y en Grecia levantaron los edificios más perfectos del mundo, y escribieron los libros más bien compuestos y hermosos. (39)

Es de destacar que dedica a los hebreos un solo párrafo (40), sin referencia religiosa alguna. También, la continuación del culto a Francia, "en lo más hermoso de la edad de hierro, con su torre Eiffel que se entra por las nubes" (37). El final alentador y optimista de la crónica es del todo desusado en la obra martiana y, por lo tanto, muy significativo:

> **Ahora** todos los pueblos del mundo se conocen mejor y se visitan: y en cada pueblo hay su modo de fabricar, según haya frío o calor, o sean de una raza o de otra; pero lo que parece nuevo en las ciudades no es su manera de hacer las casas, sino que en cada ciudad hay casas moras, y griegas, y góticas, y bizantinas, y japonesas, como si

empezara el tiempo feliz en que los hombres se tratan como amigos, y se van juntando. (45)

"La Historia del Hombre, contada por sus casas" posiblemente sea el más 'pedagógico' de todos los textos de La Edad de Oro. Quizás por ello es que la oralidad constituye el elemento estilístico más destacado. En esta crónica, más que en otras, se advierte el objetivo martiano --expresado en el "anuncio" ya citado-- de enseñar sin fatiga, de que los artículos resulten cuentos, de que los temas "por mucha doctrina que lleven en sí, no parezca que la llevan, ni alarmen al lector de pocos años con el título científico ni con el lenguaje aparatoso." En ese sentido, Martí hace de esta crónica un cuento, y un cuento de características orales tan marcadas que se me ocurre que resulta más efectivo al ser escuchado que leído en silencio. Y ello no debe extrañarnos: la lectura en voz alta (colectiva) era una práctica todavía generalizada a finales del siglo XIX y el propio Martí provenía de un país donde tal tipo de lectura tenía, entonces, tanta importancia, que ella habría de mantenerse vigente, aunque de manera residual, incluso hasta en la actualidad.

Sin embargo, esa destacada 'oralidad' de "La Historia del Hombre, contada por sus casas" no implica que el resultado final carezca de calidad artística. Muy al contrario, la 'sencillez' del texto es sólo aparente y forma parte del 'acabado' estético del mismo. Véase, a manera de ejemplo, cómo Martí compara la Tierra con un pastel de hojaldre. El símil no

podía ser más sencillo a la hora de ser interpretado por los lectores infantiles; pero tampoco más poético y simbólico:

> la tierra es como un pastel de hojaldres, que tiene muchas capas una sobre otra, capas de tierra dura, y a veces viene de adentro, de lo hondo del mundo, una masa de roca que rompe las capas acostadas, y sale al aire libre, y se queda por encima de la tierra, como un gigante regañón, o como una fiera enojada, echando por el cráter humo y fuego: así se hacen los montes y los volcanes.(38)

Aunque en menor proporción dada la marcada oralidad ya señalada, "La Historia del Hombre, contada por sus casas" también presenta bellísimos pasajes de prosa poética, como cuando describe la arquitectura indostaní comparándola (y, por ende, relacionándola) con la poesía de la India:

> Sus templos, sus sepulcros, sus palacios, sus casas, son como su poesía, que parece escrita con colores sobre marfil, y dice las cosas como entre hojas y flores. (41)

Las relaciones artísticas interdisciplinarias (rasgo modernista típico), como la ejemplificada en la cita anterior, aparecen diseminadas a todo lo largo de la crónica, como ésta entre los sonidos y los colores (de clara raíz parnasiano-simbolista), a la cual Martí adiciona un tercer elemento: la forma, el volumen. La cita ilustrativa que sigue puede analizarse también como ejemplo del recurrente culto helénico martiano, animización, y adoctrinamiento estético:

> Dicen que en el mundo no hay edificio más bello que el Partenón, como que allí no están los adornos por el gusto de adornar, que es lo que hace la gente ignorante con sus casas y vestidos, sino que la hermosura viene de una especie de música que se siente y no se oye, porque el tamaño está calculado de manera tal que venga bien con el color, y no hay cosa que no sea precisa, ni adorno sino donde no puede estorbar. Parece que tienen alma las piedras de Grecia. Son modestas y como amigas del que las ve. Se entran como amigas por el corazón. Parece que hablan. (42)

La escueta oración final es típica de la prosa de Martí como resumen o colofón de una descripción caracterizada, en sentido general, por construcciones mucho más extensas, por lo que puede calificarse como todo un estilema martiano. La iteración "como amigas", por otra parte, es más que significativa y sirve para completar la animización de las piedras con la frase final "que hablan". Con ello parece que Martí intentó llegar directamente a la mente de los niños, para quienes "los amigos" son, precisamente, quienes "hablan", como estas casas que, a través de la crónica, hicieron 'el cuento' de la historia del hombre (y de su igualdad) a sus amiguitos.

"La Exposición de París" es la crónica más extensa de todas las que entregó Martí a sus lectores infantiles y la tenía en mente desde antes de la salida del primer número de

La Edad de Oro en julio de 1889, por cuanto en el Sumario del número 1 anuncia que "En el número de SETIEMBRE se publicará un artículo con muchos dibujos, describiendo La Exposición de París." Cumpliendo con lo anunciado (lo cual no siempre logró Martí), esta crónica de actualidad abre el número 3 de la revista (cubriendo más de la mitad de las páginas de esa entrega) y, sin duda como consecuencia de la importancia que le dio su propio autor, éste haría luego más de una referencia a la misma.

Herminio Almendros intentó aclarar las fuentes de esta crónica. En la segunda edición de su A propósito de La Edad de Oro. Notas sobre Literatura Infantil (La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1972), expone lo siguiente:

> Los datos los debió tomar [Martí] de la publicación de Henri Parville, Causeries Scientifiques. Découvertes et innovations. Progrès de la science et de l'industrie. Vingt-neuvième année. L'Exposition Universale. Paris, J. Rothschild, Editeur, 1889. El mismo autor publicó al año siguiente, con el mismo editor, el libro L'Exposition Universelle de Paris. En aquella publicación expone datos, de una manera objetiva, tanto de la exposición como de la construcción de la torre. Todos esos datos, expuestos como en un amplio informe de constructor, los aprovechó quizás Martí, los ordenó, los organizó y les dio vida en el hermoso artículo. También aprovechó la revista algunos de los grabados de aquella publicación.

(Nota al pie de la página 239)

Evidentemente, de acuerdo con lo expuesto al principio de la cita, Almendros no estaba del todo seguro de que ésa fuera la fuente (de ahí los modalizadores "debió tomar" y "quizás"). Sin embargo, ya al final asevera que Martí "también aprovechó" "algunos de los grabados de aquella publicación", por lo que sí la hace ver como la fuente. La contradicción, pues, es evidente. ¿Fue o no la obra de Parville la fuente martiana para "La Exposición Universal"?

No. No podía serlo. La obra que Almendros divide en dos es, en realidad, una sola: L'Exposition Universelle, publicada en 1890 (un año después de la crónica martiana), como el número 29 de la serie Causeries Scientifiques. Découvertes et inventions. Progrès de la Science et de l'industrie, especie de inmenso reportaje de índole científica sobre la exposición. Lo que confundió a Almendros fue la semejanza o igualdad de algunos grabados[57], perdiendo de vista que, en ese tiempo, era común --y posible, dada la naturaleza de las ilustraciones y los adelantos técnicos tipográficos--, la reproducción de un mismo grabado en más de una publicación (de hecho, ambas ilustraciones pueden ser encontradas en varias publicaciones

---

[57] Por ejemplo: "Las Fuentes Luminosas" de Martí (81), es la misma figura 32, "Ouverture de l'Exposition Universelle de 1889. Les Fontaines lumineuses. La Fête de nuit dans le Jardin intérieur du Champ-de-Mars" (57), en la obra de Parville; "La 'Fantasía' de los árabes" de Martí (67), es semejante a la figura 107, "La Fantasia Arabe. Esplanade des Invalides" (136), en Parville.

de entonces). Se conservan algunas ediciones decimonónicas sobre la exposición parisina, incluyendo alguno que otro libro editado, incluso, en 1889; pero, como es lógico, luego de su clausura [53]. Sin embargo, la crónica martiana fue publicada en setiembre de 1889 (unos cuatro meses después de haberse inaugurado la Exposición de París) y venía siendo anunciada desde julio (anuncio escrito en junio). Ello hace imposible que Martí hubiera tenido, como fuente, las obras conocidas sobre el evento, por cuanto no se habían publicado aún. Por otra parte, está históricamente comprobado que Martí no estuvo en la Exposición de París (y él mismo se encarga de aclararlo). ¿Cuál fue, entonces, su fuente?

Muy simple: la prensa periódica. Desde el otoño de 1888 la Exposición de París venía siendo noticia de primer orden en las publicaciones del mundo entero y, particularmente, en la prensa gala. Mi investigación de tales publicaciones, comparando sus contenidos, ilustraciones y fechas de publicación con La Edad de Oro, me ha permitido localizar varias fuentes, las más importantes de las cuales (dado el

---

[53] Véase, por ejemplo, Les Merveilles de L'exposition de 1889. Histoire, construction, inauguration, description détaillée des palais, des annexes et des parcs. Ouvrage rédigé par des écrivains spéciaux et des ingénieurs. (Paris: A la Librairie Illustrée, 1889), en que el grabado de la Fuente Luminosa común a la obra de Parville y Martí, aparece en la página 69. Esta obra tiene otros grabados semejantes a los de Martí, pero en La Edad de Oro aparecen, por lo general, con más extensión visual de la escena, por lo que resulta evidente que Martí no los tomó de allí, sino de una fuente común a ambos. Han sobrevivido catálogos, boletines y obras dedicadas a pabellones específicos.

volumen y semejanza de las ilustraciones y temas comunes) considero que fueron las ya nombradas: L'Exposition de Paris de 1889. Journal Hebdomadaire y la Revue de L'Exposition Universelle de 1889.

De estas publicaciones periódicas ad hoc sobre la Exposición de Paris de 1889, Martí tomó las ideas y las ilustraciones (incluyendo sus 'pies de grabado', algunos simplemente traducidos), no solamente para "La Exposición de París", sino para otras crónicas más, como la ya analizada "La Historia del Hombre, contada por sus casas". Resulta evidente que en junio de 1889 ya tenía Martí a mano algunos ejemplares de ambas publicaciones (de ahí su anuncio de la crónica), pero quiso acumular la mayor cantidad posible de nuevos números (particularmente, los de julio y, de ser posible, parte de los de agosto, que es cuando la exposición alcanzó su apogeo) antes de redactar y publicar su crónica, a fin de hacerla lo más completa posible. De ahí que anunciara este trabajo para el número de setiembre y, consecuentemente, que no lo tuviera escrito en junio. Con ello queda sin efecto la posibilidad que plantea Salvador Arias, de que "La Historia del Hombre, contada por sus casas" sea "una sagaz ampliación de un fragmento de 'La Exposición de París'" (22), por cuanto para junio todavía Martí no había acumulado todo el material necesario para su redacción final.

Pero la crónica martiana sobre la exposición parisina (decididamente no escrita antes de agosto de 1889), va mucho

más allá de una simple reseña explicativa de la exposición que le sirve de motivo central. En efecto, parecería que la descripción de la afamada exposición sólo sirvió de pretexto a Martí para desarrollar otros temas con claras intenciones adoctrinadoras pero, de manera tal que, cumpliendo con los objetivos trazados por él mismo, "no parezca que la llevan" (refiriéndose a la doctrina). Entre ellos, cabe destacar su homenaje a la Revolución Francesa, la crítica a las monarquías, las grandezas y similitudes hermanantes de las naciones hispanoamericanas, la exaltación de París, en particular, y de Francia y su cultura en general, la unidad e igualdad del hombre, el culto a los pueblos y culturas orientales como elementos exóticos por antonomasia, y la importancia de la técnica en tanto que resultado de la obra del ser humano, todo ello cubierto por el más destacado culto a la belleza, el trabajo y el entendimiento humano.

Una lectura de los "asuntos" de que trata la crónica, según Martí, nos permite conocer su visión de la misma y/o la que de aquélla quería dar a sus lectores. Dice el Sumario:

> La Exposición de París:
>
> **ASUNTOS**:-Un viaje por el mundo.-La Revolución francesa.-Lo que se ve en la exposición.-El Palacio del Trocadero, y el Jardín.-La Historia de la Habitación del Hombre.-La Torre de Eiffel: cómo es y cómo se hizo.-El Palacio de las Industrias, el de Bellas Artes y el de Artes Liberales.-Los Pabellones de las repúblicas de nuestra

América.-Los niños en la exposición.-China y Egipto, Anám e Indostán, Grecia y Hawai.-Los panoramas y las casas de comer.-Los pueblos extraños en la Esplanada de los Inválidos.-La aldea cochinchina. El kampong javanés.-La vida en el Africa salvaje.-Palacios y bazares árabes.-Los teatros y los cafés.-Los aissúas.-Las fuentes luminosas de noche.

DIBUJOS:-El Pabellón de la República Argentina.-La Torre de Eiffel.-La fantasía árabe.-La entrada principal.-La fuente de la República.-Los Pabellones del Salvador, México, Uruguay, Nicaragua, Venezuela, Chile, Bolivia, Santo Domingo, Paraguay y Guatemala.-El Palacio de los Niños.-Los burreros egipcios.-Las tejedoras kabylas.-Las Fuentes Luminosas.-Un senegalés.-Niño javanés.

Dada la extensión, el contenido y los propósitos de la crónica, no resulta extraño que presente una estructura sumamente compleja, según los objetivos y materiales de cada sección. Las complejidades comienzan desde el mismo principio, en que Martí presenta a sus lectores dos introducciones, aunque inter-relacionadas y perfectamente delimitadas.

La primera de tales introducciones cubre lo que, en el Sumario, Martí anuncia como los asuntos "Un viaje por el mundo" y "La Revolución francesa" y está desarrollada en un primer y largo párrafo (66-7). Sólo que en la concisión sumaria Martí olvida especificar (o deja sin aclarar deliberadamente) que el "viaje" en cuestión sería por un mundo

medieval, ya para entonces del todo anacrónico en la mayor parte de Occidente. En efecto, "el mundo" por el cual Martí haría viajar a sus pequeños lectores, sería el anterior a la Revolución Francesa, presentado con los más oscuros matices --cuando no exageraciones--, de los cuales Martí culpa en su totalidad a las monarquías. A tal efecto, el "hombre de La Edad de Oro" no escatima epítetos negativos para hablar de la realeza europea y, por el contrario, todos los positivos le parecen pocos a la hora de referirse a la Revolución Francesa, a la cual presenta no sólo como razón de ser de la Exposición, sino como el hito fundamental en la historia de la humanidad ("Fue como si se acabase un mundo, y empezara otro", 67). Sin embargo, ello no implica que haya tratado de escamotear sus defectos, enfatizando que "los hombres de trabajo se enfurecieron, se acusaron unos a otros, y se gobernaron mal, porque no estaban acostumbrados a gobernar" (67), razón por la cual terminaron en manos de Napoleón, a quien llama, simplemente, "tirano" (69).

Pero a pesar de que la República degeneró en el Imperio Napoleónico, Martí considera el saldo final positivo, cuyo crédito atribuye, únicamente, al pueblo francés en su totalidad (66), esquivando inteligentemente mención a caudillo alguno.

Leyendo este "viaje por el mundo" de Martí, no se necesita ser muy perspicaz para identificar, tras las quejas contra los reyes, su visión de la situación cubana de la

época, en la cual

> la gente de trabajo [los criollos cubanos, se sentían] como animales de carga, sin poder hablar, ni pensar, ni creer, ni tener nada suyo, porque a sus hijos se los quitaba el rey [las autoridades coloniales, en el caso cubano] para soldados, y su dinero se lo quitaba el rey [ibíd] en contribuciones, y las tierras, se las daba todas a los nobles del rey [los españoles en Cuba] (66).

Nótese que, a pesar de que Martí está describiendo una situación de 100 años atrás (y supuestamente pasada por lógica consecuencia de la Revolución), no utiliza el pretérito indefinido, sino el imperfecto, por su aspecto durativo que le permite acercar los conceptos a la situación de Cuba. Pero para describir los aspectos negativos de la Revolución, sí utiliza el indefinido, enfatizando con ello que cuando habla del Terror o la era napoleónica, se refiere a situaciones decididamente ubicadas en un punto específico del pasado y, por lo tanto, concluidas, finitas, no así cuando describe el abuso de los reyes, por primera vez vencidos por los franceses. De ahí, entre otras cosas, su culto a Francia más allá de postulados estéticos ("el pueblo bravo, el pueblo que se levantó en defensa de los hombres, el pueblo que le quitó al rey el poder", 66-7). El la consideraba (como veremos más adelante) madre de las repúblicas hispanoamericanas.

Una vez concluida la explicación de la justificación histórica de la Exposición de París, comienza la introducción

a la crónica en sí como descripción de dicha exposición, en lo que Martí resumió como "Lo que se ve en la Exposición", desarrollado en un igualmente extenso segundo párrafo (67-8):

> Y eso vamos a ver ahora, como si lo tuviésemos delante de los ojos. Vamos a la exposición, a esta visita que se están haciendo las razas humanas. (67)

El inicio de esta 'segunda' introducción da lo que será la tónica general de la crónica: su visualización. Junto a la 'primera', completa lo que pudiéramos llamar el exordio de la crónica y da comienzo a un texto de imágenes visuales hecho a la más depurada moda impresionista, con no pocos elementos simbolistas. Sin embargo, es de destacar que en esta segunda parte introductoria, Martí no 'hace ver' directamente nada sino que anuncia o exhorta a ver lo que será, luego, el resto de la crónica; es una especie de avance en que los 'temas' a desarrollar después son ligeramente 'escuchados' o 'previstos'. Para lograr tal efecto, Martí hace un uso significativo de la construcción perifrástica vamos a + infinitivo, con marcada reiteración de "vamos a ver" y, a veces, la conjugación del futuro simple del indicativo. Martí, con el anuncio de lo que va a describir, describe; pero de manera tal que deja al lector ansioso de completar esas imágenes que anuncia.

La parte central de esta 'segunda' introducción, es la descripción del público al cual van a unirse los lectores: un verdadero mosaico de tipos, colores y figuras en movimiento

que ya constituye, de por sí, parte de la exposición. La primera atracción que Martí 'anuncia', es el Palacio de las Industrias, seguido de las Fuentes Luminosas y diversos tipos exóticos según los patrones de la época tales como el javanés, el siamés, el sudanés, el árabe, el malayo, etc. Entre los elementos exóticos 'anunciados' en esta segunda parte del exordio de la crónica, están las bailarinas --"Pasan las bailarinas de Java, con su casco de plumas" (68)-- a las cuales luego regresará más de una vez (81, 82). También es de destacar la aparición, en esta 'segunda' introducción, de un narrador único y muy especial de esta crónica: el autor-niño. En efecto, Martí, sin previo aviso y al anunciar la visita al Palacio de los Niños, se iguala a sus lectores diciéndoles que "Y para nosotros, los niños, hay . . ." (68), sorprendiéndonos con un cronista infantil cuya existencia nos recordará más adelante (77).

Este exordio bimembre recuerda el formato de un tipo de obra totalmente fuera de todas las categorías literarias: la ouverture francesa creada originalmente por Jean-Baptiste Lully (1632-1687) para sus ballets, y luego extendida por todo el espectro musical europeo. Las coincidencias son sumamente significativas: el exordio martiano, como las overturas, consta de dos partes. La primera de ellas puede catalogarse de majestuosa y heroica, con un ritmo lento (¿grave?) determinado tanto por las largas construcciones como por el tema, y concluyendo con un tono festivo y pomposo. La segunda parte de

la introducción de la crónica, como su contraparte en la overtura francesa, tiene un ritmo mucho más rápido (¿vite?), logrado por las construcciones breves, las entradas de imágenes en rápida sucesión, a veces con una cadencia tonal que recuerda ¿el fugato?. Esta segunda parte del exordio termina, al igual que en el caso de las overturas, como un breve eco de la primera, en la introducción martiana con el culto a Francia como república (véanse los finales de los dos primeros párrafos, 67 y 68, respectivamente).

No tengo elemento alguno que me permita aseverar que Martí compuso su exordio bimembre a "La Exposición de París" siguiendo, conscientemente, el formato estructural de la ouverture. Pero, además de las 'coincidencias' señaladas en el párrafo anterior, debe recordarse que la literatura modernista se caracterizó por la interrelación genérica, categórica y hasta disciplinaria. Y que el tema francés (de por sí general en toda la literatura modernista), constituye, en esta crónica en especial, un elemento básico. A todo ello debe sumarse que Martí era un apasionado oyente musical, como lo demuestran sus múltiples comentarios al respecto[54]. De ahí que, aunque no puedo asegurarlo, no dudaría de que todas esas 'coincidencias' no hayan sido más que el resultado de un premeditado plan de redacción, con lo que entonces habría que concluir que Martí 'vio' esta crónica en general como un ballet (recuérdese las

---

[54] Cf. Orlando Martínez, Pasión de la música en Martí (La Habana: Academia Nacional de Artes y Letras, 1953).

recurrentes imágenes de bailarinas), lleno de tipos exóticos que 'entran' y 'salen' de 'la escena' con elegantes movimientos, no sin antes admirarnos con sus vestuarios multicolores descritos con palabras llenas de ritmo y musicalidad.

En todo caso, concluida esta segunda y última parte introductoria, Martí abandona las formas flexivas del futuro para utilizar, de manera casi absoluta, las correspondientes al presente del indicativo. Semejante utilización se asociaría luego con el lenguaje cinematográfico, pero es el caso que todavía faltaban seis años para que los hermanos Lumiere inventaran el cinematógrafo. Sin embargo, no hay incongruencia alguna en ello. Ya hemos señalado cómo Martí describía algunas escenas plásticas dándoles movimiento y hasta sonido, o sea, 'haciéndolas' cine aun antes de su invención. Además, tal selección flexiva puede también interpretarse como el llamado "presente histórico", el cual, en palabras de Carlos Reis,

> no es más que un perfecto a cuya carga aspectual de instantaneidad se une la vivacidad (y en este caso también la tensión emocional) experimentada en un pasado estilísticamente presentificado por este proceso. (175)

Mediante tal presentificación del pretérito perfecto existente a nivel hermenéutico, Martí les permite a sus lectores visitar, como 'de verdad', la Exposición de París: ellos 'ven', 'entran' en sus pabellones, 'escuchan' las maquinarias, pues simplemente 'están' (por "han estado") ahí.

Aunque la crónica en su conjunto trata de dar una visión panorámica de toda la exposición, Martí enfatiza algunas de sus atracciones tales como la Torre Eiffel, los diversos (y semejantes) pabellones de las naciones latinoamericanas, el Palacio de las Industrias y aquellas otras que aportaban un toque de exotismo --preferentemente oriental-- a su descripción.

La importancia que le dio Martí a la Torre Eiffel nos parece, hoy, tremendamente lógica. Pero es el caso que cuando él escribió esta crónica, la torre todavía no tenía la carga simbólica que tiene en la actualidad. Se reconocía su grandeza como obra de ingeniería; pero no como obra de arte. Es más, algunos de los intelectuales franceses de mayor relieve de la época, la habían calificado con los más duros epítetos, pues para entonces la torre, aunque sumamente popular, no había sido aceptada por la intelectualidad mundial como una obra de arte imperecedera y mucho menos podía considerarse el símbolo de París[55]. Pero también en esto se adelantó Martí a su tiempo (o, desde otro punto de vista, sí estuvo en su tiempo; sus pares fueron los que, de momento, se quedaron atrás). La

---

[55] Recuérdese la "Protestation des Artistes", en que un grupo de intelectuales (entre ellos Leconte de Lisle, Guy de Maupassant y Alexandre Dumas, hijo), se pronunciaron en contra de la torre que calificaron de "inutile et monstrueuse". Para los detalles de la polémica, véase el "Chapitre IV. Combats pour la Tour" del libro de Charles Braibant, Histoire de La Tour Eiffel (Paris: Plon, 1964) 81-93. Para más consideraciones sobre la Torre Eiffel, véase también de Roland Barthes y André Martin, La Tour Eiffel (Suisse: Delpire Editeur, 1964) y, más recientemente, la compilación de Viviane Hamy, La Tour Eiffel (Paris: Editions de la Différence, 1980).

materia prima para su descripción de la Torre Eiffel, la tomó Martí, fundamentalmente, de varias crónicas y reportajes aparecidos en las ya mencionadas publicaciones L'Exposition de Paris de 1889 y Revue de L'Exposition Universelle de 1889[56], aunque a los elogios a la ingeniería que constituyen el tema central de sus fuentes francesas, adiciona la poesía y toda la carga simbólica que, antecediéndose a su época, le proporcionaría a la torre. Comienza su descripción en términos casi místicos:

> Pero a donde va el gentío con un silencio como de respeto es a la torre de Eiffel, el más alto y atrevido de los monumentos humanos. (70)

La primera ilustración, en el texto, que presenta Martí es, precisamente, la Torre Eiffel, comparada con "los monumentos más altos del mundo", sobre los cuales --de acuerdo con la ilustración--, señorea[57]. Pero su intención, tal y como

---

[56] Algunos de los trabajos aparecidos en el periódico L'Exposition de Paris de 1889 relacionados con la torre Eiffel son: la crónica anónima "La Tour Eiffel. Sa description, sa construction, sa utilité," en el tercer número (15 de dic. de 1888): 22-23. Esta crónica continua en el número 4 (15 de enero de 1889): 27-31. También, de Hugüez Le Roux, "Une ascension de la Tour Eiffel" (No. 8, 1 de abril de 1889, p. 58-9) y de Max de Nansouty las crónicas "La Tour Eiffel" (No. 9, 15 de abril de 1889, p. 66-7) y "La Tour de 300 mètres" (no. 17, 22 de junio de 1889, p.130-4). De Revue de L'Exposition Universelle de 1889 pudo haber servido a Martí la crónica de Emile Goudeau, "Ascension à la Tour Eiffel", 280-88, primer tomo de la edición en forma de libro.

[57] Se trata de la reproducción de un grabado sumamente popular en la época editado por los constructores de la torre y titulado "La Tour Eiffel et les plus hauts monuments du

(continúa...)

lo anuncia en el Sumario ("La Torre de Eiffel: cómo es y cómo se hizo"), fue más allá de una mera descripción. Los símiles no podían ser más simbólicos: es bestia, tejido, ser humano, montaña, arma.

> Arrancan de la tierra, rodeados de palacios, sus cuatro pies de hierro: se juntan en arco, y van ya casi unidos hasta el segundo estrado de la torre, alto como la Pirámide de Cheops: de allí, fina como un encaje, valiente como un héroe, delgada como una flecha, sube más arriba que el monumento de Washington, que era la altura mayor entre las obras humanas, y se hunde, donde no alcanzan los ojos, en lo azul, con la campanilla, como la cabeza de los montes, coronada de nubes.- Y todo, de la raíz al tope, es un tejido de hierro. (70)

Por las comparaciones con las alturas de otros monumentos, es evidente que Martí escribió este párrafo teniendo, frente a sus ojos, la ilustración original que publicó 'editada'; la poesía la puso él. Nótese el uso tan peculiar --diríase que antagónico-- que hace del verbo hundir.

---

[57](...continuación)
globe", reproducido por Charles Braibant en Histoire de La Tour Eiffel (Paris: Plon, 1964) 96, y por Joseph Harris en The Tallest Tower. Eiffel and the Belle Epoque (Boston: Houghton Mifflin, 1975) 210. Es interesante notar que Martí 'editó' el grabado: en La Edad de Oro no aparecen ni la Estatua de la Libertad ni el Monumento a Washington, a pesar de que el segundo Martí sí lo utiliza, como elemento de comparación, dentro del texto. Tampoco aparece el rostro de Eiffel, cuyo espacio en el grabado original lo utiliza Martí para texto. Sobre las razones de esta 'corrección' o 'alteración' no hay, en toda la crónica, pista alguna.

En efecto, todos asociamos la acción de hundirse con una dirección 'hacia abajo'; Martí 'hunde' la Torre Eifell 'hacia arriba', como viendo la altura (entonces, recuérdese que inmensa) de la torre desde el mismo pie, perdida, en el mareo momentáneo, la correspondiente noción de 'arriba' y 'abajo'. La torre "se hunde" en el azul, para inmediatamente cambiar Martí la perspectiva y mostrárnosla desde lejos --que es como se ven siempre las cimas de las montañas cubiertas de nubes-- y terminar con esa imagen inquietante y contradictoria, de suavidad y rigidez, de fragilidad y solidez en pares simultáneos, de la última de las oraciones citadas, por cuanto toda esa maravilla inmensa, adonde llegan los visitantes en silencio, como postrados, no es más que "de la raíz al tope", "un tejido de hierro". Las animizaciones que el fragmento citado contiene (y que no son más que una muestra de la utilización del recurso), contribuyen a acercar la torre a los lectores, a volverla familiar, cercana.

Pero Martí, en consonancia con su anuncio del Sumario, hace más que describirnos la torre. También nos 'explica' 'cómo **se** hizo':

> **allá en** el aire, una mañana hermosa, encajaron los cuatro pies en el estrado, como una espada en su vaina, y se sostuvo sin parales la torre: de allí, como lanzas que apuntaban al cielo, salieron las vergas delicadas: de cada una colgaba una grúa: allá arriba subían, danzando por el aire, los pedazos nuevos: los obreros, agarrados

> a la verga con las piernas como el marinero al cordaje de un barco, clavaban el ribete, como quien pone el pabellón de la patria en el asta enemiga...(71-2)

Finalmente, la torre que ha sido, al mismo tiempo, bestia, tejido, ser humano, montaña, espada, lanza, flecha, termina siendo el mástil de la más descomunal de las naves:

> ¡El mundo entero va ahora como moviéndose en la mar, con todos los pueblos humanos a bordo, y del barco del mundo, la torre es el mástil! (72)

Mas Martí no se contentó con la descripción 'desde fuera' de la torre y con narrar su construcción. Como parte del estilo general de la crónica, introduce al lector en el gentío que, "como las abejas en el colmenar" (72), visitan la torre. Su visión 'desde dentro' no podía ser más 'objetiva'. En efecto, en el colmo de la pormenorización nos hace 'ver' tanto desde el interior del cuerpo de la torre hacia afuera --en que "el cielo se ve entre el tejido como en grandes triángulos azules de cabeza cortada, de picos agudos" (72)--, como hacia abajo, desde el tercer estrado al que

> suben los valientes, a trescientos metros sobre la tierra y el mar, donde no se oye el ruido de la vida, y el aire, allá en la altura, parece que limpia y besa: abajo la ciudad se tiende, muda y desierta, como un mapa de relieve. (72)

La cima de semejante obra de ciencia y arte combinados, los reserva Martí para una combinación semejante en que la

realidad aporta la ciencia y el cronista el arte:

> sobre el estrado se levanta la campanilla, donde dos hombres, en su casa de cristal, estudian los animales del aire, la carrera de las estrellas, y el camino de los vientos. (72)

El cierre de la descripción de la torre Eiffel no podía ser más significativo: sobre esa maravilla inmensa del arte y la técnica combinados --productos, ambos, del hombre--, termina triunfando, potentosa e inexorable en su sencillez, la naturaleza misma: "En lo alto de la cúpula, ha hecho su nido una golondrina." (72)

Seguidamente Martí describe jardines y algunos pabellones de artes plásticas así como otras atracciones exóticas cuyas descripciones, debidamente ilustradas, pueden encontrarse en las crónicas de las publicaciones francesas ya nombradas.

> Pero al otro lado es donde se nos va el corazón, porque allí están, al pie de la torre, como los retoños del plátano alrededor del tronco, los pabellones famosos de nuestras tierras de América, elegantes y ligeros como un guerrero indio: el de Bolivia como el casco, el de México como el cinturón, el de la Argentina como el penacho de colores: ¡parece que la miran, como los hijos al gigante! ¡Es bueno tener sangre nueva, sangre de pueblos que trabajan! (73-4).

La torre Eiffel como 'mata' de plátanos es, posiblemente, la imagen más atrevida de todas las que empleó Martí para

referirse al hoy símbolo parisino por excelencia. Con él pretende llegar su autor directamente al conocimiento inmediato y práctico de sus pequeños lectores, para quienes el plátano --fundamentalmente en las áreas de Centro América y el Caribe--, constituía, entonces como ahora, un plato principal, y su planta, rodeada una vez al año por los 'retoños' que emergen de sus raíces, una imagen conocida de todos. Pero hay algo más: haciendo a la Torre Eiffel 'mata' de plátano y a los pabellones latinoamericanos sus 'retoños', Martí daba a Francia (ya simbolizada por el autor, 'prematuramente', por la torre en cuestión) el papel de madre de nuestras repúblicas y, por lo tanto, otorgaba a nuestros pueblos la categoría de hijos de "el pueblo bravo, el pueblo que se levantó en defensa de los hombres, el pueblo que le quitó al rey el poder" (66-7), el cual "trabaja con arte y placer" (77).

Lo anterior confirma un hecho a veces pasado por alto por los críticos: que la atracción hacia Francia en Martí va mucho más allá de los postulados estéticos parnasianos, impresionistas o simbolistas que, combinándolos, recrearía en español y que le habían servido para dar inicio al primer movimiento literario netamente hispanoamericano. La 'francofilia' de Martí tenía raíces históricas independientes de las técnicas literarias galas decimonónicas, aspecto sobre el cual volveremos más adelante.

Las imágenes de los pabellones de Bolivia, México y Argentina, como parte del atuendo del "guerrero indio" que

conformaban todos los pabellones latinoamericanos, vienen dadas por las ilustraciones que acompañan al texto original, tomadas de la publicación periódica L'Exposition de Paris de 1889. En efecto, la fachada del edificio del pabellón boliviano tiene un arco fácilmente asociable con un casco, además de unas cúpulas doradas de más fácil asociación con semejante atuendo guerrero y que llamaron la atención de Martí (76); el de México, ancho y bajo, bien semeja un cinturón, del cual la entrada principal pudiera verse como la hebilla (más adelante, en la misma página 74, Martí vuelve a repetir la imagen del pabellón mexicano como un cinto); en la ilustración del pabellón argentino (que Martí seleccionó como frontispicio del número) lo primero que se ve es un árbol inmenso, tan alto como el edificio según la perspectiva del grabado, que no resulta difícil asociar con un penacho.

Martí, partiendo de diversos despachos de prensa y, particularmente, de algunas crónicas y descripciones del más que mencionado L'Exposition de Paris de 1889 (como, por ejemplo, "Les Pavillons de l'Amérique", publicado en el No. 24, del 7 de agosto de 1889, en la página 187), describe con lujo de detalle los pabellones de Argentina y México. Y hace mención o describe más someramente los de Brasil, Bolivia, Ecuador, Venezuela, Nicaragua, El Salvador, Chile, Guatemala, Santo Domingo y Uruguay. En todos ellos Martí destaca al hombre americano, su historia, su trabajo y la naturaleza en que se desarrolla. Hay imágenes sumamente coloridas y

simbólicas, como cuando, refiriéndose al contenido del pabellón nicaragüense, señala

> los cacaos y vainillas de aroma y aves de plumas de oro y esmeralda, y piedras de metal con luces de arco-iris, y maderos que dan sangre de olor. (76)

Resulta evidente que Martí no tuvo a tiempo en sus manos la larga crónica de Alexandre Georget, "Le Pavillons des Nouveaux Mondes", Revue de L'Exposition Universelle de 1889 (Paris: 1889-90) I: 239-44; 318-22, ya que en otro artículo se queja de no haber tenido ilustración alguna del pabellón de Ecuador (96), y en esa crónica gala se había publicado el grabado "Le Pavillon de la République de l'Equateur" (240).

En medio de la descripción de los pabellones latinoamericanos, Martí intercala el del Palacio de los Niños. Sin embargo, utiliza éste únicamente como una especie de 'descanso' en la descripción de los pabellones de "nuestra América", sin cumplir lo que podía esperarse de su anuncio de "Los niños en la Exposición" del Sumario. Las razones de tal premura en la atracción que se supone más interesaría a sus lectores, es justificada por el autor en los siguientes términos:

> Pero, si no tenemos tiempo, ¿cómo hemos de pararnos a jugar, nosotros, niños de América, si todavía hay tanto que ver, si no hemos visto todos los pabellones de nuestras tierras americanas? (77)

Resulta sumamente significativo que Martí, con relación

a Europa, haya ignorado los pabellones de Inglaterra, Portugal y España --especialmente los dos últimos, que fueron muy señalados[58]--, por lo que, con la excepción de Grecia (no podía faltar) y todo lo francés (incluyendo las colonias), sólo dedica espacio para llamar la atención sobre las representaciones de naciones europeas pequeñas tales como Holanda, Bélgica, Suiza, Servia, Rumania y la República de San Marino. De los EEUU sólo hace alguna que otra mención breve, al referirse a Edison y la luz eléctrica. Y ello a pesar de que los expositores norteamericanos se encontraron entre los más galardonados[59]. Los elementos exóticos están dados por sus descripciones o referencias a las exposiciones de Hawai, Siam, China, India, Japón, Persia, Egipto y Cambodia, o los incluidos en el pabellón de las colonias francesas, de todos los cuales la prensa periódica de la época presentó grandes descripciones ilustradas.

Pero, independientemente de los pabellones latinoamericanos y la Torre Eiffel, queda por analizar otro punto culminante de la crónica: El Palacio de las Industrias. A él llega Martí, como cuadra al más depurado espíritu modernista, luego de descripciones recreativas de lugares y

---

[58] Marie-Letizia de Rute (Mme. Ratazzi), "L'Espagne et le Portugal," Revue de L'Exposition Universelle de 1889 (Paris, 1889-90) I: 201-7.

[59] Cf. List of Awards to United States Exhibitors (Paris: A. Chambers, 1889).

escenas exóticas, como la que hace de la ilustración "Los burreros egipcios" (reproducción de "Les Arriers égyptiens de la rue du Caire", tomado de L'Exposition de Paris de 1889 No. 24, del 7 de agosto de 1889, página 189). Pero de ellos se aparta, a regañadientes, por las dimensiones que ya estaba adquiriendo la crónica:

> ¡Oh, no hay tiempo! Tenemos que ir a ver la maravilla mayor, y el atrevimiento que ablanda al verlo el corazón, y hace sentir como deseo de abrazar a los hombres y de llamarlos hermanos. Volvamos al jardín. Entremos por el pórtico del Palacio de las Industrias. (79)

De L'Exposition de Paris de 1889 Martí tenía dos crónicas a su disposición: "Le Palais des Machines" (No. 1, 15 de octubre de 1888, páginas 7-8) y "La Galerie des Machines" (No. 7, sin fecha, página 51), además de todo el material de la prensa periódica ilustrada norteamericana al respecto. Es interesante notar que Martí, en el Sumario, une el pabellón industrial con los de artes y oficios ("El Palacio de las Industrias, el de Bellas Artes y el de Artes Liberales"), enfatizando la unidad de los tres --a pesar de que no aparecen descritos en sucesión continua--, como el producto del trabajo del hombre, que los hermana. Pero es la sección tecnológica de la exposición la que él subraya. Una tecnología que en ningún momento aparece amenazante o deshumanizadora. Todo lo contrario: para Martí los avances tecnológicos de su tiempo constituían la suma de las voluntades y de las características

del hombre --en su vertiente positiva--, incluidas la magia y la poesía. En la descripción martiana, el hierro adquiere vida animal, aunque domesticada, respondiendo siempre a su diminuto amo. En efecto, no hay temor en la majestuosidad descrita, porque no es el producto de un dios; esta vez, al menos, el hombre ha sido el Creador, coronado por sí mismo:

> Por un corredor que hace pensar en cosas grandes, se va a la escalera que lleva al balcón del monumento: se alzan los ojos: y se ve, llena de luz de sol, una sala de hierro en que podrían moverse a la vez dos mil caballos, en que podrían dormir treinta mil hombres. ¡Y toda está cubierta de máquinas, que dan vueltas, que aplastan, que silban, que echan luz, que atraviesan el aire calladas, que corren temblando por debajo de la tierra! . . . ¡Pues dan ganas de llorar, al ver las máquinas desde el balcón! Rugen, susurran, es como la mar: el sol entra a torrentes. De noche, un hombre toca un botón, los dos alambres de la luz se juntan, y por sobre las máquinas, que parecen arrodilladas en la tiniebla, derrama la claridad, colgado de la bóveda, el cielo eléctrico. **Lejos,** donde tiene Edison sus invenciones, se encienden de un chispazo veinte mil luces, como una corona. (79)

Es de destacar, sin embargo, que el cronista no utiliza el mismo tono para referirse a los adelantos técnicos en la rama bélica. A pesar de que Martí, en el momento de escribir la crónica, se encontraba en medio de la preparación de una

guerra, su visión del pabellón militar es sumamente ambigua, cuando no decididamente opuesta a semejante actividad humana:

> De paso no más veremos el palacio donde está todo lo de pelear: el globo que va por el aire a ver por dónde viene el enemigo: las palomas que saben volar con el recado tan arriba que no las alcanzan las balas: ¡y alguna les suele alcanzar, y la paloma blanca cae llena de sangre en la tierra! (80)

La visita "de paso" y la carga simbólica de la paloma blanca que cae ensangrentada, es de fácil interpretación incluso para los niños. El pabellón de la guerra estaba allí, y Martí decidió no omitirlo. Pero su mensaje, en medio de la descripción mínima que le dedica, es bien claro.

Lo exótico --de raíz fundamentalmente oriental-- aparece a todo lo largo de la crónica, sirviendo a veces de marco, a veces de complemento, a los temas centrales analizados. Desde plantas de nombres musicales --"la linfea, y el nelumbio rosa del Indostán" (69)--, hasta tejidos --el más recurrente de los cuales es la seda--, pasando por metales y piedras preciosas, cubren un texto sumamente cromático en el que las directrices parnasianas y simbolistas se entrecruzan una y otra vez:

> Y por sobre los templos hindús [sic.], con sus torres de colores y su monte de dioses de bronce a la puerta, dioses de vientre de oro y de ojos de esmalte, está, lleno de sedas y marfiles, de paños de plata bordados de zafiros, el Palacio Central de todas las tierras que

tiene Francia en Asia. (80)

Hacia el final, la crónica gana más movimiento aún. A las construcciones dominantes del presente simple, se unen las del presente continuado o progresivo dado el uso del gerundio --"el bonzo rezando" (81), "el viejito a la puerta [que] está montando en el camello a su nieto, que le hala la barba" (82)--, subrayando así la idea de un 'ahora' en movimiento. Y hay un marcado acento en las artes escénicas (fundamentalmente la danza), en que los diversos espectáculos muestran escenas fugaces, como de número final de un gran espectáculo lleno de colores, música y movimiento (¿un ballet?):

> Y afuera, al aire libre, es como una locura. Parecen joyas que andan, aquellas gentes de traje de colores. Unos van al café moro, a ver a las moras bailar, con sus velos de gasa y su traje violeta, moviendo despacio los brazos, como si estuvieran dormidas. Otros van al teatro del kampong donde están en hileras unos muñecos de cucurucho, viendo con sus ojos de porcelana a las bayaderas javanesas, que bailan como si no pisasen, y vienen con los brazos abiertos, como mariposas. En un café de mesas coloradas, con letras moras en las paredes, los aissúas, que son como unos locos de religión, se sacan los ojos y se los dejan colgando, y mascan cristal, y comen alacranes vivos, porque dicen que su dios les habla de noche desde el cielo, y se los manda comer. Y en el teatro de los anamitas, los cómicos vestidos de

> panteras y de generales, cuentan, saltando y ahullando, tirándose las plumas de la cabeza y dando vueltas, la historia del príncipe que fue de visita al palacio de un ambicioso, y bebió una taza de te envenenado. (82)

Pero el espectáculo va llegando a su fin. Así lo presagian las despedidas de los actores, la música misma, anunciando la gran escena final, en la que danza y música, hombre y tecnología, se convierten, momentáneamente, en luz:

> Pero ya es de noche, y hora de irse a pensar, y los clarines, con su corneta de bronce, tocan a retirada. Los camellos se echan a correr. El argelino sube al minarete, a llamar a la oración. El anamita saluda tres veces, delante de la pagoda. El negro canaco alza su lanza al cielo. Pasan, comiendo dulces, las bailarinas moras. Y el cielo, de repente, como en una llamarada, se enciende de rojo: ya es como la sangre: ya es como cuando el sol se pone: ya es del color del mar a la hora del amanecer: ya es de un azul como si se entrara por el pensamiento del cielo: ahora blanco, como plata: ahora violeta, como un ramo de lilas: ahora, con el amarillo de la luz, resplandecen las cúpulas de los palacios, como coronas de oro: allá abajo, en lo de adentro de las fuentes, están poniendo cristales de color entre la luz y el agua, que cae en raudales del color del cristal, y echa al cielo encendido sus florones de chispas. La torre, en la claridad, luce en el cielo negro como un encaje rojo,

mientras pasan debajo de sus arcos los pueblos del mundo. (82)

El 'cierre' de la crónica se destaca por lo 'trabajado' del texto; es un cierre 'pulido' al máximo, como corresponde al postulado modernista de 'voluntad de estilo', donde los elementos cromáticos prevalecen sin pasar por alto la musicalidad, ya sea por la misma construcción o por referencias sonoras. Se destacan el color rojo, el azul y el amarillo oro, rodeados o complementados por el plateado y el violeta, así como los sonidos metálicos. Las cargas simbólicas cromáticas son sumamente evidentes y, en otros pasajes de la obra martiana, han sido pormenorizadamente analizadas por Iván Schulman[60], aunque sus conclusiones no se cumplen del todo aquí. Estructuralmente, el 'cierre' comienza con oraciones más bien breves, de imágenes fugaces y diversas, presentando tipos exóticos. Para abrir, 'de repente', una amplia construcción doble de cláusulas anafóricas casi simétricas o paralelas. Cromáticamente, Martí parte del rojo para continuar con el azul, el blanco, el violeta y el amarillo, después del cual regresa de nuevo al rojo, que termina prevaleciendo como el color determinante no por las cargas simbólicas negativas señaladas por Schulman (1970, 440-5), sino, al parecer, por la convicción martiana (que señala el propio Schulman, 440) de

---

[60] Específicamente, en el Capítulo V "Simbolismo cromático" de Símbolo y color en la obra de José Martí 2da ed. (Madrid: Gredos, 1970) 392-465.

que era el color predilecto de los niños. Es de destacar la imagen final de la torre Eiffel, como en una postal. Pero, más que ello, el elemento humano como cierre final: "los pueblos del mundo".

Cerrar la crónica, literalmente, con el elemento humano, luego de tamaña descripción de luces y colores, no fue nada fortuito o inconsciente; ello se desprende de la diagramación original de la crónica, perdida en las ediciones modernas. En efecto, Martí, en vez de concluir la parte ilustrativa de la crónica con el grabado de "Las Fuentes Luminosas" (motivo fundamental del cierre), y sumamente famoso y reproducido entonces, una vez terminado el texto, 'calza' la crónica con dos grabados que, aparentemente, no tienen nada que ver con el pasaje final: "Un senegalés" y "Niño javanés"[51]. Ellos representan la última imagen visual de "La Exposición de París" que Martí decidió (véase el Sumario) dejar en las mentes de los niños: un hombre adulto y un niño, de razas diferentes; el hombre de pie, armado, con un instrumento musical; el niño sentado, como un Buda, en actitud de meditación o espera; ambos mirando, de frente, a los lectores. Todo parece indicar que con la imagen final de "los pueblos del mundo" y los dos grabados en cuestión, Martí quiso subrayar que, por encima de la belleza, la tecnología, la

---

[51] "Dramendaé.- Clairon de Tirailleurs sènégalais", en L'Exposition de Paris de 1889 19 (6 de julio de 1889): 152, y "Enfant javanais au Kampong", en Revue de L'Exposition Universelle de 1889 (Paris: 1889-90) I :106.

música y los colores que tanto deslumbraban en la Exposición, estaba el ser humano, representado por "los pueblos del mundo" pasando debajo de los arcos (del encaje rojo) iluminados de la torre Eiffel y por estos dos grabados: uno, el de un adulto diferente racialmente, pero al mismo tiempo igual a los adultos conocidos por los lectores originales de Martí, y armado; el otro, un niño, también de una raza diferente, pero niño al fin y, por lo tanto, semejante a esos mismos lectores. Porque, como ya había enfatizado en otro lugar:

> Estudiando se aprende eso: que el hombre es el mismo en todas partes, y aparece y crece de la misma manera, y hace y piensa las mismas cosas, sin más diferencia que la de la tierra en que vive . . . (35)

Resulta evidente que "La Exposición de París" constituyó, para Martí, uno de los trabajos más importantes de La Edad de Oro. En el Sumario del primer número de la revista (julio de 1889), ya lo anuncia como la atracción única o más importante del número 3 (setiembre del mismo año). Y, dentro del número en el cual aparece, cubre más de la mitad de sus páginas. Luego, haría más de una referencia a la crónica. Así, en "La Ultima Página" del mismo número, se refiere a ella en dos oportunidades, en la última de las cuales, aunque con ciertos aires de captatio benevolentiae, aprovecha para recomendar la relectura de la crónica, algo totalmente fuera de lo común en la prensa periódica y que denuncia la intención literaria del autor:

> ¡Quién sabe si sirve, quién sabe, el artículo de la Exposición de París! Pero va a suceder como con la Exposición, que de grande que es no se la puede ver toda, y la primera vez se sale de allí como con chispas y joyas en la cabeza, pero luego se ve más despacio, y cada hermosura va apareciendo entera y clara entre las otras. Hay que leerlo dos veces: y leer luego cada párrafo suelto: lo que hay que leer, sobre todo, con mucho cuidado, es lo de los pabellones de nuestra América. Una pena tiene La Edad de Oro; y es que no pudo encontrar lámina del pabellón de Ecuador. ¡Está triste la mesa cuando falta uno de los hermanos! (96)

A finales del último y cuarto número de la revista, Martí publica un artículo que es una extensión de la crónica de la Exposición de París: "La Galería de las Máquinas". En ese artículo, Martí recoge algunas anécdotas relacionadas con la reacción del público a su crónica y aprovecha para aclarar que, a diferencia de lo que pensaron sus lectores (tanto niños como adultos), él no estuvo en la exposición de marras, y publica el grabado "La Galería de las Máquinas" como ilustración complementaria de su descripción de "El Palacio de las Industrias". Ningún otro trabajo, de todos los publicados en los cuatro números editados de La Edad de Oro, tendría semejante atención por parte de Martí y, aparentemente, tampoco de su público.

Pero "La Historia del Hombre" y "La Exposición de París"

no serían las únicas crónicas que Martí escribiría sobre (o basado en) el hecho histórico mundial más importante de ese año y su cobertura periodística. En efecto, de semejante caudal informativo tomaría el poeta cubano no solamente su materia prima textual y gráfica fundamental para las crónicas mencionadas, sino que aún extraería de ella dos crónicas más, una de ellas íntimamente relacionada con el culto exotista oriental característico del modernismo: "Un Paseo por la Tierra de los Anamitas."

En el Sumario del número de setiembre, Martí anuncia esta crónica entre las atracciones de la siguiente entrega como "El Teatro Anamita: con dibujos", en lo que parece concebido originalmente como una reescritura de algunos trabajos, sobre dicha atracción, aparecidos en el periódico L'Exposition de Paris de 1889 ("Les annamites a l'esplanade des Invalides" [No.12, 18 de mayo de 1889, 94-5] y la crónica de G. Lenótre "Le Théatre Annamite" [No.21, 20 de julio de 1889, 162-3] de donde toma, al menos, la ilustración "Una fiesta en la pagoda"). Es probable que también haya tenido a mano la crónica de E. Langer-Mascle, "Le Théatre Annamite", de la Revue de L'Exposition Universelle de 1889 (Paris: 1889) 273-9. Sin embargo, la crónica que finalmente publica Martí tiene un título diferente y, en consonancia con el nuevo nombre, un tema mucho más amplio que el anunciado por el título original. Así, del teatro solamente (y tal y como se lo conocía por la Exposición de París), pasó el patriota antillano a una visión

general de ("un paseo por", según sus palabras) la tierra anamita. Pero un paseo que poco o nada tiene que ver con el tradicionalmente asociado contenido geográfico. Martí, por el contrario, lleva a sus lectores por un paseo por la historia anamita, paseo que le permite el desarrollo de temas ya del todo recurrentes tales como la anti-monarquía, el anti-colonialismo, la denuncia del apoyo eclesiástico a las monarquías o la necesidad de los pueblos de rebelarse ante la opresión, todos ellos matizados con la carga exótica oriental.

La crónica presenta varios niveles de redacción que la hacen parecer, finalmente, varias crónicas a la vez. Comienza con una larga introducción en forma de fábula, de lenguaje marcadamente oral, en que Martí entremezcla la unidad humana con la convivencia y la libertad. Continúa con la apertura del tema propiamente dicho --los anamitas--, a quienes presenta en su condición de pequeño pueblo colonizado, pero no vencido. Luego introduce la historia y el culto budista, con los términos más positivos, llenos de exotismo, aunque destacando finalmente cómo "los sacerdotes" (no los llama monjes, sobre lo cual volveré después) terminan traicionando el espíritu budista original. Por fin, Martí introduce lo que iba a ser el tema principal de la crónica según había anunciado: el teatro anamita, para concluir con unas últimas oraciones que unen todos los temas tratados y proporcionan el más sugestivo de los 'cierres'.

La crónica es una combinación asimétrica de elementos

simbolistas e impresionistas. Las descripciones exóticas son determinantes del estilo, llenas de color y sonido, pero casi siempre presentadas bajo una pátina lúgubre, resultante de la falta de libertad, cuya importancia en la vida de los hombres destaca Martí ya desde la introducción misma, con la reiteración anadiplósica de los hombres que "han padecido y peleado por ser libres, libres en su tierra, libres en el pensamiento" (99). Continúa Martí el tema con la alegoría de la djirincha, en la que el pueblo que se cansa de defenderse contra sus opresores, termina haciendo la labor de bestia de tiro (100).

Posiblemente el momento culminante de la crónica, más allá de las descripciones anamitas, lo constituya la introducción budista precedida por una disquisición fúnebre del todo en consonancia con las ideas ocultistas y orientales que, a la sazón, eran comunes entre los modernistas (102). La introducción del culto budista no podía ser más exótica y colorida:

> Por dentro es la pagoda como una cinceladura, con encajes de madera pintada de colores alrededor de los altares; y en las columnas sus mandamientos y sus bendiciones en letras plateadas y doradas; y los santos de oro, en el altar tallado. Delante van y vienen los sacerdotes, con sus manteos de tisú precioso, o de seda verde y azul, y el bonete de tejido de oro, uno con la flor del loto, que es la flor de su dios, por lo hermosa y lo pura, y otro

> cargándole el manteo al de la flor, y otros cantando: detrás van los encapuchados, que son sacerdotes menores, con músicas y banderines, coreando la oración: en el altar, con sus mitras brillantes, ven la fiesta los dioses sentados. (102)

La escena es descriptiva de la ilustración que acompaña al texto original en la 101, pero con sonido, color y movimiento. Es de destacar que Martí emplea, durante toda la descripción del culto budista, nombres asociados al católico ("sacerdotes", en vez de monjes; "santos", en lugar de deidades), con lo que resulta un paralelismo bien claro entre ambas religiones. Siguiendo con esa idea, su imagen de un Buda a favor de los pobres, seguida de la apropiación que de la religión hicieron los gobernantes con la complicidad de los discípulos de Buda, constituye una nada velada (aunque parabólica) censura a la Iglesia Católica de entonces, enfrascada en una remonarquización de sus relaciones jerárquicas. Con ello, Martí se hacía eco de las ideas norteamericanas de la época (e, incluso, del clero católico de los **EEUU**), del todo contrarias a las nuevas directrices vaticanas, las cuales, a la sazón, trataban de conjurar el ideal republicano imperante en la sociedad estadounidense de entonces.

El fragmento dedicado al teatro anamita propiamente dicho, lo constituye un inmenso y último párrafo lleno de música de un extremo al otro. Una música en palabras que va de

lo lírico a lo rítmico, en breves construcciones a manera de destellos sonoros como cuando narra que los actores

> cuentan, y pelean, y saludan, y conversan, y hacen que toman té, y entran por la puerta de la derecha, y salen por la puerta de la izquierda: y la música toca sin parar, con sus platillos y su timbalón y su clarín y su violinete; y es un tocar extraño, que parece de ahullidos y de gritos sin arreglo y sin orden, pero se ve que tiene un tono triste cuando se habla de muerte, y otro como de ataque cuando viene un rey de ganar una batalla, y otro como de procesión de mucha alegría cuando se casa la princesa, y otro como de truenos y de ruidos cuando entra, con su barba blanca, el gran sacerdote . . . (104)

El uso del polisíndeton apresura ansiosamente el ritmo de la descripción, a la cual también aporta el efecto enumerativo y el sentido de pluralidad que le son inherentes a dicha figura de envoltura sintáctica. La sucesión de acciones y su rapidez, quedan marcadamente acentuadas mediante el encadenamiento reforzado por la enunciación paratáctica copulativa identificada.

La justificación intelectual de la crónica del teatro, luego de la lúgubre historia de la falta de libertad del pueblo anamita, la da Martí cuando asevera que "y al teatro van [los anamitas] para que no se les acabe la fuerza del corazón. ¡En el teatro no hay franceses!" (104), amén de los temas de sus obras, enraizadas en la época "cuando Anam era

país grande" (104).

El final de la crónica no podía ser más sugestivo y, al mismo tiempo, sintético:

> Al salir del teatro, los anamitas van hablando mucho, como enojados, como si quisieran echar a correr, y parece que quieren convencer a sus amigos cobardes, y que los amenazan. De la pagoda salen callados, con la cabeza baja, con las manos en los bolsillos de la blusa azul. Y si un francés les pregunta algo en el camino, le dicen en su lengua: "No sé." Y si un anamita les habla algo en secreto, le dicen: "¡Quién sabe!" (106)

No hay que ser muy imaginativo para entrever, a pesar de la carga exótica oriental que permea toda la crónica, que Martí proyecta sobre el pueblo anamita las características de su Cuba contemporánea. Cámbiese "francés" por "español", "budismo" por "catolicismo" y otros términos afines, recuérdense los postulados de la unidad del hombre ya planteados por Martí en otras crónicas, y adiciónense las labores anti-colonialistas que a la sazón él desarrollaba, y la proyección no se verá forzada o anacrónica, antes bien, perfectamente congruente. No puedo asegurar que semejante proyección haya sido del todo consciente en el autor; pero no hay duda de que el mensaje que Martí 'envía' a los anamitas (quienes, obviamente, no iban a recibirlo entonces), encaja perfectamente en el enviado por el patriota antillano, en otros muchos escritos y discursos, a los pueblos de Cuba y

Puerto Rico en ese final del siglo XIX. Con ello queda comprobado que para Martí el exotismo oriental no podía ser un elemento simplemente estético. Junto a la seda y al tisu, al loto y los vasos de porcelana, aparece en esta crónica la pena inmensa de la falta de libertad. Y --no menos importante-- la exhortación a conquistarla.

No obstante, es de destacar que lo anterior no debe conducirnos a juicios o comparaciones extemporáneos, de los que, desgraciadamente, está plagada cierta crítica martiana, particularmente la castrista. Por ejemplo, Salvador Arias (1980) llama a este trabajo "anticipador" (18), lo cual, en el contexto en que tal calificación fue emitida, significaba que Martí había anticipado 'la hermandad' entre Cuba y Viet Nam en contra del 'imperialismo yanqui', según los topos propagandísticos castristas del momento --que utilizo deliberadamente-- y sus consiguientes codificaciones. Elena Jorge Viera fue más directa aún y destacó, en su comentario sobre la situación colonial descrita por Martí en la tierra de los anamitas, que "es evidente la relación con el despojo americano" (304), refiriéndose a los EEUU, por supuesto[62]. Yo

---

[62] Señalar los ejemplos más comunes de las forzadas interpretaciones de Martí para asociarlo al totalitarismo cubano actual, llenaría un libro como éste. Los más destacados y constantes en tales prácticas de malabarismo histórico-ideológico, han sido los escritores gubernamentales castristas Juan Marinello, José A. Portuondo y Roberto Fernández Retamar. Para algunas consideraciones importantes sobre el tema, véase el ensayo de Carlos Ripoll, La falsificación de Martí en Cuba (New York: UCE, 1992), ya citado anteriormente.

mantengo la proyección ya explicada, circunscrita a la semejante situación colonial de los pueblos anamita y cubano de fines del XIX con relación a Francia y España, respectivamente, pero sin ni siquiera atreverme a calificarla del todo consciente o premeditada.

"Historia de la Cuchara y el Tenedor" es la última de las crónicas de La Edad de Oro relacionada directamente con la Exposición de París. Tal relación ha sido, hasta ahora, desconocida u omitida por los críticos, y ello a pesar de que el propio autor, en el primer párrafo de la crónica, ofrece la más directa de las 'pistas':

> ¡Cuentan las cosas con tantas palabras raras, y uno no las puede entender!: como cuando le dicen ahora a uno en la Exposición de París: "Tome una djirincka -¡djirincka!- y se ve en un momento todo lo de la Esplanada: ¡pero primero le tienen que decir a uno lo que es djirincka! (107)

En realidad esta crónica martiana parte de la de Victor Champier, "L'Orfèvrerie", publicada por entregas en la Revue de L'Exposition Universelle de 1889 (Paris, 1889) I: 129-36; 225-232. Martí conocía ya al autor --y hasta podía haber sido uno de los cronistas franceses del período de su predilección--, por cuanto es el mismo de "Les 44 habitations humaines" (Revue de L'Exposition Universelle de 1889 I: 115-25), de la que se sirvió el cubano para la redacción de "La Vida del Hombre, contada por sus casas". "L'Orfèvrerie" describe una de

las atracciones de la exposición parisina: el taller de orfebrería que mostraba a los asistentes lo que entonces se consideraba una de las maravillas de la técnica: la metalización electrolítica a escala industrial. De esta crónica Martí toma no solamente los datos y las ilustraciones que reproduciría en la suya, sino también el ritmo rápido, de frases cortas --semejante al trabajo de las máquinas--, de Champier, aunque sin el recurso onomatopéyico. Véase un fragmento del cronista francés:

> Une grande feuille de métal, d'une épaisseur de sept millimétres à peu près, est glisée sous le cylindre d'une machine. Tac, tac, tac. . . . L'embryon primitif commence à prendre tournure. Il est derechef saisi, porté dans une autre machine. Tac! Le voici avec la dimension exacte de la fourchette; mais les dents ne sont point indiquées. Nouvelle operation. Tac! Cette fois la matrice a marqué les dents. Mais des pleins subsistent entre les dents. La fourchette est alors placée sur un découpoir. Tac! les dents sont libres. Ce n'est pas fini, il rest à donner la cambrure, puis les moulures du manche, puis les ornements et le chiffre en relief, s'il doit y en avoir un. Autant d'opérations nouvelles. Enfin la fourchette va au polissage qui se fait au moyen d'un instrument ayant un profil spécial et qui tourne à la vitesse de 2,500 tours à la minute. La fourchette est finie; el ne rest plus qu'a l'argenter ou à la dorer, et cest l'usine de Paris

qui se charge de ce soin. (231)

Y léase ahora la re-escritura del cubano:

> Con unas tenazas van sacando los recortes del horno: los ponen en un molde de otra máquina que tiene un mortero de aplastar, y del golpe del mortero ya salen los recortes con figura, y se le ve al tenedor la punta larga y estrecha. Otra máquina más fina lo recorta mejor. Otra le marca los dientes, pero no sueltos ya, como están en el tenedor acabado, sino sujetos todavía. Otra máquina le recorta las uniones, y ya está el tenedor con sus dientes. Luego va a los talleres del trabajo fino. En uno le ponen el filete al mango. En otro le dan la curva, porque de las máquinas de los dientes salió chato, como una hoja de papel. En otra le liman y le redondean las esquinas. En otra lo cincelan si ha de ir adornado, o le ponen las iniciales, si lo quieren con letras. En otra lo pulen, que es cosa muy curiosa, parecida a la de las piedras de amolar, sólo que la máquina de pulir anda más de prisa, y la rueda es de alambres delgados como cabellos, como un cepillo que da vueltas, y muchas, como que da dos mil quinientas en un minuto. Y de allí sale el tenedor o la cuchara a la platería de veras, porque es donde la ponen el baño de la electricidad, y quedan como vestidas con traje de plata. (110-11)

Desde el punto de vista estético, las diferencias son todas a favor del cronista hispano. Champier, aunque inserta

en esta crónica un elemento carente en el 'sub-género' de crónica científica, el humor, carece a su vez de la poesía que Martí, increíblemente, si se compara la suya con otras crónicas de igual temática, logra añadir. Una poesía expresada tanto en las imágenes como en la combinación rítmica, a veces musical, de algunos pasajes. Silvia A. Barros destaca las características impresionistas de "Historia de la Cuchara y el Tenedor" en la cual, según ella, "hay un verdadero deleite sensorial en las impresiones que nos produce todo a nuestro alrededor" (339). La misma crítica considera esta crónica de un "virtuosismo impresionista" que califica de "candoroso e ingenuo", dados sus objetivos categóricos. En realidad, tal matiz impresionista preponderante venía ya desde la crónica francesa que había servido de fuente a Martí. Champier llena "L'Orfèvrerie" de esas visiones instantáneas, sin subsiguientes corolarios interpretativos, características de un movimiento que ya en el París de 1889 se consideraba poco menos que anacrónico, pero del todo congruente con el ritmo del taller descrito. Martí, libre de tal juicio, acentúa la carga impresionista y, gracias a ello, la tecnología que describe adquiere tonalidades mágicas. Pero de una magia accesible, tangible, debido al trabajo del hombre. Se destaca el uso de la introducción sintáctica tropológica "es como" -- de marcado uso impresionista-- y el ritmo ágil, como de movimiento fabril, logrado en construcciones de cláusulas breves, a veces reiterativas. De ahí que el cierre, en vez de

una oración corta como epítome de un grupo de construcciones más largas, sea un grupo de cláusulas mínimas, entrecortadas, que desembocan --ya fuera del taller-- en una ligeramente más amplia y pausada, en que contrastando con el metal, el ruido, la química y la electricidad que prevalecen en toda la crónica, aparecen como elementos de cierre final la seda y el terciopelo. Con ello subrayaba el cronista algo que se venía 'sintiendo' durante toda la crónica, particularmente en sus alusiones al trabajo femenino: que la técnica y sus resultados, para convencer del todo al ser humano, tienen que estar acompañados de (complementados por) la delicadeza de lo bello.

Con esta crónica Martí inserta La Edad de Oro dentro de la corriente de la época de introducir al niño en el mundo de la tecnología. Recuérdese que en la circular había anunciado, como contenido fundamental, trabajos de "ciencias, industrias" antes que otros más tradicionales. En esa dirección apunta la "Historia de la Cuchara y el Tenedor". En el Sumario del número de agosto, la había anunciado para setiembre como "Historia de la Cuchara, el Tenedor y el Cuchillo: con dibujos", pero no apareció (y significativamente mutilado el título) sino en octubre. Tal incumplimiento editorial (por razones de espacio, según el mismo Martí), le sirvió para una moralización jocosa en "La Ultima Página" (96) del mes de setiembre, nada menos que 'animizando' la crónica:

Y el desventurado de La Edad de Oro es el artículo sobre

> la Historia de la Cuchara, el Tenedor y el Cuchillo, que en cada número se anuncia muy orondo, como si fuera una maravilla, y luego sucede que no queda lugar para él. Lo que le está muy bien empleado, por pedante, y por andarse anunciando así. Las cosas buenas se deben hacer sin llamar al universo para que lo vea a uno pasar. Se es bueno porque sí; y porque allá dentro se siente como un gusto cuando se ha hecho bien, o se ha dicho algo útil a los demás. (96)

Peor suerte corrió el trabajo que, en el Sumario de setiembre, se anunció para octubre como "La Luz Eléctrica: con dibujos." Por las referencias que el mismo Martí hace de éste (véase "La Ultima Página" del número de octubre, 128), esta crónica encajaba dentro del mismo propósito de "Historia de la Cuchara y el Tenedor". Pero tampoco hubo espacio para ella en el número en donde se anunció, el cual sería, desgraciadamente, el último de la revista. Es muy probable que esta crónica haya sido una rescritura del reportaje de Schuyler S. Wheeler, Sc.D. (presentado en el 'by line', además de por su grado académico, como "Electrical Expert of the Board of Electrical Control, New York"), "Electric Lighting in New York" (Harper's Weekly July 20, 1889): 593-96, con 20 ilustraciones, junto a informaciones que pudo haber acopiado de otras publicaciones dedicadas a la electricidad que

entonces se editaban en New York[6].

Pero, cualesquiera que hayan sido las fuentes de "La Luz Eléctrica", la "Historia de la cuchara y el tenedor" quedaría, dentro de La Edad de Oro, como el único trabajo encaminado a introducir a los niños en el importante mundo tecnológico de ese fin del siglo XIX. Una tecnología que, como ya había hecho Martí en "La Exposición de París", queda autenticada en esta crónica como obra humana no tanto por sus méritos científicos per se, como por ser el resultado del trabajo del hombre y por su belleza.

En "Músicos, Poetas y Pintores" Martí regresa a la importancia del trabajo del hombre como elemento formador del mismo y su conexión con la belleza. Esta crónica, increíblemente, ha sido prácticamente olvidada por los críticos en sus trabajos sobre La Edad de Oro. Supongo que tal 'olvido' esté determinado por su supuesta naturaleza: una traducción, según el propio Martí. Sin embargo, un análisis comparado del texto original y la versión martiana, más la

---

[6] En Nueva York aparecían en 1889 cinco publicaciones dedicadas específicamente a la electricidad: los mensuarios Electric Power y Electric Engineer, el quincenario Electric Age y los semanarios Electric Review y Electric World, que era la más antigua de todas (se había empezado a publicar en 1874). Los semanarios solamente alcanzaron ese año, según el N.W. Ayer & Son's American Newspaper Annual 1889 (Philadelphia, 1889) 358-76, una tirada superior a los 10.000 ejemplares cada uno. Sin embargo, dado el carácter tan especializado de estas publicaciones y teniendo en cuenta la fecha de edición y el género de lo aparecido en el Harper's Weekly, me inclino a pensar que la fuente básica de esta crónica infantil martiana perdida debió haber sido el reportaje de Schuyler S. Wheeler.

traducción real contemporánea con aquélla (aparecida, aproximadamente, por 1890), arroja una conclusión bien distinta o, al menos, no tan simplista.

Esta crónica puede comenzar a analizarse ya desde el Sumario del primer número de La Edad de Oro en que Martí anuncia, entre los trabajos a publicarse en agosto, "Niños Famosos: de Samuel Smiles, con retratos." Sin embargo, en el Sumario del número donde apareció (2), hay un cambio de título y hasta de presentación de la fuente:

> Músicos, Poetas y Pintores:
>
> Anécdotas de la vida de los hombres famosos, traducidas del último libro de Samuel Smiles, con cuatro retratos: Miguel Angel, Mozart, Moliére [sic.], y Robert Burns, el poeta escocés.

Al parecer guiados por lo anunciado en el Sumario del número de julio, algunos críticos han señalado que la crónica es una adaptación del libro de Samuel Smiles (1812-1904), Niños famosos. Pero es el caso que el entonces más que conocido ensayista inglés nunca escribió tal obra. ¿Por qué entonces el título original (o tentativo) de la crónica anunciado por Martí ha confundido, incluso, a un estudioso de La Edad de Oro como Salvador Arias, considerado por la crítica gubernamental cubana actual como una de las voces más importantes en cuanto al estudio de la literatura infantil martiana? Supongo que en semejante error garrafal haya influido el hecho de que Martí subrayó el título "Niños

Famosos" en el Sumario del primer número de la revista. Pero un simple análisis de los sumarios de los cuatro números publicados permite comprobar que él no hizo tal cosa para señalar que se trataba de un libro: Martí subrayó ese título (que después desecharía) porque era su forma de destacar los títulos en sus sumarios, y ése es el que él, originalmente, pensaba darle a su 'traducción'. (Todos los demás trabajos aparecen en los sumarios igualmente subrayados, y es evidente que una poesía mínima y original de Martí como "La perla de la mora" (49), no es ni formó parte nunca de un libro de igual nombre.) Pero Martí no es el único culpable de semejante error crítico: el olvido en que han caído el biógrafo escocés y sus teorías filosóficas, tienen mucho que ver con ello. En efecto, incluso para los lectores anglo-sajones de hoy, el nombre de Samuel Smiles dice poco o nada.

Sin embargo, a finales del siglo XIX, Samuel Smiles era uno de los escritores más conocidos del mundo. Había alcanzado fama internacional con su libro de ensayo Self-Help (1859) -- rápidamente traducido a las principales lenguas del mundo-- en el cual desarrolló una 'nueva' filosofía de vida: que la perseverancia y el coraje siempre conducen al triunfo, con hincapié especial en el trabajo. Sus teorías las ampliaría luego en otro libro igualmente exitoso (Duty, de 1880) y las completaría finalmente en la obra que más nos interesa: Life and Labor, or Characteristics of Men of Industry, Culture, and Genius (1888), la cual, en 1889, era precisamente el "último

libro de Samuel Smiles", como señalaba Martí en el Sumario ya citado.

Las influencias de Smiles en Martí han sido del todo desconocidas hasta ahora. Posiblemente el olvido en que ha caído el escocés (en contraposición con Emerson, Whitman, Lincoln, etc.) haya propiciado ese desconocimiento de lo que considero, como veremos a continuación, una de las fuentes anglo-sajonas del pensamiento martiano. En ese sentido, la posible influencia de Smiles en Martí ha corrido la misma suerte que la 'traducción' de una de sus obras inexistentes: el ser olvidada, ignorada u obviada por los críticos. Para Martí y sus contemporáneos Samuel Smiles, era, por el contrario, un pensador difícil de olvidar, ignorar u obviar; tan grande era su popularidad. La crónica que Martí finalmente titularía "Músicos, Poetas y Pintores" es una rescritura del Capítulo III "Great Young Men" (83-141) de Life and Labor, recién publicado entonces. O, si se quiere, una traducción 'editada' (donde utilizo el término editar en el sentido moderno e inglés del guión cinematográfico y/o televisivo), en la cual pueden apreciarse cambios, ampliaciones, reducciones y hasta marcadas omisiones del texto original. Tal parece que Martí, en un principio, pensó hacer la reescritura de todo el capítulo (de ahí el título de "Niños Famosos"), pero luego, probablemente urgido por razones de espacio, decidió tomar solamente la parte correspondiente a músicos, poetas y

pintores, que es, aproximadamente, la mitad del texto".

Las diferencias son significativas ya desde el primer párrafo, todas ellas a favor de la 'versión' martiana en cuanto a belleza y estilo no sólo cuando se la compara con el texto en inglés, sino también con lo que en la época se consideraba una buena traducción al español. Veamos esos primeros párrafos originales, su traducción (que pongo como nota al pie del texto de Smiles), y la rescritura martiana:

> The World is for the most part young. Children, boys and girls, young men and women, constitute the greatest portion of society. Hence the importance we attach to education. Youth is the time of growth and development, of activity and vivacity, of imagination and impulse. The seeds of virtue sown in youth grow into good words and deeds, and eventually ripen into habits. Where the mind and heart have not been duly cultivated in youth, one may look forward to the approach of manhood with dismay, if not despair. Southey says: "Live as long as you may, the first twenty years are the longest half of your life; they appear so while they are passing; they seem to have

---

" El Sumario del capítulo original de Smiles ("Chapter III. Great Young Men") da una idea de su contenido: "The World Always Young.- Precocity.- Young Musicians.- Musical Precocity.- Young Painters and Sculptors.- Poets.- Dramatits.- Authors.- Novelists.- Scientific Men.- Astronomers.- Mathematicians.- Natural History.- Young Anatomists.- Linguists.- Reviewers.- Etonians.- Prize Men.- Senior Wranglers.- Young Men of History.- Young Generals.- Characteristics of Youth."

been so when we look back upon them; and they take up more room in our memory than all the years that succeed them."

Each human being contains the ideals of a perfect man, according to the type in which the Creator has fashioned him, just as the block of marble contains the image of an Apollo, to be fashioned by the sculptor into a perfect statue. It is the aim of education to develop the germs of man's better nature, as it is the aim of the sculptor to bring forth the statue from the block of marble.

Education begins and ends with life. In this respect it differs from the work of the sculptor. There is no solstice in human development. The body may remain the same in form and features, but the mind is constantly changing. Thoughts, desires, and taste change by insensible gradations from year to year; and it is, or ought to be, the object of life and education to evolve the best forms of being. We know but little of the circumstances which determine the growth of the intellect, still less of those which influence the heart. Yet the lineaments of character usually display themselves early. An act of will, an expression of taste, even an eager look, will sometimes raise a corner of the veil which conceals the young mind, and furnishes a glimpse of the future man. At the same time knowledge, and the love of knowledge, are not necessarily

accompanied by pure taste, good habits, or the social virtues which are essential to the formation of a lofty character.

There is, however, no precise and absolute law in the matter. A well-known bishop has said that "little hearts and large brains are produced by many forms of education." At the same time,the conscientious cultivation of the intellect is a duty which all owe to themselves as well as to society. It is usually by waiting long and working diligent, by patient continuance in well-doing, that we can hope to achieve any permanent advantage. The head ought always to be near the heart, to enable the greatest intellectual powers to work with wholesome effect. "Truly," says Emerson, "the life of man is the true romance, which when valiantly conducted will yield the imagination a higher joy than any fiction." (83-4)[55]

---

[55] La traducción la tomo de Samuel Smiles, Vida y trabajo, o caracteres propios de los hombres según su laboriosidad, cultura y genio, Traducción directa del inglés, con autorización del autor, por Miguel de Toro y Gómez (Paris: Garnier, n.d.). En el catálogo de la New York Public Library, aparece como fecha "¿1887?", por cuanto es la única impresa en el libro, calzando el prólogo del autor. Pero ése fue el año en que Smiles escribió la obra, cuya primera edición en inglés es de 1888. Teniendo en cuenta el volumen del libro, aunque la traducción sin fecha consultada es, dadas sus características tipográficas, indudablemente decimonónica, resulta imposible que haya sido editada antes de 1890. La traducción de Toro y Gómez de los párrafos reproducidos, es la siguiente, con la acentuación modernizada:

El mundo es en su mayor parte joven. Niños, muchachos y muchachas, mancebos y doncellas, constituyen la mayor parte de

(continúa...)

"(...continuación)
la sociedad. De aquí proviene la importancia que damos a la educación. La juventud es la época del crecimiento y desarrollo, de la actividad y de la vivacidad, de la imaginación y del impulso. Las semillas de la virtud sembradas en la juventud crecen, produciendo buenas palabras y actos, y a veces se convierten en hábitos. Cuando el espíritu y el corazón no han sido debidamente cultivados en la juventud, puede uno observar la llegada de la virilidad con desaliento, si no con desesperación. Southey dice: "Vivid todo lo que queráis; los primeros veinte años son la mitad más larga de nuestra vida. Parécenlo así mientras pasan; parece que lo han sido cuando los vemos alejarse, y ocupan más sitio en nuestra memoria que todos los años que les siguen".

Todo ser humano contiene en sí el tipo de un hombre perfecto, conforme al cual lo ha formado el Criador; así como el pedazo de mármol contiene la imagen de un Apolo, con arreglo al cual un escultor hará una estatua perfecta. El fin de la educación es desarrollar los mejores gérmenes de la naturaleza del hombre, como el del escultor es sacar la estatua del pedazo de mármol.

La educación principia y acaba con la vida. Desde este punto de vista, difiere del trabajo del escultor. No hay solsticio en el desarrollo del hombre. El cuerpo puede permanecer el mismo en su forma y en sus rasgos, pero el espíritu cambia constantemente. Los pensamientos, los deseos y los gustos se modifican por gradaciones insensibles de año en año, y el objeto de la educación es o debe ser desarrollar las mejores formas o modos de ser. Pero conocemos poco las circunstancias que determinan el desarrollo de la inteligencia, y menos todavía las que influyen en el corazón. Sin embargo, las tendencias del carácter se dibujan generalmente temprano. Un acto de la voluntad, una expresión del gusto, hasta una mirada viva, levantan a veces una punta del velo que cubre el espíritu juvenil, y dan una vislumbre del hombre futuro. Al mismo tiempo, la sabiduría y el amor no van necesariamente acompañados de un gusto puro, de buenas costumbres o de las virtudes sociales que son esenciales a la formación de un carácter elevado.

Sin embargo, no hay ley precisa y absoluta en esta materia. Un obispo muy conocido ha dicho que "los pequeños corazones y los grandes cerebros son producidos por muchos modos de educación". Al mismo tiempo el cultivo concienzudo de la inteligencia es un deber que todos tienen para consigo mismos y para con la sociedad. A veces, esperando largo tiempo y trabajando diligentemente con paciente perseverancia en el cumplimiento del deber, es como podemos esperar obtener alguna ventaja permanente. La cabeza debe estar siempre cerca del corazón, para permitir a las más elevadas facultades

(continua...)

La rescritura martiana, es como sigue:

El mundo tiene más jóvenes que viejos. La mayoría de la humanidad es de jóvenes y niños. La juventud es la edad del crecimiento y del desarrollo, de la actividad y la viveza, de la imaginación y el ímpetu. Cuando no se ha cuidado del corazón y la mente en los años jóvenes, bien se puede temer que la ancianidad sea desolada y triste. Bien dijo el poeta Southey, que los primeros veinte años de la vida son los que tienen más poder en el carácter del hombre. Cada ser humano lleva en sí un hombre ideal, lo mismo que cada trozo de mármol contiene en bruto una estatua tan bella como la que el griego Praxiteles hizo del dios Apolo. La educación empieza con la vida, y no acaba sino con la muerte. El cuerpo es siempre el mismo, y decae con la edad; la mente cambia sin cesar, y se enriquece y perfecciona con los años. Pero las cualidades esenciales del carácter, lo original y enérgico de cada hombre, se deja ver desde la infancia en un acto, en una idea, en una mirada.

En el mismo hombre suelen ir unidos un corazón pequeño y un talento grande. Pero todo hombre tiene el deber de cultivar su inteligencia, por respeto a sí propio y al

---

[55](...continuación)
intelectuales que produzcan efecto saludable. "En realidad, dice Emerson, la vida del hombre es una verdadera novela, que cuando se la dirige con valentía proporciona a la imaginación mayor goce que cualquier ficción. (96-8)

> mundo. Lo general es que el hombre no logreen la vida un bienestar permanente sino después de muchos años de esperar con paciencia y de ser bueno, sin cansarse nunca. El ser bueno da gusto, y lo hace a uno fuerte y feliz. "La verdad es, --dice el norte-americano Emerson-- que la verdadera novela del mundo está en la vida del hombre, y no hay fábula ni romance que recree más la imaginación que la historia de un hombre bravo que ha cumplido con su deber." (57)

El texto martiano es, evidentemente, más breve que el original y el de la traducción de Miguel de Toro y Gómez. Con ello ya queda del todo descartada la posibilidad de que "Músicos, Poetas y Pintores" sea --como el mismo Martí anunciara, confundiendo a los críticos que tomaron literalmente su palabra--, una traducción, en el sentido normativo del término. El texto original está presente, aunque 'editado', en la crónica; pero con tales cambios y omisiones que se convierte en un nuevo texto 'sobre-escrito' en el original. Ya en la primera oración queda esto más que evidenciado. "The world is for the most part young", dice Smiles. "El mundo tiene más jóvenes que viejos", rescribe Martí. Para el inglés "el mundo es"; para Martí, "el mundo tiene", con el implícito corolario de que para Martí la juventud de la mayor parte de la población no hace al mundo joven. O dicho en otras palabras: el contenido no transmite sus características al continente. En la segunda oración

Smiles habla de "sociedad", Martí de "humanidad", como recalcando la condición humana por sobre la condición social, además de reducir cinco sustantivos ("Children, boys and girls, young men and women") a sólo dos ("jóvenes y niños"). La entrada temprana (por no decir que estilísticamente inoportuna) que hace Smiles en el texto original de "la educación", Martí la omite, posponiendo el tema. La siguiente oración en el texto martiano sí es una traducción de la de Smiles, pero de una calidad muy superior a la del traductor profesional contemporáneo. Escribió Smiles: "Youth is the time of growth and development, of activity and vivacity, of imagination and impulse." Tradujo Miguel de Toro y Gómez: "La juventud es la época del crecimiento y desarrollo, de la actividad y de la vivacidad, de la imaginación y del impulso." Interpretó Martí: "La juventud es la edad del crecimiento y del desarrollo, de la actividad y la viveza, de la imaginación y el ímpetu." La omisión de un artículo en la traducción de Toro y Gómez, rompe el ritmo de la frase; Martí lo restituye. Más adelante vemos que la cita literal de Robert Southey (1774-1843), Martí la cambia por el lenguaje indirecto parafrástico. El "perfect man" de Smiles (traducido literalmente por Toro y Gómez), se convierte en un "hombre ideal", en Martí, quien a la imagen de la estatua de Apolo agrega, subrayándolo, el culto helénico al especificar a qué estatua se refiere ("la que el griego Praxiteles hizo"). La frase de Smiles "Education begins and ends with life"

(traducida por Toro y Gómez como "La educación principia y acaba con la vida"), adquiere en la crónica de Martí una dimensión mayor, refiriéndose sin tapujos a la muerte: "La educación empieza con la vida, y no acaba sino con la muerte". La traducción de la cita de Emerson, comparada con la de Toro y Gómez, mejora el texto ostensiblemente.

Cambios, adiciones, mejorías y omisiones como los señalados, se siguen a todo lo largo de la crónica, incluso en pasajes que sí pudieran considerarse meras traducciones. Martí va haciendo una lectura selectiva del original, 'cortando y pegando' o enriqueciendo el material a fin de adaptarlo a la literatura infantil pero, también y primordialmente, a los objetivos de la revista, que es decir, a sus propios objetivos como autor.

Las omisiones martianas son significativas en cuanto a echar por tierra la condición de 'traducción' de esta crónica, y como ejemplos de adaptación temática. Martí, como hemos comprobado, desde el inicio mismo comienza a 'editar' el texto y no dejaría de hacerlo hasta el final de la parte del capítulo de Life and Labor que utilizó como base para su crónica. Algunas omisiones obedecen a cuestiones de estilo (como la ya señalada de la oración "Hence the importance we attach to education" que, evidentemente, rompía la idea central de la juventud que se venía desarrollando), pero otras parecen estar más relacionadas con el contenido del texto original y la tónica que venía dando Martí a todos los

trabajos de la revista. Así, por ejemplo, al hablar del "hombre ideal", Martí omite la directa referencia de Smiles al "Creator" (que Toro y Gómez traduce como "Criador"). La cita de "A well-known bishop", tampoco aparece en la 'traducción' martiana. Otras omisiones son más significativas, como la de este párrafo del texto original:

> It is worthy of remark that there has been no instance of musical precocity, or even of musical genius, among girls. There may have been some prodigies, but they have come to nothing. There has been no female Bach, Handel, or Mozart. And yet hundreds of girls are taught music for one boy; nor have they any such obstructions to contend against as boys have occasionally had to encounter. (90-1)

Obviamente, para Martí "it was not worthy" hacer semejante observación. Su alta estima de la mujer --a pesar de lo que algunos han dicho en contrario[66]-- y su mensaje a las niñas (como veremos después), eran del todo incongruentes con la aseveración de Smiles. Otras omisiones evidentes están encaminadas a liberar el texto de excesiva 'moralización' o, simplemente, a mejorar el estilo.

En todo caso, la 'edición' señalada en el cotejamiento de los tres textos e identificada como un personalísimo método de 'traducción', hace del fragmento del capítulo de Smiles

---

[66] Cf. Jacqueline Cruz, "'Esclava vencedora': La mujer en la obra literaria de Martí," Hispania 75.1 (1992): 30-7.

'traducido' en "Músicos, Poetas y Pintores", un texto martiano, semejante en características estilísticas y de contenido, a los textos originales de Martí en los cuatro números de la revista publicados. Es por ello que este trabajo, en tanto que rescritura artística de un texto dado, puede incluirse dentro de los ejemplos clásicos de crónica modernista y, por lo tanto, bien lejos de una simple traducción. Zohar Shavit, aunque analizando otros casos no relacionados con Martí o la rescritura modernista, y partiendo de la teoría de los polisistemas semióticos[6], resume este tipo de 'traducción' dentro de la Literatura Infantil en los siguientes términos:

> The act of translation is understood here not in the traditional normative sense, but rather as a semiotic concept. Thus, translation is understood as part of a transfer mechanism--that is, the process by which textual models of one system are transferred to another. In this process, certain products are produced within the target system, which relate various and complex ways to products of the source system. Hence, the final product is the result of the relationship between a source system and a target system, a relationship that is itself determined by a certain hierarchy of semiotic constrains. (111)

La misma crítica considera las 'libertades' en la

---

[6] Cf. Itamar Even-Zohar, Polysystem Studies, número especial de Poetics Today 11.1 (1990).

traducción señaladas como resultado de "the peripheral position of children's literature within the literary polysystem" (112). Dada la importancia que le dio Martí a La Edad de Oro, es evidente que para él su escritos para niños no tenían posición periférica alguna. Es más, procedimientos semejantes pueden ser identificados en sus crónicas para adultos. Es por ello que sus añadidos, omisiones y otros cambios a las fuentes de sus rescrituras deben verse dirigidos no sólo a transferirlas de un sistema a otro, sino a mejorar los textos en sí de acuerdo a la óptica modernista.

"Cuentos de Elefantes", contrariamente a lo que su nombre indica, es una crónica; la última en aparecer en La Edad de Oro. Herminio Almendros la considera "escrita para los jóvenes con un realismo de previsora y sabia mesura" (168), aunque más adelante reconoce que parte de su contenido "ya no refleja la realidad, sino que ahora resulta ya sin sentido o incierto" (170-1). Además de ello, habría que destacar que, desde el punto de vista artístico, es la menos lograda de todas las crónicas.

Pero ello tiene su razón. "Cuentos de Elefantes" fue escrita con premura a fin de sustituir el trabajo que originalmente Martí había planificado publicar en su lugar: "La Luz Eléctrica". Razones de espacio impidieron su intención primaria y, a fin de cubrir las pocas páginas que le quedaban libres, redactó, presumiblemente a última hora y sin tiempo para buscar ilustración alguna, esta crónica sobre la jungla.

El tema no era nada nuevo en la literatura infantil de fin de siglo. En efecto, para la época en que Martí escribía su crónica, era sumamente popular entre los lectores juveniles el tema de la selva, razón por la cual abundaban los libros dedicados o relacionados con el tema, los cuales, pocos años después, desembocarían en los hoy más conocidos de todos: The Jungle Books (1894), de Rudyard Kipling y Tarzan of the Apes (1914), de Edgar Rice Burroughs. En 1889 el autor más popular en cuando al tema de la jungla dentro de la literatura infantil, era Paul B. Du Chaillu (1838-1903), creador de libros tales como Stories of the Gorilla Country. Narrated for Young People (1868), Lost in the Jungle. Narrated for Young People (1870) y Wild Life Under the Equator. Narrated for Young People (1870). Además de ello, muchos libros de viajes (de los que el siglo XIX fue sumamente prolífico) trataban de la selva, lectura predilecta tanto para niños como para adultos.

Esta crónica martiana es la que más se semeja a las producidas por los redactores de mesa de la prensa periódica de la época. Sigue el estilo de rescritura pero, dada la premura de su redacción, sin el acabado proceso de trabajo sobre los textos originales que caracteriza a sus congéneres de La Edad de Oro. Aquí Martí rescribió, simplemente, 'de memoria'. Sus fuentes fueron sumamente disímiles: despachos de prensa de la entonces compleja situación africana, la popularidad de los trabajos en marfil, y lecturas varias de

libros relacionados con los paquidermos, entre los cuales he logrado identificar el de Charles F. Holder, The Ivory King; A Popular History of the Elephant and Its Allies (1888) y el de John Gallot, The Elephant of Siam (1831). Martí menciona directamente a Du Chaillu así como a Charles Livingston -- autor de Narrative of an Expedition to the Zambesi and Its Tributaries; and of the Discovery of the Lakes Shirwa and Nyassa (1866)-- y a otros viajeros entonces famosos como William N. Logan y William B. Stanley, este último co-autor, junto a Courtenay Hodgon, de Elephant Hunting in West Africa. Con todas esas lecturas en mente, escribió Martí esta crónica.

Esta pieza puede dividirse en varias partes (de ahí el título de "cuentos", en plural): un largo primer párrafo de corte realista (del todo periodístico) en que Martí 'actualiza' la situación africana del momento y a través del cual nos permite conocer su postura al respecto. De ésta llama la atención su apoyo a la presencia europea en Africa (en tanto que plausible desde el punto de vista de la ciencia), y el hecho de que atribuye únicamente a la dominación turca los conflictos en que entonces se hallaba envuelta la región. Hay, intrínsicamente, un apoyo a la política colonial británica en Africa, al menos por lo que ésta representaba en contra de la esclavitud.

En ese primer párrafo Martí introduce el tema principal de su crónica: el elefante. Para ello, sigue el orden de los libros ya citados: por su raíz histórica en el mamut. Y

semejante introducción le da pie para presentar, en el segundo párrafo, el "cuento" mejor logrado de toda la crónica: el del pescador siberiano que descubrió los restos del primer mamut congelado de que se tienen noticias.

La descripción de la llegada de la primavera (del deshielo) en las altas latitudes siberianas, asombra por la síntesis y el uso del sonido y la luz como elementos fundamentales, resultantes en imágenes impresionistas. Más adelante, la escena en que los perros devoran la carne descongelada del mamut, haría las delicias del más redomado decadentista.

Del mamut pasa Martí a su descendiente actual y motivo fundamental de su crónica: el elefante, cuya fealdad le permite arremeter, de plano, contra el romanticismo, al desligar la belleza física de las características humanas espirituales y morales positivas. Es decir que, siguiendo la tónica de la literatura infantil, no pierde oportunidad para 'humanizar' al animal:

> Con el elefante no hay que jugar, porque en la hora en que se le enoja la dignidad, o le ofenden la mujer o el hijo, o el viejo, o el compañero, sacude la trompa como un azote, y de un latigazo echa por tierra al hombre más fuerte, o rompe un poste en astillas, o deja un árbol temblando. Tremendo es el elefante enfurecido, y por manso que sea en sus prisiones, siempre le llega, cuando calienta el sol mucho en abril, o cuando se cansa de su

cadena, su hora de furor. (118)

Luego Martí habla de que el elefante "sabe de arrepentimiento y de ternura" (118), y dedica todo un párrafo a la descripción de su trompa. Sin embargo, en medio de la información científica, agrega el humor a manera de contrafigura, como cuando cuenta la fobia de los elefantes a los ratones y a los cerdos, o la anécdota del pintor que provocó el enojo de un elefante y terminó "medio muerto, y todo lleno de pinturas" (119).

El toque exótico asiático no podía faltar en esta crónica, que está representado por referencias al culto del elefante blanco, posible reminiscencia de la lectura por Martí del libro de M. Vincent, The Land of the White Elephant (1874). El último "cuento" es la descripción de una cacería de elefantes en Africa, en que un joven cazador salva, milagrosamente, la vida. La narración es de corte sumamente realista, con lo que Martí cierra la crónica con la misma modalidad con que la comenzó.

Pero precisamente ese "cuento" final es el que, en este otro fin de siglo, invalida esta crónica. Nuestra sensibilidad actual, en lo que respecta a la preservación de la naturaleza y los esfuerzos por salvar de la extinción al elefante (en peligro de desaparecer, precisamente, por cacerías como las descritas por Martí), provocaría una reacción tal en los lectores que confundiría del todo la intención martiana original. Ello porque, en estos momentos, ni siquiera a manera

de crítica se considera de buen gusto, dentro de una obra dirigida a los niños, la descripción de una escena semejante[68], a la que se identifica no ya como 'cacería', sino como 'masacre'.

Sin embargo, otra era la recepción de tal escena en 1889. Ya nos hemos referido a las obras de Du Chaillu, de gran popularidad entonces como se desprende de sus muchas ediciones. En ellas, abundan las descripciones de cacerías (hoy sin sentido) de animales africanos. Porque es el caso que entonces la jungla, en tanto que naturaleza virgen, era un espacio a conquistar a fin de completar la imagen del hombre como criatura central y más poderosa de la creación, amén de reafirmar su condición de parte de la naturaleza misma al demostrar su capacidad de supervivencia en los más peligrosos lugares del planeta. El hoy controvertido héroe de ese último "cuento", es "un cazador que era casi un niño" (120), con lo que Martí busca la identificación con sus lectores. Las manadas de elefantes y otros animales salvajes, por otra parte, se consideraban, entonces, completamente inagotables. El mismo Martí, en el último de los artículos titulados "La Ultima Página", nos brinda la justificación ideológica del

---

[68] Recientemente se estrenó una película al respecto (A Far Off Place [1993], basada en el libro homónimo y en A Story Like the Wind, ambos de Laurens Van Der Post, y dirigida por Mikael Salomon) en que una escena de cacería de elefantes, aunque hecha por trucajes, ha sido sumamente criticada y considerada la razón del poco éxito del film. (Véase la crítica de Janet Maslin, "African Violence in Tale for Children," The New York Times 12 March 1993: C15).

"cuento" al tratar de 'vender' el cambio de "La Luz Eléctrica" por "Cuentos de Elefantes":

> Con todo eso, no cupo el artículo [sobre la luz eléctrica], y hubo que escribir otro más corto, que es ese que habla de la caza del elefante, y el modo con que venció el niño cazador al elefante fuerte. Nadie diga que el cambio no fue bueno. Se ha de conocer las fuerzas del mundo para ponerlas a trabajar, y hacer que la electricidad que mata de un rayo, alumbre en la luz. Pero el hombre ha de aprender a defenderse y a inventar, viviendo al aire libre, y viendo la muerte de cerca, como el cazador del elefante. La vida de tocador no es para hombres. Hay que ir de vez en cuando a vivir en lo natural, y a conocer la selva. (128)

En todo caso, y a pesar de la imposibilidad de ser aceptada hoy esta crónica como literatura infantil, queda la misma como muestra de la síncresis martiana ya identificada. Sólo que, a los elementos impresionistas y exóticos de corte oriental ya señalados, hay que unir aquí los realistas, resultantes de los despachos de prensa y de las fuentes que 'de memoria', utilizó el "hombre de La Edad de Oro" en su rescritura.

Las crónicas, no por casualidad, conformarían el sub-género más recurrente en los cuatro números publicados de La Edad de Oro. En ellas, Martí desarrolló un complejo proceso de tranferencia categórica (de la literatura para adultos a la

infantil), lingüística (del inglés o el francés al español) y de lectores inmediatos (de franceses o ingleses a hispanoamericanos) siguiendo métodos que repetiría en otros géneros y que no serían identificados por la crítica sino mucho tiempo después[69]. Mi objetivo fundamental al estudiar estas crónicas ha sido señalar, desde el punto de vista estilístico, los elementos más destacados que las sitúan, de lleno, dentro del Modernismo. Elementos que también podrán ser identificados en el otro sub-género que analizo de inmediato.

EL ARTICULO

El artículo modernista tiene, en sentido general, las mismas raíces históricas y estilísticas que la crónica. En realidad, durante las últimas décadas del siglo XIX los términos eran todavía intercambiables, ya que las fronteras inter-genéricas modernas no habían sido del todo establecidas aún. El mismo Martí llama a muchas de sus crónicas "artículos" o "correspondencias" (término perdido, aunque se mantiene el de "corresponsal"), al parecer para diferenciar sus trabajos de las crónicas mas afrancesadas que comenzaban a ganar adeptos y que eran, por lo general, menos profundas. En todo caso, debe recordarse que los géneros periodísticos, tal y como los conocemos hoy, son un producto de principios de este

[69] Cf. Itamar Even-Zohar, Polysystem Studies, número especial de Poetics Today 11.1 (1990).

siglo que, en 1889, estaban todavía en proceso de formación [10]. Nueva York en especial, dado el volumen y tirada de sus publicaciones periódicas, jugó en esas últimas décadas del XIX un papel fundamental en tal proceso. En efecto, para los años ochenta una cuarta parte de todas las publicaciones periódicas norteamericanas se editaban en esta ciudad; en número de ejemplares por tirada, su importancia era mayor aún: de las publicaciones con más de 100.000 ejemplares de la época, dos terceras partes eran neoyorquinas, a pesar de que la ciudad hacía poco que había rebasado su primer millón en número de habitantes [11]. Dentro de ese ambiente sobresaturado de periodistas, editores, impresores, distribuidores especializados y ansiosos lectores, vivió Martí los últimos años de su vida y --nada sorprendente--, desarrolló, a pesar de sus escasos recursos económicos, una labor creadora y editora de primer orden [12].

Para mi análisis he tomado en cuenta las divisiones genéricas modernas, no del todo aplicables a la época según lo expuesto en el párrafo anterior, y mucho menos en La Edad de Oro, dados los objetivos de su autor de que todo su contenido

---

[10] Hazel Dicken-García, Journalistic Standards in Nineteenth-Century America (Madison: U of Wisconsin P, 1889).

[11] Cf. Frank Luther Mott, A History of American Magazines (1938; Cambridge: Harvard UP, 1957) 3: 26.

[12] Cf. Joaquín Llaverías y Martínez, Los periódicos de Martí (La Habana: Pérez, Sierra y Co., 1929).

pareciera cuentos. Sin embargo, sí es posible comprobar que hay marcadas diferencias genéricas entre unos trabajos y otros (independientemente de cómo los llamó su autor), incluso para los patrones decimonónicos. Así, por ejemplo, resulta evidente que Martí no vio con buenos ojos un género entonces emergente y sumamente importante: el reportaje. En La Edad de Oro no aparece ninguna muestra de este género (tal y como se le conocía en esa época) y, hasta donde tengo entendido, Martí no llegó a cultivarlo, propiamente, nunca. Es cierto que utilizó algunos reportajes como fuente de sus crónicas, pero, en su proceso de rescritura, cambiaba del todo las características genéricas de entonces en busca de la belleza (la 'voluntad de estilo'), incongruente con el reportaje decimonónico como tal, obra de especialistas en los temas en cuestión y no de escritores profesionales. Porque es el caso que Martí, como el resto de los escritores hispanos del período, utilizó el periodismo como vehículo de promoción literaria, más allá de la noticia o el dato especializado, que los modernistas dejaron en manos, respectivamente, de los redactores de mesa y de los especialistas contratados.

A los efectos de mi estudio, he seleccionado como "artículos" (en división genérica discutible, soy consciente) aquellos trabajos que más se acercan a los sub-géneros que hoy se conocen, en el periodismo, como "artículo de opinión"' o "columna" (trabajos relativamente cortos, en los que el autor se comunica directamente con sus lectores, para desarrollar

sus opiniones sobre un tema específico), y "editorial" (de igual temática, pero a nombre de la entidad editora). Teniendo en cuenta que Martí era el redactor único de La Edad de Oro y que, dada la categoría literaria, en todo momento hizo hincapié en el contacto directo, íntimo, con sus lectores infantiles, la opinión 'personal' está casi siempre mezclada con la 'editorial', al punto de convertirse, en no pocas ocasiones, en una misma.

En todo caso, y trátese de la opinión de la entidad editora o del redactor (o de ambos a la vez), en los cuatro números editados de La Edad de Oro podrían señalarse los siguientes artículos (a los cuales uno la "Circular" que Martí reprodujo en el reverso de la contra-portada de todos los números de la revista publicados), tal y como conocemos el género en la actualidad:

Numero 1

. "A los Niños que lean 'La Edad de Oro'."

. "Tres Héroes."

. "La Ultima Página."

Número 2

. "La Ultima Página."

Número 3

. "La Ultima Página."

Número 4

. "La Galería de las Máquinas."

. "La Ultima Página."

En comparación con las crónicas y los cuentos, es evidente que el artículo terminó siendo un género minoritario dentro de la conformación genérica de La Edad de Oro. Y si se excluyen aquellos artículos que podrían ser considerados también dentro de otro género (como, por ejemplo, "Tres Héroes", que podría verse como un cuento o, incluso, una crónica), la nómina quedaría más reducida aún. Pero esa poca importancia cuantitativa del artículo en las cuatro entregas de la revista, en nada merma su importancia cualitativa. Los artículos fueron 'trabajados' por Martí con el mismo esmero que el resto de los textos que forman la revista. Y, lo que es de suma importancia, los utilizó para el contacto directo, personal, con sus lectores, al tiempo que, temáticamente, los enlazó con otros trabajos, incluso de géneros diferentes.

Así, "Tres Héroes" puede asociarse con las crónicas "El Padre Las Casas" y "Las Ruinas Indias" o con el cuento "Meñique", al tiempo que "La Galería de las Máquinas" admitiría ser considerada una extensión de "La Exposición de París". "A los niños que lean 'La Edad de Oro'" puede analizarse como complemento o variante de la "Circular": el primero, dirigido a los niños, rebosando poesía; el segundo, a los adultos. Y la unidad de los cuatro artículos titulados

"La Ultima Página" va mucho más allá del nombre común, como se verá.

"A los Niños que lean 'La Edad de Oro'" es el editorial introductorio de la revista. Es de destacar que Martí no lo dirige a los adultos, sino que desde el inicio mismo comienza a 'hablar' con los niños. Este artículo está directamente relacionado con la reproducción del cuadro de Edward Magnus que lo precede a manera de frontispicio, y al cual termina Martí refiriéndose. Como todo editorial introductorio, éste 'personaliza' la empresa editora ("este periódico"), pero ya al final la personalidad del redactor único supera la de la institución, cerrando el artículo con lo que pudiera constituir el objetivo básico de la publicación:

> Lo que queremos es que los niños sean felices, como los hermanitos de nuestro grabado; y que si alguna vez nos encuentra un niño de América por el mundo nos apriete mucho la mano, como a un amigo viejo, y diga donde todo el mundo lo oiga: ¡"Este hombre de La Edad de Oro fue mi amigo"! (3)

Llama la atención la forma en que Martí renuncia al facilismo de dirigirse a "los niños" en general. Por el contrario, se dirige, específicamente, tanto a los niños como a las niñas, sin las cuales "no se puede vivir, como no puede vivir la tierra sin luz" (2). Y aunque mantiene las divisiones genérico-sociales de la época ("el niño nace para caballero, y la niña nace para madre", 2), el solo hecho de dirigirse a

las niñas en particular (dándoles, con la particularización, personalidad propia e independiente de los varones), constituye un reconocimiento nada común en la época. Un reconocimiento que es también una exhortación a romper los mismos moldes que él, con la división caballero/madre, había reflejado:

> Las niñas deben saber lo mismo que los niños, para poder hablar con ellos como amigos cuando vayan creciendo; como que es una pena que el hombre tenga que salir de su casa a buscar con quien hablar, porque las mujeres de la casa no sepan contarle más que de diversiones y de modas. (2)

Sin embargo, ello no implica que Martí preconizara una pérdida de los rasgos femeninos de las niñas (y, por extensión, de las mujeres) como consecuencia de la igualdad propuesta. Precisamente, la superioridad femenina basada en sus características genéricas (incluso en el trabajo), es algo sobre lo que volvería una y otra vez ("¡De seguro que van a ganar las niñas!" [3], exclama al referirse al concurso de composiciones que anuncia). De ahí que, a continuación del párrafo citado anteriormente, expresa:

> Pero hay cosas muy delicadas y tiernas que las niñas entienden mejor, y para ellas las escribiremos de modo que les guste; porque La Edad de Oro tiene su mago en la casa, que le cuenta que en las almas de las niñas sucede algo parecido a lo que ven los colibríes, cuando andan curioseando por entre las flores. Les diremos cosas así,

como para que las leyesen los colibríes, si supiesen leer. (3)

El contenido que adelanta Martí en este artículo, se vería realmente cumplido en los cuatro números de la revista editados, aunque muchas cosas se le quedaron en 'el tintero' (como el trabajo sobre "los puentes colgantes", que conjeturo que habría sido una adaptación a la literatura infantil de su crónica "El Puente de Brooklyn", de 1883). Llama la atención la importancia que dio Martí en su programa a los temas técnicos, reflejando la tendencia de la prensa norteamericana de la época, aun cuando no haya podido cumplir con tales anuncios y el peso del contenido de los cuatro números de la revista permaneciera en el campo de las humanidades.

La brevedad de "A los Niños que lean 'La Edad de Oro'" y sus claros objetivos básicos, en tanto que artículo editorial, lo han mantenido casi que al margen del análisis literario, opacado por las crónicas y los cuentos. Pero, aunque manteniendo esos objetivos básicos extraliterarios, "A los Niños..." constituye una pieza sumamente 'trabajada' por Martí; su simpleza forma parte de un complejo plan de redacción en que su autor intentó (y logró) alternar la más depurada prosa poética con el lenguaje informativo propiamente dicho, en algunos casos de corte del todo coloquial. Véanse las primeras palabras, donde la anáfora parece vestirse de oralidad íntima y su autor hace de evidentes contradicciones (manecitas/hombre-fuerte, niño/gigante) sendas implicaciones

resultantes en imágenes poéticas de alto vuelo:

> El niño ha de trabajar, de andar, de estudiar, de ser fuerte, de ser hermoso: el niño puede hacerse hermoso aunque sea feo; un niño bueno, inteligente y aseado es siempre hermoso. Pero nunca es un niño más bello que cuando trae en sus manecitas de hombre fuerte una flor para su amiga, o cuando lleva del brazo a su hermana, para que nadie se la ofenda: el niño crece entonces, y parece un gigante. (2)

Este artículo puede ser fácilmente asociado a la "Circular" que Martí reprodujo en el reverso de la contraportada de cada número de La Edad de Oro. Dicha "Circular", aunque de objetivos básicos semejantes al artículo que analizo, no está dirigida a los lectores infantiles, sino a los padres, y carece de intención literaria alguna más allá de una redacción decorosa que propicie una lectura placentera. Está construida en forma de 'suelto' o noticia --Martí evitó por todos los medios el lenguaje comercial de los anuncios--, por lo que al compararla con "A los niños...", se evidencia la factura literaria de este último.

"La Galería de las Máquinas" (126) es una extensión de "La Exposición de París". En este artículo, Martí recoge algunas anécdotas relacionadas con la reacción del público a su crónica y aprovecha para aclarar que, a diferencia de lo que pensaron sus lectores (tanto niños como adultos), él no estuvo en la exposición parisina. La justificación fundamental

del trabajo es la publicación del grabado "La Galería de las Máquinas", como ilustración complementaria de su descripción de "El Palacio de las Industrias" en "La Exposición de París". Aunque, como corresponde al "illustrated journalism", describe el grabado publicado. En el caso del artículo analizado, Martí, en su descripción, convierte a las maquinarias en "elefantes arrodillados" a las órdenes de su creador: el hombre. De ahí que

> quien ha visto todo aquello, vuelve diciendo que se siente como más alto. Y como La Edad de Oro quiere que los niños sean fuertes, y bravos, y de buena estatura, aquí está, para que les ayude a crecer el corazón, el grabado de La Galería de las Máquinas. (127)

Los cuatro artículos titulados "La Ultima Página" recuerdan la sección de cartas de los lectores que la prensa norteamericana impondría como característica permanente de toda publicación periódica. Para Martí, "serán como el cuarto de confianza de La Edad de Oro, donde conversaremos como si estuviéramos en familia" (32) y su extensión variará de un número a otro. El patriota cubano utilizó tal "cuarto de confianza" para resumir en pocas palabras lo que consideraba de más importancia en el número concluido, y hacer alguno que otro anuncio acerca del contenido de la siguiente entrega de la revista. Con ello el redactor único de La Edad de Oro daba doble carácter a sus últimas páginas según el argot pedagógico: sumario de la 'clase' por concluir e introducción

de la por venir. El mensaje básico del primero de tales artículos (32), es destacar la importancia de las ideas sobre la fuerza, sin desdeñar la necesidad, en determinadas circunstancias, de la última. Para desarrollar tal mensaje, Martí se basa en fugaces comentarios de los trabajos publicados en ese primer número, y en sus ideas de la función social e intenciones estéticas de la poesía:

> Poetas como Homero ya no podrán ser [los niños], porque estos tiempos no son como los de antes, y los aedas de ahora no han de cantar guerras bárbaras de pueblo con pueblo para ver cuál puede más, ni peleas de hombre con hombre para ver quién es más fuerte: lo que ha de hacer el poeta de ahora es aconsejar a los hombres que se quieran bien, y pintar todo lo hermoso del mundo de manera que se vea en los versos como si estuviera pintado con colores, y castigar con la poesía, como con un látigo, a los que quieran quitar a los hombres su libertad, o roben con leyes pícaras el dinero de los pueblos, o quieran que los hombres de su país les obedezcan como ovejas y les laman la mano como perros. Los versos no se han de hacer para decir que se está contento o se está triste, sino para ser útil al mundo, enseñándole que la naturaleza es hermosa, que la vida es un deber, que la muerte no es fea, que nadie debe estar triste ni acobardarse mientras haya libros en las librerías, y luz en el cielo, y amigos, y madres. (32)

La poesía en función de látigo, la vida como deber, la muerte como algo que no es feo y los libros, la luz, los amigos y las madres como fuentes suficientes de valor, componen todo un ideario desarrollado por Martí en otros muchos de sus escritos (incluyendo otros más personales, como cartas, dedicatorias, etc.) y aquí compuesto directamente para los niños (de ahí que la madre --el centro del mundo para todo infante-- aparezca como fuente de valor final y, por lo tanto, conclusiva). Las alusiones a los caudillos latinoamericanos que a la sazón desgobernaban las recién estrenadas repúblicas de "Nuestra América" (y cuyas acciones había sufrido, en carne propia, el mismo Martí), son más que claras. Más adelante hay una imagen que interpreto como alusiva al movimiento expansionista norteamericano, y a las polémicas fronterizas entre algunos países hispanoamericanos:

> Antes todo se hacía con los puños: ahora, la fuerza está en el saber, más que en los puñetazos; aunque es bueno aprender a defenderse, porque siempre hay gente bestial en el mundo, y porque la fuerza da salud, y porque se ha de estar pronto a pelear, para cuando un pueblo ladrón quiera venir a robarnos nuestro pueblo. (32)

"La Ultima Página" del segundo número (64), es el más corto de los cuatro artículos de igual título y el más enigmático. La muerte --y hasta el suicidio-- abren este breve trabajo. Me parece evidente que Martí está enviando un mensaje a alguien por alguna razón especial. Pero, hasta ahora, tanto

razones como personas me son desconocidos. Podría conjeturarse que, al señalar Martí que "La Edad de Oro no se quiere morir" (64), lo dijese de manera literal, con lo que entonces sería válido interpretar todo ese enigma de la muerte y el suicidio como una alusión a problemas con el editor. Pero es el caso que, según el propio testimonio martiano ya analizado y otros factores, tales problemas no surgieron sino luego del tercer número, como se ha probado a inicios de este capítulo. Durante la confección del segundo número, las "ideas, ocultas hasta ahora, o el interés alarmado del dueño de La Edad" (20: 153) que dieron al traste con la publicación de la revista, permanecían, todavía, sin revelarse. ¿Estaría siendo presionado Martí por otras personas o instituciones para cambiar la dirección editorial de la revista? El último párrafo lo dedica Martí a agradecer a los que han expresado opiniones elogiosas sobre La Edad de Oro. ¿Pretende dicho párrafo simplemente agradecer los elogios, o recordárselos (mostrárselos como pruebas de descargo) a alguien?

"La Ultima Página" del tercer número (96) tiene un tono del todo diferente al anterior. Es más, la característica básica del mismo podría catalogarse de festiva. En él Martí 'animiza' humorísticamente la crónica "Historia de la Cuchara y el Tenedor", y orienta la relectura de "La Exposición de París", poniendo de relieve sus valores literarios. Humorística resulta hasta su exclamación (del todo asociada a la captatio benevolentiae) "¡Quién sabe si sirve, quién sabe,

el artículo de la Exposición de París!" (96). El ecfonema es poco menos que picaresco: Martí bien conocía la calidad de dicha crónica, lo mismo que todos los que la habían leído.

A pesar de la brevedad de este artículo, Martí no pierde la ocasión para enfatizar sus doctrinas, en este caso directamente relacionadas con los trabajos que resume o comenta suscintamente. Así, llama la atención su 'justificación' del por qué dio tan poca importancia al pabellón bélico en su crónica sobre la Exposición de París, en frase que no puede ocultar la mano de Smiles tras bambalinas, abanderado de la idea de que "las cosas de guerra y de muerte no son tan bellas como las de trabajar" (96). Y, en perfecta consonancia con lo anterior, su exhortación a ser útiles, que es más que ser noble, en su acepción aristocrática:

> Se es bueno porque sí; y porque allá dentro se siente como un gusto cuando se ha hecho un bien, o se ha dicho algo útil a los demás. Eso es mejor que ser príncipe: ser útil. Los niños deben echarse a llorar, cuando ha pasado el día sin que aprendan algo nuevo, sin que sirvan de algo. (96)

El cuarto artículo "La Ultima Página" (127-8), es el más extenso de los cuatro. Hay un tono lúgubre, nostálgico, en todo él; es una despedida. Martí no hace mención directa de las contradicciones con el editor que, a la postre, determinarían el cierre de la revista; pero es evidente que a la salida del cuarto número ya sabía su redactor único que

éste sería el último o, en el mejor de los casos, que las posibilidades de una quinta entrega eran más que remotas. Ello se desprende no sólo del tono de esta postrera página, sino del hecho de que en el Sumario de este cuarto número --a diferencia de sus homólogos de los tres números anteriores--, no aparece anuncio alguno del quinto, y ello a pesar de que para entonces tenía Martí al menos un trabajo que, por falta de espacio suficiente, venía posponiendo: "La Luz Eléctrica."

La idea básica de esta "Ultima Página" es destacar la relación padre-hijo entre el "hombre de La Edad de Oro" y sus lectores infantiles y, a través de una atrevida construcción parabólica que incluye la tecnología, asociar lo espiritual en su vertiente positiva con la luz, marcadamente con la luz eléctrica. Hay un nada disimulado ataque a los materialistas, quién sabe si como lejano eco de la polémica mexicana en que el joven Martí había cerrado filas con los idealistas o como referencia a la que, en ese entonces, infiero que tenía ya con Da Costa Gómez:

> Así hay muchas cosas que son verdad aunque no se las vea. Hay gente loca, por supuesto, y es la que dice que no es verdad sino lo que se ve con los ojos. ¡Como si alguien viera el pensamiento, ni el cariño, ni lo que, allá dentro de la cabeza canosa, va hablándose el padre, para cuando haya terminado de trabajar, y tenga con qué comprarle caballos como la seda o velocípedos como la luz a su hijo! (128)

El toque exótico del artículo está dado por su larga referencia a la cultura egipcia sublimada, en que Martí hasta 'justifica' poéticamente los sacrificios humanos y establece un parangón entre el Nilo y la paternidad, en este caso entre el famoso río y él mismo con relación a los lectores de quienes se despide. Se destacan construcciones impresionistas y simbolistas, en las que la luz constituye el elemento principal, tanto desde el punto de vista plástico, como simbólico.

Al final, Martí aprovecha el cambio de "La Luz Eléctrica" por "Cuentos de Elefantes" para regresar a lo exótico en tanto que prístino: de la tecnología sublimada, a la selva, de la técnica encomiada, a lo primitivo que, según él, continúa siendo un elemento humano fundamental, como ya comenté en mi análisis de dicha crónica.

Pero el artículo más importante de todos los publicados en La Edad de Oro es, indiscutiblemente, "Tres Héroes" (3-6). Martí lo utiliza, deliberadamente, para 'abrir' el primer número de la revista luego del artículo introductorio editorial. Con él busca hacer de la 'primera impresión', una impresión inolvidable. Y lo logra, con creces. Es un texto cuidadosamente trabajado, en el que su autor pone de manifiesto el objetivo adelantado en la circular: publicar artículos que interesen como cuentos. Y esto es, en gran parte, el presente artículo: un cuento. El cuento donde Martí da a conocer a los niños de América los principales forjadores

de los pueblos a los cuales esos niños pertenecían.

Visto desde la óptica actual, la selección de un artículo apologético sobre Bolívar, Hidalgo y San Martín como trabajo de apertura de una revista para niños hispanoamericanos, es del todo lógico. No lo era tanto así en 1889. En efecto, el proceso de 'canonización' heroica que hoy todos damos por sentado con respecto a esos tres grandes americanos, no estaba entonces del todo concluido. A pesar de la retórica política de los discursos oficiales, todavía en esos finales de los años ochenta permanecía fresca la propaganda negativa española sobre esos personajes (de la cual el mismo Martí sería, también, víctima), y quedaban sobrevivientes de las epopeyas independentistas a uno y otro lado de los polos beligerantes --o sus descendientes directos--, que opinaban sobre ellos de manera muy diferente a como opinamos hoy los hispanoamericanos de este otro fin de siglo, y todavía no de forma unánime. Hay en esta selección, entonces, un reto, particularmente si se tiene en cuenta que la revista habría de distribuirse en Cuba y Puerto Rico, todavía colonias españolas cuyas ideas mayoritarias en esa octava década del siglo XIX pugnaban entre el autonomismo y el anexionismo, por lo que los "héroes" martianos no pasaban de la categoría de "bandoleros".

En tierra firme la opinión sobre los héroes de Martí tampoco era del todo positiva. Recuérdese que Bolívar y San Martín murieron rechazados por sus pares: a punto de salir al exilio uno, ya exiliado el otro, solos ambos; el cura Hidalgo

fue, simplemente, traicionado. Y los propulsores y ejecutores de tales rechazos y/o traiciones --o sus descendientes directos-- eran los considerados 'oficialmente' héroes en Hispanoamérica, todavía imposibilitados, por lógicas razones cronológicas, de ceder o compartir sus estrados con los próceres rechazados, so pena de ver reducidos sus sitiales.

No obstante lo anterior, Martí, aunque reconoce los errores de sus "héroes" --porque "quisieron algunas veces lo que no debían querer" (6)--, pide perdón por ellos --pues, "¿qué no le perdonará un hijo a un padre?" (6)--, y se une incondicionalmente a su reivindicación en progreso. Y para quienes se mantenían firmes en sus críticas a esos libertadores (como ángeles) caídos --las que provocaron, según ellos, su rechazo--, expresa una opinión cáustica, además de llamarlos envidiosos:

> Los hombres no pueden ser más perfectos que el sol. El sol quema con la misma luz con que calienta. El sol tiene manchas. Los desagradecidos no hablan más que de las manchas. Los agradecidos hablan de la luz. (4)

Por lo anterior es por lo que puede asegurarse que este artículo, en la fecha en que fue publicado, constituyó una pieza única en la literatura infantil hispanoamericana. También en ello se adelantó Martí a su tiempo, quién sabe si al menos por el hecho de que, simplemente, en "Tres Héroes" hablaba de sus pares.

Cierto que para la época el tipo de relato infantil

histórico no era nada nuevo. Los niños se habían apropiado, desde mucho tiempo atrás, de las novelas de Walter Scott y, en España, se habían hecho varios intentos --también dentro de la atmósfera romántica-- al respecto, el más importante de los cuales lo puede constituir la colección de relatos históricos de El Seminario Pintoresco Español (1836). Pero la apología heroica individual y su engarzamiento con el tiempo presente, no eran la tónica de semejantes esfuerzos hispanos. Esa tónica la tomó Martí de la literatura infantil norteamericana, dirigida, independientemente de su vertiente moralizadora religioso-social, al cultivo de valores patrióticos basados en la apología de sus héroes (principalmente Washington) a fin de formar, desde la niñez, ciudadanos listos para la continuación del esfuerzo republicano[13]. En ese sentido, Martí elevó a Bolívar, Hidalgo y San Martín, a la estatura histórica de George Washington, una idea hoy perfectamente lógica y aceptable, mas entonces del todo revolucionaria.

El artículo (o cuento, o relato, que todo ello ha sido considerado), cautiva al lector desde el primer párrafo, en que Martí toma el espíritu del inicio clásico del cuento infantil ("Había una vez...") y lo presenta desde una nueva dimensión, épica y particular, en que una estatua de Bolívar

---

[13] Cf. Bernard Wishey, The Child and the Republic (Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1968); Ruth M. Elson, Guardians of Tradition: American Schoolbooks of the Nineteenth Century (Lincoln [NE]: U of Nebraska P, 1964) y John C. Crandall, "Patriotism and Humanitarian Reform in Children's Literature, 1825-1860," American Quarterly 21 (1969): 3-23.

parece comenzar a moverse conmovida ante las lágrimas de un viajero que todos siempre hemos asociado con el mismo Martí. Salvador Arias (1974), en su análisis de este artículo, reconoce con candidez: "¿A quién que haya leído esta introducción no se le ha ocurrido repetirla en la memoria alguna vez?" (81) y, al menos en lo que a mí se refiere, su observación es del todo cierta.

La estructura del artículo en su conjunto es sumamente compleja, dosificando apología y moralización de manera tal que una sirva de complemento a la otra y, por lo tanto, la segunda no sea motivo de rechazo. Tales moralizaciones inteligentemente dosificadas están ligadas, de manera fundamental, a la libertad en general y, en particular, de los pueblos hispanoamericanos. Pero también a esa misma libertad como condición humana íntimamente relacionada con la honradez, como que Martí los hace términos sinónimos. Ricardo Franco Soto identifica el ideario masónico en semejante énfasis en la honradez (8), influencia sobre la cual volveremos más adelante. Los términos básicos concluyen siendo, entonces, el decoro, la libertad, la honradez, el trabajo; pero, sobre todos, la heroicidad. Martí llega, incluso, a presentar la posibilidad de que los niños igualen a los héroes adultos que alaba, como en la referencia que hace del infante que se enfrenta a las tropas napoleónicas:

> un niño valiente, un catalancito, hizo huir una noche a una compañía, disparándoles tiros y más tiros desde un

> rincón del monte: al niño lo encontraron muerto, muerto de hambre y de frío; pero tenía en la cara como una luz, y sonreía, como si estuviese contento. (5)

Todo el artículo puede considerarse escrito en una prosa poética sumamente pulida, como corresponde a la voluntad de estilo modernista. Para ello, Martí hace uso de eficaces recursos retóricos, como la siguiente construcción anáforo-epifórica que casi se vuelve letánica:

> Un hombre que oculta lo que piensa, o no se atreve a decir lo que piensa, no es un hombre honrado. Un hombre que obedece a un mal gobierno, sin trabajar para que el gobierno sea bueno, no es un hombre honrado. Un hombre que se conforma con obedecer a leyes injustas, y permite que pisen el país en que nació los hombres que se lo maltratan, no es un hombre honrado. (3)

Nótese la simetría estructural de las oraciones que conforman el fragmento, simetría que habrá de repetirse en otras muchas partes, como en busca de una nueva métrica para la prosa que hiciera, con las cláusulas, lo que entonces era común en la poesía con las sílabas. Salvador Arias (1974) llama la atención sobre la estructura musical de "Tres Héroes" y, aunque no llega a identificar un patrón en especial sino uno que él mismo infiere del análisis del texto (84-6), reconoce cambios rítmicos tales que le hacen hablar de "allegro" (84), "andante" (86), etc. Y no hay duda que tales cambios rítmicos son más que evidentes según va pasando Martí

de uno a otro héroe, como en busca del sonido literal, de la fonética más apropiada para cada uno de sus apologados.

Los símbolos son más que claros y, en algunos casos, reiterativos: el decoro como luz, el fuego como batalla, los héroes como sol. Otros, aunque no tan constantes, son igualmente significativos: América como llama (el noble animal), el caballo del héroe como rayo, los torrentes andinos como leones. La combinación simbolista-impresionista es más que evidente.

También en este artículo es posible encontrar trazos de un ¿inconsciente? autorretrato martiano. En efecto, en su descripción de Bolívar (tanto en lo físico como en lo moral), parecería que Martí está hablando de sí mismo, como lo destaqué con respecto al padre Las Casas. Carlos Ripoll llega, incluso, a señalar las similitudes entre un autorretrato real de Martí y el que éste hace en "Tres Héroes" de Bolívar [14], y no hay duda, con los retratos de ambos a mano, que la descripción martiana se acerca más a sus propios rasgos físicos que a los del venezolano. Luego, la historia terminaría de completar las semejanzas.

Del análisis de los artículos publicados en La Edad de Oro se desprende el carácter modernista de todos ellos, aunque en algunos se evidencian más que en otros las características del movimiento. Las combinaciones estilísticas son diferentes

---

[14] Carlos Ripoll, "La pintura y el pintor en José Martí," Diario las Américas 16 de agosto 1987: 12A-13A.

a las ya identificadas en las crónicas; mas el efecto sincrético es semejante, lo que determina a la postre la unidad de estilo a pesar de las diferencias genéricas. Una unidad de estilo que se continuará apreciando en un género del todo diferente de los analizados hasta ahora: los poemas. Como sigue a continuación.

LOS POEMAS

Cuando sale a la luz La Edad de Oro, la revolución modernista en la poesía ya venía, adelantada, en camino. El Ismaelillo del mismo Martí había sido publicado siete años antes. Poetas como Manuel González Prada, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal y José Asunción Silva, también venían enfrentándose al caduco romanticismo español y sentando las bases del nuevo movimiento. Un año antes había aparecido Azul..., de Rubén Darío, y aunque no sería sino en la segunda edición de éste, en 1890, que la nueva modalidad alcanzaría del todo a los versos del gran nicaragüense, su condición de aire nuevo para la poco menos que asfixiada literatura hispana, es innegable. En la "Circular" que anunciaba la publicación de la revista, Martí adelanta el carácter modernista de las poesías que se editarían al destacar que, entre los objetivos de la misma, se encontraba enseñar a los niños

> a amar el sentimiento más que lo sentimental, a reemplazar la poesía enfermiza y retórica que está aún en

boga, con aquella otra sana y útil que nace del conocimiento del mundo.

Con ello Martí anunciaba lo que hoy no podemos sino juzgar como un hecho histórico: la inclusión de la poesía modernista, de manera consciente, dentro de la categoría literaria infantil. Esta inclusión está dada por las poesías editadas por Martí en los cuatro números de La Edad de Oro, dosificadas de acuerdo con la siguiente relación:

Numero 1

. "Dos Milagros."

. "Cada Uno a su Oficio."

Número 2

. "Los Dos Príncipes."

. "La Perla de la Mora."

Número 3

. "Los Zapaticos de Rosa."

Cuantitativamente, el género está en franca desventaja con los demás utilizados. Incluso en el cuarto y último número no aparecen versos y, en consonancia con la alquimia genérica martiana, al menos una de las poesías publicadas ("Los Zapaticos de Rosa"), puede ser considerada un cuento (y de hecho lo es: el propio Martí, en el Sumario del número 3, la

califica como "cuento en verso"). También, como ya vimos en las crónicas y más adelante veremos en los cuentos propiamente hablando, en las poesías de La Edad de Oro hay que dividir en dos los trabajos publicados: poesías originales, y rescrituras de obras de otros poetas, a quienes Martí da pleno crédito. Entre las primeras están "Los Zapaticos de Rosa" y las pequeñas composiciones "Dos Milagros" y "La Perla de la Mora"; son rescrituras "Cada Uno a su Oficio" y "Los Dos Príncipes".

La última de las poesías nombradas está basada, según expresión literal de Martí, en una "idea de la poetisa norteamericana Helen Hunt Jackson" (45), una de las más destacadas figuras literarias de los EEUU en los años 70 y 80. Amiga de Emerson, la Jackson había alcanzado notoriedad con A Century of Dishonor (1881), en que había denunciado el maltrato de los pueblos indios durante el proceso expansionista norteamericano; pero desde mucho antes era conocida como una poetisa de fina fibra. La selección de una "idea" de Helen Hunt Jackson como fuente de una rescritura martiana, no fue fortuita. La autora norteamericana había cultivado, y con éxito, la literatura infantil[15] y, en 1888, Martí había publicado su traducción de Ramona (1884) --novela que había hecho famosa a su autora--, con la que continuaba su misión de dar a conocer a los pueblos hispanoamericanos la literatura de

---

[15] Bits of Talk, in Verse and Prose, for Young Folks (1876), Letters From a Cat (1879) y Mammy Titleback and Her Family. A True Story of Seventeen Cats (1881) fueron sumamente conocidos en su tiempo.

sus vecinos del norte. Por lo anterior puede inferirse una nada oculta convergencia de intereses y concepciones entre el poeta cubano y la poetisa norteamericana, enraizados en la reivindicación de los indios, el cultivo común de la categoría infantil, las convergencias poéticas y la conexión emersoniana.

El poema que sirve de base temática a Martí, apareció por primera vez dentro de un libro en 1870[16] (y no 1873, como parece a José María Chacón y Calvo, 179) y tuvo varias rediciones antes de 1889.

THE PRINCE IS DEAD

A room in the palace is shut. The king
And the queen are sitting in black.
All day weeping servants will run and bring,
But the heart of the queen will lack
All things; and the eyes of king will swim
With tears which must not be shed,
But will make all the air float dark and dim,
As he looks at each gold and silver toy,
And thinks how it gladdened the royal boy,
And dumbly writhes while the courtiers read
How all the nations his sorrow heed.
The Prince is dead.

---

[16] "The Prince is Dead," Verses by H.H. (Boston: Fields, Oswood, & Co., 1870) 21-22.

The hut has a door, but the hinge is weak,
And to-day the wind blows it back;
There are two sitting there who do not speak;
They have begged a few rags of black.
They are hard at work, though their eyes are wet
With tears which must not be shed;
They dare not look where the cradle is set;
They hate the sunbeam which plays on the floor,
But will make the baby laugh out no more;
They feel as if they were turning to stone,
They wish the neighbors would leave them alone.
The Prince is dead.''

La rescritura martiana es como sigue:

LOS DOS PRINCIPES

IDEA DE LA POETISA NORTE-AMERICANA HELEN HUNT JACKSON

El palacio está de luto
Y en el trono llora el rey,

'' El poema, desde su primera aparición en un libro en 1870, estaba firmado solamente por H.H.. Comparándose las diversas ediciones, no se detecta cambio alguno. Yo lo tomo de Verses by H.H. (Boston: Robert Brothers, 1888) 26-7, a partir del cual supongo (a diferencia de lo que pensaba Manuel Pedro González, según José María Chacón y Calvo, 179) lo tomó Martí, pues, por lógicas razones cronológicas, es la última edición de las poesías de la Jackson que debió estar en las librerías en esa época. Imagino lo anterior, además, porque Martí, en otros trabajos de La Edad de Oro, siempre utilizó las ediciones más recientes para sus 'rescrituras'.

Y la reina está llorando
Donde no la pueden ver:
En pañuelos de olán fino
Lloran la reina y el rey:
Los señores del palacio
Están llorando también.
Los caballos llevan negro
El penacho y el arnés:
Los caballos no han comido,
porque no quieren comer:
El laurel del patio grande
Quedó sin hoja esta vez:
Todo el mundo fue al entierro
Con coronas de laurel:
-¡El hijo del rey se ha muerto!
¡Se le ha muerto el hijo al rey!

En los álamos del monte
Tiene su casa el pastor:
La pastora está diciendo
"¿Por qué tiene luz el sol?"
Las ovejas cabizbajas,
Vienen todas al portón:
¡Una caja larga y honda
Está forrando el pastor!
Entra y sale un perro triste:

Canta allá dentro una voz-
"Pajarito, yo estoy loca,
¡Llévame donde él voló!:"
El pastor coge llorando
La pala y el azadón:
Abre en la tierra una fosa:
Echa en la fosa una flor:
-¡Se quedó el pastor sin hijo!
¡Murió el hijo del pastor! (45)

La 'versión' de Martí (incluyendo su comparación con la fuente norteamericana), ha sido objeto de estudio por varios críticos, entre ellos José María Chacón y Calvo, José A. Portuondo y, más recientemente, Salvador Arias (1974). Todos ellos llaman la atención sobre la modalidad seleccionada por Martí: el romance, destacando con ello el engarce martiano (y yo adicionaría, modernista) en la raíz popular hispana. Pero olvidan que estamos en presencia de un doble ir a las raíces: a lo popular y a lo infantil hispano, simultáneamente. En efecto, el romance había sido, desde los tiempos carolingios, la modalidad poética española por excelencia dentro de la categoría literaria en formación; algunos, por apropiación; otros, ya directamente dedicados a los niños; en todos los casos, disfrutados, indiscriminadamente, por niños y adultos. Y puede haber otra razón: la fácil asociación del romance (que nunca llegó a tener en Hispanoamérica la importancia que tuvo

en la península) con España, en particular, y con Europa en general, donde --desde la óptica del Nuevo Mundo--, las monarquías constituían una característica lógica y fundamental. La 'ubicación' europea de la versión martiana queda reforzada por otros elementos presentes en la poesía más asociados con el Viejo Mundo que con América: el palacio real, los álamos, el azadón, las ovejas. Martí, con su selección del romance y el 'reforzamiento' léxico ilustrado, 'añeja' la historia en tiempo y la 'aleja' en espacio, sin menoscabo --de ahí su genialidad-- de la actualidad del mensaje, que resulta así universalizado.

Las diferencias entre la fuente y la rescritura martiana se hacen evidentes ya desde el mismo título: "The Prince is Dead" VS "Los Dos Príncipes". Helen Hunt Jackson hace de los dos niños fallecidos 'el mismo' príncipe, con la repetición del título en los versos similares 12 y 24. Martí, escribiendo para los niños, al parecer creyó que debía ser más claro y explícito: son dos los príncipes fallecidos; pero no repite la palabra príncipe en el poema, haciendo hincapié (allí donde la poetisa norteamericana había repetido el término) en la condición de hijo de ambos niños (versos 6-7 y 24-25). Las dos 'escenas' presentadas por la Jackson son sumamente breves; Martí las extiende hasta el sepelio de los infantes. Con la mayor extensión de la historia, el cubano da a su versión cierto aire de 'cuento', al tiempo que sigue de cerca las características de la modalidad poética seleccionada. Es

también de destacar que Martí no solamente hace que la pastora reniegue de la luz del sol (como en la fuente original), sino que desecha el lujo del príncipe (los juguetes de oro y plata): para él, el tono lúgubre de la historia no admitía destellos luminosos, ni siquiera indirectos. La poetisa norteamericana da a ambas parejas de padres el consuelo de la solidaridad de otros seres humanos, aunque señala los deseos de la pareja humilde de estar solos en su dolor. Martí priva a los pastores (identificados por él como tales, no así en "The Prince is Dead") de toda compañía humana, como cumpliendo los deseos de su fuente. Sin embargo, mantiene la estructura antitética bimembre de la composición de Helen Hunt Jackson, piedra angular de ambas versiones.

La carga patética martiana --a diferencia de la jacksoniana-- es ascendente. La pasividad de los padres reales, que contrasta con la actividad de los pastores (en medio del dolor común a ambas parejas), permite ese patetismo creciente, en que la pastora no tiene por qué ocultar su desesperación y su marido termina cavando, él mismo, la fosa en que deposita a su hijo.

La condición de poesía infantil en la rescritura martiana se evidencia (más allá de la deliberada selección del romance) en la inclusión de animales 'humanizados', en duelo, tanto en una como en otra escena, aunque más representados, cuantitativamente, en la choza humilde: los caballos que no quieren comer, las ovejas cabizbajas, la entrada y salida de

un perro triste. A las aves da Martí la posibilidad negada a los seres humanos: llegar muy lejos, con su vuelo, hasta la muerte misma, con el consiguiente corolario animista de que, con la muerte, también vuela el hombre.

Salvador Arias (1974) considera que "Los Dos Príncipes" puede ser catalogado como una "pintura descriptiva . . . sin olvidar las cualidades sonoras" (61), destacando más adelante su "acento romántico" (71), pronunciadas características todas del modernismo que Martí inserta en el antiguo molde del romance. El análisis estructural de esta poesía del crítico recién citado, es sumamente interesante y completo. Sin embargo, sus conclusiones de los objetivos martianos no tienen las mismas características:

> La antítesis desenvuelta paralelamente a través de todo el poema contrapone dos clases sociales: la de los poderosos y la de los humildes. La igualdad de un hecho (la muerte de un hijo) pone de manifiesto las desigualdades entre ellas. . . . Que es una manera de irle sembrando [al niño] la semilla de rebeldía ante la injusticia social. (61)

Las preferencias martianas por "los pobres de la tierra" son de todos conocidas. Sus ideales de igualdad, libertad, honradez y justicia, están más que explícitos en sus muchos escritos. Pero de ahí a considerar que los objetivos básicos de esta poesía estén encaminados a destacar las "desigualdades" entre las parejas de padres dolientes y, más

aún, que contiene una exhortación a la rebelión, va un gran trecho.

Un análisis de la poesía en cuestión, dentro de su contexto específico, arroja un resultado del todo diferente: lo que Martí intentó mostrar no fueron las desigualdades de las dos parejas de padres enlutadas, sino, todo lo contrario: su igualdad, ya que, por encima de las diferencias económico-sociales que tan bien retrata (y con tan pocos elementos), el dolor por la muerte del hijo los iguala, por cuanto la condición humana está por encima de todas las diferencias ajenas a tal condición, a las que supera destacadamente. De ahí que hayan muerto dos príncipes, y no uno solo y el hijo de un pastor.

La misma ubicación de la poesía dentro de la revista apunta en esta dirección. En efecto, como saben todos los que hayan estado relacionados con una empresa editorial, el orden de los trabajos en una revista no es casual, sino que responde a objetivos determinados por la dirección. Martí ubicó "Los Dos Príncipes" inmediatamente después de "La Historia del Hombre" --y compartiendo, por añadidura, la misma página final de la crónica--, cuyo mensaje básico es la unidad del ser humano. Con ello Martí confería a su poesía el carácter de 'conclusión' o 'renforzamiento' (utilizo las expresiones en términos pedagógicos) de la idea desarrollada en la crónica. El mensaje de ambos es el mismo: en prosa en el primero, amplio, complejo, intelectual; en verso en el segundo,

conciso, simple, sentimental. Desde el punto de vista editorial (y recuérdese que La Edad de Oro fue, inicialmente, una revista), ambos forman una unidad temática. Ya después veremos cómo Martí utilizaría, en otras partes de su revista, este recurso de doble (o múltiple) transmisión de un mismo mensaje a través de géneros o modalidades diferentes contiguos. Y que no es más que la raíz del recurso que, un siglo después, utilizaría Hilda Perera, quien trataría los conflictos de identidad como elemento temático básico en obras dirigidas a los niños de tonalidad del todo realistas como Mai (1983), Kike (1984) o La jaula del unicornio (1991), pero los repetiría en otras de signo estilístico diferente tales como Pericopín (1981), Rana Ranita (1981) y El burrito que quería ser azul (1991).

La otra poesía 'rescrita' que aparece en La Edad de Oro es una fábula ("Cada uno a su Oficio. Fábula Nueva del Filósofo Norte-americano Emerson", 16). El sub-género tiene sus más remotas raíces occidentales en la literatura de la Grecia antigua y ha estado, desde sus inicios, relacionado con la literatura infantil (véase lo señalado al respecto en el Capítulo 1 de esta tesis). Son sus características más destacadas la brevedad, los animales 'humanizados' como personajes centrales, la unicidad episódica, y el carácter moralizador del tema, casi siempre desarrollado en un final de características gnómicas, que forman la moraleja. En España su cultivo entró en relación con la tradición oriental a través

de obras tales como Kalilah wa-Dimnah ('introducida' en la cultura hispana como Exemplario contra los engaños y peligros del mundo [1493]), aunque no es sino en el XVIII cuando alcanza su mayor esplendor en las obras de Samaniego e Iriarte. En el XIX, Campoamor la continuaría cultivando.

No obstante lo anterior, es de destacar que Martí no acude a ninguna fuente hispana en busca de 'su' fábula. También desecha los patrones más internacionalmente conocidos de Esopo o La Fontaine. En consonancia con su declarado objetivo de novedad, Martí 'busca' una "fábula nueva" para sus lectores. Y esa novedad la encuentra en la poesía de Ralph Waldo Emerson, el filósofo de Boston que tanto influiría en el poeta de La Habana.

En realidad la fábula de Emerson no era tan nueva en 1889. Fechada en 1845, es la única de su tipo en toda la obra poética emersoniana; es decir, que Martí no fue a una fuente característica de fábulas ni a una composición reciente. Sólo que, al menos para los niños hispanoamericanos a quienes estaba dedicada La Edad de Oro, la fábula de Emerson sí era nueva. El texto original es como sigue:

FABLE

The mountain and the squirrel
Had a quarrel,
And the former called the latter "Little Prig;"
Bun replied,

"You are doubtless very big;
But all sorts of things and weather
Must be taken in together,
To make up a year
And a sphere.
And I think it no disgrace
To occupy my place.
If I'm not so large as you,
You are not so small as I,
And not half so spry.
I'll not deny you make
A very pretty squirrel track;
Talents differ; all is well and wisely put;
If I cannot carry forests on my back,
Neither can you crack a nut."[18]

Esta es la rescritura martiana:

CADA UNO A SU OFICIO

FABULA NUEVA

DEL FILOSOFO NORTE-AMERICANO EMERSON

La montaña y la ardilla
Tuvieron su querella:

---

[18] Ralph Waldo Emerson, Representative Selections, ed. Frederic I. Carpenter (New York: American Book Co., 1934) 389-90.

-"¡Váyase Usted allá, presumidilla!"
Dijo con furia aquélla;
A lo que respondió la astuta ardilla:
-"Si que es muy grande Usted, muy grande y bella;
Mas de todas las cosas y estaciones
Hay que poner en junto las porciones,
Para formar, señora vocinglera,
Un año y una esfera.
Yo no sé que me ponga nadie tilde
Por ocupar un puesto tan humilde.
Si no soy yo tamaña
Como Usted, mi señora la montaña,
Usted no es tan pequeña
Como yo, ni a gimnástica me enseña.
Yo negar no imagino
Que es para las ardillas buen camino
Su magnífica falda:
Difieren los talentos a las veces:
Ni yo llevo los bosques a la espalda,
Ni Usted puede, señora, cascar nueces." (16)

No se ha hecho hasta ahora, que yo sepa, un análisis comparado de ambas fábulas. Ello quizás se deba al hecho de que la versión martiana es casi una traducción literal de su fuente, pasada por alto. Pero, precisamente en este 'casi' reside la piedra angular de la rescritura modernista. Por ello

es que un análisis detallado de las dos poesías comienza a arrojar diferencias desde su inicio. Así, lo primero que llama la atención es la disparidad en los títulos (tal y como lo pudimos apreciar en "Los Dos Príncipes"): en Emerson es, simplemente, "Fable". Martí, en cambio, utiliza el término identificativo en el subtítulo en que da crédito al pensador norteamericano, pero, a manera de título, presenta lo que pudiéramos considerar la moraleja de la fábula, ausente dentro del poema en sí. Luego sobresalta el espíritu festivo que le diera Martí a su versión, hasta con toques de fino humor. Con ello hacía el "hombre de La Edad de Oro" el más importante de sus cambios a la fuente original, pues con ello la trasladaba, completamente, de categoría literaria. En efecto, en Emerson la poesía no está dedicada, de manera directa, a los niños. Conserva, como fábula al fin, un doble valor; mas carece de los elementos que ya entonces se habían hecho característicos de la literatura infantil propiamente dicha. Martí, entonces, aporta esas características, tanto en su retorno al mensaje directo de la moraleja, como en su inclusión del tono festivo señalado.

Siguiendo el original emersoniano, Martí mantiene la disparidad métrica. El cubano utiliza una combinación no simétrica de heptasílabos y endecasílabos (8 y 14, respectivamente), aconsonantados, a través de la que se aprecian varios juegos pareados. Todos éstos tienen una conclusión paroxítona y presentan una rima consonante

irregular, aunque fácilmente dividida en tres cuerpos: un sexteto inicial de rima ABABAB, 12 versos pareados que recuerdan el romance, y una especie de serventesio final de rima ABAB. "Fable" tiene 19 versos; "Cada uno a su Oficio", 22. Y en ambos el parlamento de la ardilla constituye, cuantitativamente, la parte más importante de la fábula.

Martí 'humaniza' tanto la ardilla como la montaña mucho más que su modelo. Cierto que Emerson las hace hablar, pero su diálogo queda como impersonalizado por la falta de vocativos. El cubano suple esa falta y añade 4 a su versión (versos 3, 9, 14 y 22), algunos de ellos rebosando fina ironía. Con igual objetivo Martí agrega un modismo (verso 11) y la mofa a la inmovilidad de la montaña en boca de la ardilla, movediza por excelencia (verso 16).

"Cada uno a su Oficio" fue originalmente publicada siguiendo al cuento "Meñique", cuya última página comparten. La relación temática es innegable: de la misma forma en que el diminuto Meñique venció al gigante, ahora la no menos diminuta ardilla vencía a la no menos gigantesca montaña, y ambos a través de la astucia y el saber. Con ello Martí hacía uso del ya apuntado recurso de múltiple transmisión de un mismo mensaje a través de géneros o modalidades diferentes contiguos, el cual, en el caso que analizamos, hasta podría ampliarse a una relación tripartita, puesto que se extiende al artículo "Tres Héroes" que los precede con el ligero 'descanso' de "Dos Milagros". El mensaje doctrinario es el

mismo, pero tan diversificado genéricamente que, siguiendo los objetivos de su autor, "no parezcan que la llevan [la doctrina]".

Completan los versos de La Edad de Oro tres poesías propias de Martí: "Dos Milagros" (6), "La Perla de la Mora" (49) y "Los Zapaticos de Rosa" (94-6). La primera de ellas fue ubicada calzando la última página del artículo "Tres Héroes", pero su relación con éste no parece tan evidente como en los casos anteriormente apuntados. Es más, no creo que estemos aquí en presencia del uso martiano del recurso de múltiple transmisión de un mismo mensaje mediante la 'combinación' multi-genérica ya explicada. Por el contrario, me atrevo a conjeturar que Martí ubicó "Dos Milagros" entre "Tres Héroes" y "Meñique" a manera de 'descanso' entre dos trabajos en prosa de carga adoctrinaria semejante.

"La Perla de la Mora" sí es fácilmente asociable con la escena final del cuento "Nené Traviesa", cuya página comparten. En ambos Martí desarrolla el arrepentimiento de quien destruye (en el caso de Nené) o desecha (en el de la Mora) algo de valor: el libro del padre, en el cuento; la perla, en la poesía. El mensaje único y común es más que evidente.

Refiriéndose a "Dos Milagros" y "La Perla de la Mora", Eugenio Florit señala que "anuncian formas y modos de los Versos Sencillos" (56). Es más, el asunto de la segunda está, sin tapujos, repetido en la poesía "XLII" del libro que dió a

conocer Martí dos años después, "aunque, a mi parecer, con menos fortuna que aquí", concluye Florit (56-7), en juicio que suscribo.

"Dos Milagros" está formado por dos 'viñetas' de cuatro versos cada una de repetida irregularidad: dos heptasílabos seguidos de dos endecasílabos de rima ABAB, como los serventesios. La combinación hace pensar en la de "Cada uno a su Oficio", aunque no la repite. Las escenas aparecen descritas por mínimas imágenes fugaces que recuerdan, en su aparente nimiedad, los trazos pre-rafaelistas de Christina Georgina Rossetti. Pero el componente fundamental no hay duda que es el impresionista, y no solamente porque la luz es el elemento poético fundamental del segundo de los 'cuadros', sino por el carácter instantáneo que percibimos, en que cada milagro toma la forma de un destello.

Es de destacar que la aproximación que hace Martí a la naturaleza en estas dos pequeñas joyas poéticas, difiere grandemente de la que desarrollaría en "Cuentos de elefantes". En la crónica ya analizada, vimos a un Martí continuador de la postura de los escritores anglosajones para niños del período que trataban el tema de la jungla, en tanto que naturaleza virgen, como un medio a conquistar, aunque fuese a través de su destrucción. En los poemas, el poeta antillano da un giro total y, en el primero de los "milagros", hace que el niño devuelva a la naturaleza la belleza capturada (y no sin antes darle un beso). Luego, corporiza la luz en contacto con el

sicoromo caído, y la vuelve un ave, la cual, a su vez, como por acción de la piedra de toque de la poesía, convierte en oro, vivo. Lo que percibimos a través de la fugacidad de las imágenes --las impresiones 'pintadas'--, quedan más allá de la lectura: niño, rosas, luz, ave y mariposas en un todo que huele a jardín de ensueño.

"La Perla de la Mora" está formada por dos serventesios de endecasílabos (y no una estrofa de ocho versos --como una octava--, según aparece en algunas ediciones). Los tres primeros versos son trocaicos o anapésticos (el tipo de endecasílabo más generalizado desde Garcilaso, y cultivado, dentro del modernismo, hasta por Darío), pero luego Martí los abandona por otros tetra-acentuados que hacen recordar al dactílico o de gaita gallega, más popular. Las cesuras tampoco son del todo regulares, como no sea que aceptemos como tales solamente las que aparecen en los versos 2 y 4 del primer serventesio.

El poeta, en perfecta concordancia con su naturaleza modernista, ubica la escena en un paraje, para la época, del todo exótico: Trípoli. El personaje reafirma el exotismo: una mora; el propio mar y la perla, lo completan. Hay unidad entre perla, lágrimas y la roca junto al mar, hacedora esta última de ¿lágrimas, perlas? por efectos del oleaje. La epizeusis o geminación del último verso, acentúa el patetismo de la escena.

Todas las poesías (tanto propias de Martí, como ajenas

'rescritas') analizadas hasta ahora, mantienen un nivel de calidad que las ha hecho merecedoras de aparecer en diversas antologías y ediciones varias. Pero la pieza poética más conocida de todas las publicadas en La Edad de Oro es, indudablemente, "Los Zapaticos de Rosa". Su autor, en el Sumario del número 3 de La Edad de Oro en que apareció, la calificó como "cuento en verso", en que la anécdota se va deslizando sin fricciones, con luz y música combinados. Con ello Martí reflejó una de las características categóricas más conocidas de la Literatura Infantil: la dualidad genérica cuento-poesía, todavía vigente.

Para Herminio Almendros la historia descrita fue real, siendo su personaje principal la niña María Mantilla, hija --si no carnal, al menos espiritual--, de Martí:

> Claro; como que Pilar, la niña del cuento, era la misma María Mantilla, y lo que se cuenta en verso es lo que le ocurrió a María una tarde en las arenas de ¿Bath Beach? (140)

Fryda Schultz de Mantovani también se inclina a aceptar la igualdad de María y Pilar (230), que es la versión tradicional cubana. Sin embargo, según Leopoldo Barroso --en su edición de la versión al inglés del poema[19]--, el asunto

parece derivar en último término de la tradicional

---

[19] José Martí, Los Zapaticos de Rosa, Versión al Inglés, Introducción y Notas de Leopoldo Barroso (New York: Senda Nueva de Ediciones, 1990).

> anécdota de San Martín, que dividió su capa en dos para compartirla con un pobre; y es sumamente probable que este modelo haya influido en el poeta debido a la lectura de la novela "Los Miserables" de Víctor Hugo, ídolo literario de Martí desde su juventud. Esa novela se publicó en 1862, y en ella se compara con San Martín el jovenzuelo Gavroche, que una fría tarde de la primavera parisiense, para cubrir los hombros amoratados de una niña pordiosera, se desprendió del chal de lana que usaba como bufanda. (14)

Suponiendo real la anécdota descrita, hay varias opiniones con relación al lugar en que hubo de desarrollarse el desprendimiento caritativo de María-Pilar. Fina García Marruz (303) considera probable su ubicación en la playa de Coney Island. Carlos Ripoll (1982) realizó un trabajo de investigación sumamente minucioso que, aunque no comprobó la historicidad de la anécdota, lo llevó a identificar la casa de Bath Beach donde, en el verano de 1889, vivieron Martí y la familia Mantilla. Además, el propio Ripoll comprobó la presencia en el lugar de casas de recreo para niños pobres, con lo que queda confirmada la existencia de una "barranca de todos" en el Bath Beach de 1889[8]. En carta a Eugenio Florit en 1961, la misma María Mantilla da otra pista, al aseverar

---

[8] Carlos Ripoll, "La Playa de 'Los Zapaticos de Rosa'," Diario Las Américas 9 mayo 1982: 8B-9B.

que Martí escribió la poesía en Newport, Rhode Island[41]; sin embargo, una década antes, durante una entrevista que hizo Félix Lizaso durante la visita de María Mantilla a Cuba con motivo del Centenario del Natalicio de Martí, no dijo nada al respecto[42]. Leopoldo Barroso, en su traducción ya citada, llama la atención (33 y 54) sobre la coincidencia de las descripciones martianas y dos trabajos del pintor norteamericano Winslow Homer: Long Branch, New Jersey (actualmente en la Colección Hayden del Museum of Fine Arts, de Boston) y On the Beach at Long Branch. The Children's Hour (en el Harper's Weekly 15 Aug. 1874: 672) con lo que de hecho llama la atención sobre el posible uso del recurso retórico conocido como bildgedicht, y la conexión entre "Los Zapaticos de Rosa" y la ékfrasis del 'illustrated journalism', como en los casos de las crónicas ya analizadas.

De lo anterior se desprende que, hasta ahora, no ha podido comprobarse la veracidad de la anécdota ni, en caso de ser Pilar la misma María Mantilla, el sitio exacto en que tuvo lugar su acción de caridad. Pero, real o no la historia narrada, utilizando como escenario la playa de Coney Island

---

[41] José Martí, Versos, ed. Eugenio Florit (New York: Las Américas Publishing, 1962) 285. Una reproducción facsimilar de la carta puede encontrarse en Luis G. Villaverde y Alacalá Galiano, comps. Pensamientos y versos de José Martí (New York: Senda Nueva de Ediciones, 1991) 110-11.

[42] Felix Lizaso, "María Mantilla en el Centenario de Martí," Bohemia 1 de feb. 1953: 68-70.

propiamente dicha o su vecina Bath Beach u otra de Rhode Island o New Jersey, lo cierto es que la niña de "Los Zapaticos de Rosa" y el lugar en que Martí 'ubica' su historia, son una niña y una playa particulares de Martí, creadas (o re-creadas) por el genio poético martiano en conjunción con sus vivencias y acumulación cultural, incluyendo (y de manera destacada) la 'conexión plástica'. De ahí que tenga razón Ripoll al concluir, a manera de Sísifo y luego de su larga investigación, que la verdadera playa y la anécdota real de "Los Zapaticos de Rosa" hay que buscarlas, simplemente, en la propia poesía (1982, 9B). Donde primero, y siempre, han estado.

"Los Zapaticos de Rosa" está formada por 36 redondillas (que numero siguiendo el método de Barroso) sumamente ágiles. Está dedicada "A Mademoiselle Marie", quien no era otra que María Mantilla, entonces niña. Herminio Almendros considera que Martí la escribió "de una tirada" (142), sugiriendo más adelante cierta falta de acabado en su factura. Y aunque ello es solamente una sugerencia, no hay duda de que Martí dejó algunos 'cabos sueltos' en su redacción, los cuales han propiciado interpretaciones varias. Pero cabe preguntarse: ¿esos 'cabos sueltos' son productos del descuido o, por el contrario, forman parte de las intenciones de su autor? A más de un siglo de distancia resulta imposible responder con exactitud a esa pregunta, por lo que, simplemente, paso a señalar los más destacados.

Ya en la segunda redondilla puede apreciarse el primer elemento que ha propiciado interpretaciones disímiles:

-"¡Vaya la niña divina!"
Dice el padre, y le da un beso:
"Vaya mi pájaro preso
A buscarme arena fina." (94)

En la nota de Leopoldo Barroso a esta redondilla (en la traducción ya citada), señala éste lo siguiente:

> En la palabra "buscarme", el verbo buscar tiene el sentido general de hacer algo para encontrar una cosa, y no el de traer, que ocurre mucho en Cuba, en que el "ir a buscar" substituye, en el uso común, al castizo "ir por". El pronombre enclítico "me" con que termina la palabra indica solamente lo interesado que está el padre en que su hija encuentre arena con que jugar.(28)

Sin embargo, para Fryda Schultz de Mantovani queda claro "el encargo del padre de buscarle arena fina" (230). En la Estrofa XVII, Barroso identifica otro de los 'cabos sueltos'. Dicen los versos:

Le llega a los pies la espuma:
Gritan alegres las dos:
Y se va, diciendo adiós,
La del sombrero de pluma. (94)

Señala, en su nota, Barroso:

> ¿A quién se refiere el "Le llega a los pies la espuma"? Pues entre la frase y la mención de Pilar en el verso

primero de la estrofa XV, se interpone un diálogo, en que la madre es la segunda en hablar. Sin embargo, lo último que ella menciona son los zapaticos de rosa, al expresar su preocupación por ellos. De este modo se prepara un contraste con el hecho de que la espuma está a punto de mojarlos.

Con todo, hay alguna posibilidad de que aquí lo que tenemos sea un error de imprenta, y de que el verso haya sido "les llega a los pies la espuma"; lo cual sería más lógico, pues madre e hija están juntas y acto seguido "gritan alegres las dos". (34)

Ya casi al final del poema, en la estrofa XXXII, aparece el más destacado de los elementos polémicos de toda la poesía. Escribió Martí:

Abrió la madre los brazos:
Se echó Pilar en su pecho,
Y sacó el traje deshecho,
Sin adornos y sin lazos. (96)

En el momento descrito por la redondilla están, junto a Pilar, tanto su propia madre como la mamá de la niña enferma. ¿Cuál de ellas dos abrazó a Pilar con tanta fuerza que le desarregló su vestuario? Barroso (37) presenta dos versiones según sendas traducciones: que Pilar fue abrazada por su propia madre (A. Godoy, 1931) y, por el contrario, que lo fue por la mamá de la niña enferma (E. Randall, 1982), aunque se inclina por la primera. También analiza la razón del "traje

deshecho" en términos sumamente interesantes. La larga observación de Barroso a esta estrofa, merece su transcripción integra:

> Esta estrofa es ambigua, debido a la economía de palabras que impone la estructura de la redondilla, impidiendo al poeta especificar claramente quién realiza la acción. De antemano debe aclararse que aquí se nos habla de la madre de Pilar, a quien Martí llama siempre en otras estrofas "la madre" o "la señora", mientras que a la madre de la niña enferma sólo la llama "una mujer". Si leyéramos en voz alta la estrofa, marcando la breve pausa de cada final de verso, podría interpretarse el segundo verso de la estrofa como un paréntesis entre el verso anterior y el siguiente, y entonces es la madre la que saca del cuerpo de su hija el traje, cuyo desarreglo puede haberse debido a los juegos. Si no se interpreta como un paréntesis, podríamos pensar que o bien Pilar se sacó el traje, deshecho debido a los juegos; o bien que lo sacó de los brazos de la madre, estropeado por lo fuerte del abrazo materno. Aunque esto último pueda considerarse una exageración, es eso lo que parece haber tenido Martí en la mente, si nos atenemos a un pasaje del cuento "La muñeca negra", que se publicó en el número siguiente de "La Edad de Oro":
>
> > ¡Ay, mamá, no me mates el ramo! ¡mira, ya me mataste mi flor! -¡Con que se enoja mi hija porque

le doy un abrazo!

Es posible que éste haya sido el pensamiento de Martí al principio; pero que, habiéndose dado cuenta de lo exagerado del efecto, haya querido rectificar. El hecho es que Martí ha separado el primer verso de la estrofa de los restantes por medio de dos puntos(:), como tratando de aislar a la madre de la acción subsiguiente; y así lo que al parecer ha querido que se entienda es que fue Pilar quien se sacó el traje, estropeado por los juegos. Cuando dos estrofas más allá la madre le dice a su hija: "Sí, Pilar, dáselo", puede ser que la niña haya intentado ofrecérselo también a la enferma. Con eso la protagonista se asemejaría más a San Martín, que regaló parte de su capa y no sus zapatos. (36-8)

Personalmente considero que Pilar fue abrazada por su propia madre, abrazo del que --por la fuerza que la señora diera a éste, debido a su emoción-- salió el traje de la niña (recuérdese que estamos hablando de un vestido decimonónico) deshecho.

La última redondilla ha sido, también, motivo de interpretaciones no sólo disímiles, sino de tales contradicciones que ofrecen dos posibles 'cierres' diametralmente opuestos. Escribió Martí:

Y dice una mariposa
Que vio desde su rosal
Guardados en un cristal

Los zapaticos de rosa. (96)

Para Oscar Fernández de la Vega éste es un final triste. Según su interpretación, Martí sugirió, aunque con extrema delicadeza, la muerte de la niña enferma (570). Sin embargo, para Barroso tal final es de signo totalmente contrario:

> Creemos que la intención de Martí en esta apoteosis de la caridad de Pilar es coronar su cuento con un final feliz. Como no se define nada, nos permite imaginar que esta familia con recursos se haya hecho cargo de la atención médica, y que el padre de Pilar, procurando calzado ad hoc para la pobrecita, haya rescatado el precioso recuerdo, a la manera como el novio en las bodas antiguas indemnizaba al monaguillo, a fin de recobrar sus arras de plata. (38)

Personalmente me inclino a la interpretación de Fernández de la Vega. Siguiendo ésta, es posible entrever en la expresión "guardados en un cristal" cierta sutilísima referencia a un ataúd. En efecto, recuérdese que tanto en Cuba como en otros países de Hispanoamérica --a diferencia de los EEUU--, no se acostumbraba --ni se acostumbra-- a exponer el cadáver durante el velatorio con el sarcófago abierto, sino completamente cerrado excepto en la parte correspondiente al torso, que quedaba así expuesto bajo un cristal. Por ello, la última imagen que se tiene en Cuba de quienes fallecen es, precisamente, como "guardados en un cristal" que es la que utiliza Martí para referirse a los zapaticos de rosa en su

estrofa conclusiva, en cuyo caso estaríamos en presencia de una metonimia de delicadeza extrema. El hecho de que Martí utilizara el mismo recurso retórico en la estrofa XX, aporta cierta validez (o, al menos, contribuye a la verosimilitud) de esta interpretación, cuyo tono ya venía anunciando la estrofa XXXV. Reconozco la subjetividad de esta conclusión; pero no creo que resulte más acentuada que la presente en la cita anterior de Barroso.

El tema general de la poesía también ha sido objeto de más de una interpretación. La crítica castrista ha señalado en este cuento en verso algo así como una lucha de clases. Jesús Sabourin habla, incluso, de una condición que "sólo puede conducir finalmente a la violencia" (55) y, a fin de dar a su versión cierta solidez, cambia o altera el orden de las estrofas finales señalando intrínsicamente como conclusiva la XXXV (a la que da una interpretación del todo 'traída por los pelos') en vez de la XXXVI y última (54). Una lectura atenta de la poesía, junto al conocimiento del pensamiento martiano, desechan por completo semejante malabarismo ideológico. "Los Zapaticos de Rosa" es, simplemente, una "apoteosis de la caridad" --según las palabras de Barroso ya citadas-- o el "culto al sentimiento humano de la caridad", en expresión de Ripoll (1982, 8B). Con ello Martí no hacía más que representar las condiciones objetivas de su medio, en que la caridad de los más pudientes estaba directamente relacionada con las posibilidades de veraneo en la playa de los pobres, y en

especial de los niños"[83].

La misma ubicación de la poesía apunta en ese sentido: luego de la crónica "El Padre Las Casas". En efecto, Pilar desarrolló con la niña enferma la solidaridad humana que el sacerdote había preconizado para con los indios, con lo que Martí pone de esta forma al alcance de los niños la posibilidad de imitar al fraile español dentro de un contexto del todo lógico y plausible. Para las niñas como Pilar-María de 1889, la caridad era su "pelea", venciendo el cándido egoísmo infantil en favor de los más necesitados. En ese sentido, la igualdad indios-niña pobre y enferma resultante del orden editorial, es un ejemplo más del ya señalado recurso

---

[83] En el Harper's Weekly del 27 de julio de 1889, acompañando al grabado "A Group of Sea-Nymps. Drawn by Otto Bacher" (608), aparece la crónica anónima "A Frolic with the Sea" (610) donde se señala que

> among the many charities for which New York is famous, one of the noblest and best is the stablishment of so many sea-side homes where the poor may go and enjoy a week of fresh air and sea bathing. At one of these institutions on Coney Island, there are accommodations for 250 mothers with their infants, and in case of emergency 300 can be entertained. There is another at Bath Beach, the books of which show that during last year were 4,457 children benefited. This is one of the charities in which Mrs. W.H. Vanderbilt specially interested herself. Nothing than money can do toward procuring comfort and well-being has been spared. In the "Vanderbilt Cottage", as it is called, at Coney Island, there is a large pleasant sitting room for the mothers of the little folk, a doctor's office where medical advice can be had at any moment, a lawn supplied with merry-go-rounds, croquet sets, and every other kind of out-door games. Here, the children of the great city come, exchanging the hot fetid atmosphere, the miserable surroundings of their wretched homes, for the broad sandy beach, the great wide ocean, and the comfort, and to them luxury, of a clean, well-ordered home. (610)

de doble (o múltiple) transmisión de un mismo mensaje a través de géneros o modalidades diferentes contiguos utilizado por Martí en los cuatro números de La Edad de Oro.

Desde el punto de vista estilístico, todos los críticos coinciden en señalar la tónica impresionista de "Los Zapaticos de Rosa". Pero un impresionismo que, a fuer de ser genuino, va más allá de sus técnicas literarias y desemboca directamente en su fuente plástica original. De ahí que no sorprendan las similitudes que encontró Barroso entre los versos del cubano y los cuadros del norteamericano: Martí pintó --al decir de Fina García Marruz-- una "playa impresionista" (302) "de señoras a lo Renoir o a lo Manet" (303) tan genuina como la que aparece en los cuadros de la época, --en los que las damas en las playas y otros sitios de recreo en exteriores, constituían un topoi común--, por lo que resulta del todo lógica la visión de Fryda Schultz de Mantovani de "una vieja postal de playa" (230).

Conviviendo con esa tonalidad impresionista, aparecen diversos elementos simbolistas al parecer lejos del alcance de la comprensión infantil, si no fuera porque en Martí también el **símbolo**, más allá de sus justificaciones intelectuales, apela al sentimiento. Son sus símbolos (el águila sobre el mar, el sepelio de la muñeca sin brazos, el sueño de la niña enferma, la misma urna de cristal) más para ser sentidos que pensados. Sus apelaciones llegan más por el batir de las palabras-ideas combinadas, que por un razonamiento a

posteriori de sus significados; 'la música' de los significantes, como un todo, es suficiente. Por lo anterior es que, desde el punto de vista simbólico, tiene razón Fernández de la Vega al identificar el final como trágico. Es más, la suma de los símbolos de la poesía toda tiende a una sola dirección: la muerte.

Martí desarrolla esa combinación impresionista-simbolista haciendo uso de recursos tales como metonimias (estrofas XX y XXXVI, esta última polémica), epanadiplosis (XIX), anáforas (XVIII), epanalepsis (XV) y otros que anuncian "el modo paralelístico de los Versos Sencillos", al decir de Fina García Marruz (303).

Pero es el caso que ese anuncio ya venía también en otras composiciones menores de La Edad de Oro, como las ya analizadas "Dos Milagros" y "La Perla de la Mora". Ello evidencia la importancia de la poesía infantil martiana en la formación de lo que serían sus más destacados estilemas, desarrollados luego en la poesía para adultos. En efecto, los elementos que todos los críticos destacan en los Versos Sencillos, tienen su raíz en La Edad de Oro, al menos como paso intermedio entre el Ismaelillo (en cierto sentido también poesía infantil)[84] y sus versos posteriores. Desde el proceso sincrético hasta la sencillez de los Versos..., aparecen ya en

---

[84] Cf. Aurora de Albornoz, "José Martí: el mundo de los niños contado en lenguaje infantil," Insula 248-249 (1982): 5, y Rosario Rexach, "Reflexiones en torno al Ismaelillo de José Martí," Estudios sobre Martí (Madrid: Playor, 1985) 128.

La Edad..., si no del todo desarrollados, al menos esbozados. En ese sentido, la incursión martiana en la poesía infantil (aun cuando se excluya el Ismaelillo) no fue, simplemente, una 'concesión' ocasional por parte del ya famoso escritor, sino una importantísima faceta en su proceso creativo, de donde ambos --el creador y la categoría literaria en que incursionó-- saldrían favorecidos.

LOS CUENTOS

El cuento modernista como tal ha sido el género menos estudiado dentro del movimiento. Ello quizás se deba a la imposibilidad de establecer, en muchas ocasiones, una frontera fija entre éste y la prosa poética, por un lado, y la crónica, por el otro, presentes en las obras de casi todos los escritores del período. Y es que, como parte de la reforma modernista, fue prácticamente una norma entre tales reformadores la mezcla genérica en un mismo trabajo, lo cual impide muchas veces, a los efectos del análisis literario contemporáneo, determinar dónde termina un género y comienza otro, o cuál de ellos seleccionar a la postre como prevaleciente en la obra analizada.

No obstante lo anterior, a la publicación de La Edad de Oro en 1889, ya habían aparecido obras que pueden ser catalogadas como cuentos cuyos contenidos presentaban los mismos postulados estéticos desarrollados en las crónicas, la poesía y la prosa poética que han 'monopolizado' la atención

de la crítica sobre el modernismo. Pudiera señalarse como la primera muestra de tales obras los Cuentos frágiles (1883) de Manuel Gutiérrez Nájera, seguido por los relatos incluidos en Azul... (1888) de Rubén Darío, y los cuentos (casi todos editados originalmente en publicaciones periódicas), de Julián del Casal y otros.

Al igual que en los otros géneros con los cuales convive o se mezcla, en el cuento modernista es posible encontrar lo que José Olivio Jiménez y Antonio Radamés de la Campa, en la Antología crítica de la prosa modernista hispanoamericana (New York: Eliseo Torres, 1976), identifican como

> un quebrantamiento o crisis de los principios estéticos básicos que hasta entonces lo regían y le obligaban (desde el costumbrismo hasta el realismo) a la más ancilar función de servir como documento o testimonio de la realidad exterior; y, a la vez, una amplitud temática insospechada que abarca el más amplio y a un tiempo sutil registro de motivos. (28)

Sobre ese quebrantamiento estético señalado, construyeron los modernistas una nueva forma de contar que, al igual que en las síncresis resultantes en los otros géneros, incorporó elementos impresionistas, expresionistas y simbolistas de raíz gala, así como una fuerte tendencia exotista oriental, pero 'hispanizados' en grados variables según el creador en cuestión y su exposición a patrones propios (nacionales) y su 'francofilia'. En todos los casos, la realidad inmediata como

fuente documental fue suplantada (o complementada, según el caso) por una nueva realidad interior y personal del escritor, que otorgó a las narraciones como elemento primario la visión del creador de la realidad descrita más que la realidad misma.

Como lógico resultado de lo anterior, el autor pasa a formar parte fundamental de su propio relato. Julio E. Hernández Miyares y Walter Rela, en Antología del cuento modernista (Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, 1987), señalan que en los cuentos modernistas "los personajes son variaciones del yo narrador, que se complace en desdoblarse y participar así desde múltiples ángulos de la creación literaria" (14). Tal inclusión, y pese a todos los posibles desdoblamientos y subterfugios, determina un nada velado tono auto-biográfico en la mayoría de los relatos modernistas, aun cuando representen hechos de una vida más imaginada que vivida por su autor.

Tal tono quedó desarrollado mediante una alta carga lírica que terminaría siendo la característica general del cuento modernista, para lograr la cual sus autores acuden a vocablos y adjetivos asociados hasta entonces con la poesía, pero que en la narración 'se visten' de prosa con toda naturalidad, conviviendo con neologismos o expresiones en otros idiomas que habrían escandalizado a los más liberales gramáticos de la época. Y ello es algo del todo lógico. En definitiva, exceptuando a Vargas Vila, el resto de los narradores más importantes del período son, ante todo, poetas que incursionan en la prosa de ficción estimulados por las

posibilidades de extender sus colaboraciones en las siempre hambrientas prensas de la época más allá de los versos (en desproporcionada producción con lo que aceptaban las publicaciones periódicas para las cuales escribían) y las crónicas que exigían cierta raíz 'real' para su confección. Además, los elementos de la 'alquimia' literaria modernista provenían, mayoritariamente, de lenguas extranjeras (en particular la francesa), cuya 'conversión' al español no era siempre posible desde el punto de vista castizo.

Al igual que el léxico, los temas se amplían y universalizan en los cuentos modernistas. Nada de color local se permite que constituya el eje fundamental de la narración. Como resultado, pudiera considerarse la existencia o creación de un nuevo 'país' común a los relatos modernistas, en que los temas regionales típicos del romanticismo se 'exotizan' y 'cosmopolitizan', en la creación de un 'aquí' que es también un 'allá', terminando siendo de ninguna parte y de todas a la vez o, al menos, de 'esa' parte que tienen en común todos los modernistas.

La creación de 'esa parte' (tanto desde el punto de vista temático como estilístico), fue lo que convirtió al cuento modernista en el punto de partida de toda la prosa narrativa hispanoamericana posterior. Al demostrar en la práctica que sí era posible un 'modo' de narrar independiente (y, en algunos casos, superior) a los moldes españoles que hasta entonces habían servido de patrones a los narradores hispanoamericanos,

los modernistas abrieron el camino que luego transitaría, con toda naturalidad, el llamado 'realismo mágico' o 'real maravilloso' (para poner sólo un ejemplo). La forzada universalización a modo de ruptura con la dependencia peninsular, condujo al descubrimiento de una América (lo mismo en forma, que en contenido) diferente de su condición de apéndice colonial (ya no tanto en lo político, como en lo cultural) que hasta entonces la había caracterizado. Algunos neologismos y vocablos extranjeros habrían de 'naturalizarse'; otros, desaparecerían. Pero ocuparían sus lugares, a manera de herederos, los inherentes a una nueva forma de narrar en español: la narrativa hispanoamericana tal y como la conocemos hoy[65].

En los cuatro números editados de La Edad de Oro, aparecerían los siguientes cuentos:

Número 1

. "Meñique."

. "Bebé y el Señor Don Pomposo."

Número 2

---

[65] Para más consideraciones sobre el tema, además de los dos estudios antológicos citados, véanse: Otto Olivera y Alberto M. Vázquez, La prosa modernista en Hispanoamérica (Nueva Orleans: Nueva Orleans UP, 1971); Luis Leal, Historia del cuento hispanoamericano (México: Andrea, 1966) y Enrique Pupo Walker, "Notas sobre los rasgos formales del cuento modernista," Anales 1 (1972): 23-35.

. "Nené Traviesa."

Número 3

. "El Camarón Encantado."

Número 4

. "La Muñeca Negra."

. "Los Dos Ruiseñores."

Desde el punto de vista cuantitativo (tanto por unidades como por extensión en páginas), los cuentos quedan en desventaja con las crónicas --las cuales terminarían siendo el género más representado en las cuatro entregas publicadas-- aunque, en cuanto al número de páginas, triplican a los artículos. Es de destacar que Martí no seleccionó ninguno de sus cuentos para 'abrir' número alguno, reservando ese importante sitial en toda la revista --con la sola excepción del primer número que 'abre' con dos artículos contiguos--, para las crónicas. Con ello el poeta cubano rompe completamente con los moldes entonces establecidos en las publicaciones periódicas infantiles --heredados del romanticismo-- que daban a los cuentos un sitio preferencial, mostrándose también en ello La Edad de Oro como ente modernista a pesar de su condición de revista infantil.

Como en las poesías, los cuentos de La Edad de Oro tienen que ser divididos en dos grupos: propios y ajenos. La

existencia de este último grupo es algo que, dado el programa que se trazó Martí, podría llamar la atención de un lector no avezado. En efecto, recuérdese que el redactor único de la revista había anunciado que La Edad de Oro aparecería "sin traducciones vanas de trabajos escritos para niños de carácter y de países diversos", lo cual parece haber incumplido con la inclusión de "Meñique", "El Camarón Encantado" y "Los Dos Ruiseñores". Pero no hay tal contradicción. Como veremos de inmediato, la 'rescritura' martiana y la ubicación de dichos textos como parte del ya analizado recurso de múltiple presentación de un mismo mensaje a través de trabajos contiguos de diferentes géneros, libran a esos cuentos 'extranjeros' de ser "traducciones vanas" y mucho menos de ser válidos solamente "para niños de carácter y países diversos" a Hispanoamérica.

De los tres cuentos 'ajenos', dos corresponden al francés Édouard René Lefebvre de Laboulaye (1811-1883) y uno al danés Hans Christian Andersen (1805-1875). El segundo continúa siendo conocido en todos los países y sus cuentos infantiles no han dejado de aparecer en todos los idiomas, amén de haberse adaptado al cine, la radio, el teatro y la televisión. Algo completamente diferente ha sucedido con Laboulaye, hoy casi del todo desconocido si no fuera por Martí (al menos en español). Sin embargo, en 1889 tanto el uno como el otro se encontraban en la nómina de los escritores más conocidos del mundo. Es más, mientras que Andersen era aclamado únicamente

por sus cuentos infantiles (sus obras para adultos, ni entonces ni ahora han sido bien recibidas), Laboulaye lo era como un intelectual integral, lo cual incluía tanto su literatura infantil como sus obras para adultos (de ficción o no) y su oratoria.

En efecto, una simple mirada a las múltiples ediciones de las obras de Laboulaye durante la segunda mitad del XIX, lo colocan como uno de los escritores de más éxito de su tiempo. En la categoría infantil, Contes blues (1863), Nouveaux contes blues (1866) y Derniers contes bleus (1884), tendrían múltiples ediciones en un lapso de menos de dos décadas (del segundo, sólo entre 1866 y 1874, se publicarían 12 ediciones). En ficción para adultos, su obra más universalmente conocida sería la novela satírica Paris en Amérique (1863), también con numerosas ediciones y traducciones a otras lenguas (la primera en español saldría tan temprano como 1869). Su producción ensayística es sumamente copiosa, destacándose en ella sus obras dedicadas a las funciones del estado (fue parlamentario) como L'Etat et ses limites (1863), así como otras en que analiza las negativas condiciones de la mujer en la sociedad de su época como en Recherche sur la condition civile et politique des femmes (1842), o denuncia la alianza papal con las monarquías y propugna una espiritualidad cristiana libre de dogmas como en La liberté religieuse (1858), o desarrolla temas de carácter más general como en Etudes morales et politiques (1862). Fue un ferviente analista de (y luchador

por) el sufragio universal y la defensa de las libertades individuales frente al estado, luchas que llevó al campo legislativo y que lo convirtieron en uno de los fundadores de la Tercera República.

En los Estados Unidos en particular, Laboulaye era el escritor en lengua extranjera más 'mimado' del público en la segunda mitad del siglo XIX. En ello jugó un papel fundamental su inclinación por el país que le aclamaba y su régimen republicano democrático, lo cual le hizo cerrar filas con los partidarios de la Unión durante la Guerra Civil, dar a conocer las grandezas americanas al público francés en obras tales como Histoire des États-Unis d'Amérique (1854), traducir al francés las obras de Benjamin Franklin (1869) y jugar un papel determinante en el proceso de creación de la Estatua de la Libertad. La historiadora norteamericana Mary L. Booth lo calificó como "one of the most ardent friends of our Union in its hour of peril"[86], lo cual incluía, lógicamente, una radical oposición a la esclavitud, la misma que le valió ser nominado Presidente de la importante Conferencia Anti-esclavista desarrollada en París en 1867[87]. La lucha de los

---

[86] Mary L. Booth, "Translator Preface," Last Fairy Tales by Edouard Laboulaye (New York: Harper and Brothers, 1884) XIV.

[87] Cf. Special Report of the Anti-slavery Conference, Held in Paris in The Salle Herz, on the Twenty-sixth and Twenty-seventh August, 1867, Under the Presidency of Mons. Edouard Laboulaye (London: Committee of the British and Foreign Anti-slavery Society, 1867). Para más consideraciones sobre (continued...)

independentistas cubanos tampoco fue ajena al político francés, como lo demuestra su prólogo al ensayo de Porfirio Valiente Réformes dans les Isles de Cuba et Porto Rico (1869), en que Laboulaye muestra sus simpatías por la independencia de las islas antillanas.

Los cuentos infantiles de Laboulaye eran, en su época, tan o más populares que su oratoria y sus ensayos. Comenta Mary L. Booth en el prefacio ya citado:

> Those who remember the publication by Harper & Brothers of that sparkling collection of stories, Laboulaye's Fairy Book, know what a furore it created, not only among children, who were fascinated with its giants, fairies, and hobgoblins, but still more among their elders, who were charmed with the flashing wit and keen satire which leavened every page, and which, to the writer's personal knowledge, beguiled the Vice-President of the United States, as well as the president of one of our largest banking institutions, into sitting up nearly all night to finish the volume. (XIV)

La imagen de que el vice-presidente de los EEUU estuviera casi toda una noche sin poderse despegar de los cuentos infantiles de Laboulaye, arroja una visión sumamente cándida

---

[8]'(...continued)
Laboulaye, véase: Jean-Claude Lamberti, "Laboulaye and the Common Law of Free People," Liberty. The French-American Statue in Art and History, eds. Pierre Provoyeur and June Hargrove (Cambridge: Harper & Row, 1986) 20-5.

del período. Pero, real o no la anécdota, ésta refleja la popularidad de tales cuentos, formados, según la prologuista citada, por "old tales retold with a bewitching humor that gives them new charm" (XIV).

Tal humor debe haber sido uno de los elementos de los cuentos de Laboulaye que motivaron a Martí a presentárselos a sus pequeños lectores, por cuanto tal característica los acercaba a la tendencia entonces en progreso dentro de la literatura infantil hispana, particularmente en los llamados Cuentos de Callejas. Tal humor, en última instancia, servía para acercar a "Meñique" y "El Camarón Encantado" --más allá de sus facturas y el mensaje elaborado-- al carácter de nuestros niños y, en consecuencia, librarlos de ser una "traducción vana".

Andersen, por otra parte, llega a la literatura infantil a los 30 años luego de una carrera de fracasos en las artes escénicas y la literatura para adultos. Necesitado de dinero, escribió 4 cuentos infantiles que publicó en un folleto. Su éxito fue tal, que repitió el intento sucesivas veces, alcanzando en menos de 10 años la fama que tanto había perseguido como escritor para adultos. Pero sus cuentos infantiles rebasaron, con creces, el estrecho ámbito de su entorno cultural. En efecto, Andersen logró universalizar de manera tal sus cuentos infantiles, que en ningún momento podrían haber sido considerados "escritos para niños de carácter y de países diversos" a los infantes hispanos, sino

que estaban dirigidos a todos los niños, incluidos los nuestros. La significación simbólica que Andersen añadió a los cuentos folclóricos que le sirvieron de base inicialmente y a los suyos propios después, los lanzó mucho más allá de su frío medio geográfico-cultural, lo que nunca logró con su producción para adultos.

Así, pues, en ninguno de los tres casos de cuentos 'prestados' por Martí para La Edad de Oro, pudiera hablarse de traducción vana, mucho menos una vez que se analizan las cargas simbólicas depositadas por éste en los relatos 'adaptados' para los niños hispanos. En ese sentido, estos cuentos 'ajenos' no lo son, en realidad, tanto.

"Meñique" es una rescritura o traducción 'editada' de "Poucinet", de Contes bleus. Laboulaye le dio como subtítulo "cuento finlandés"; Martí desecha tal identificación y ubica la anécdota "en un país muy extraño" (7), adicionando entonces uno propio a manera de sumario: "Cuento de magia, donde se relata la historia del sabichoso Meñique, y se ve que el saber vale más que la fuerza" (7). Las diferencias entre el original y la versión martiana son evidentes desde el mismo principio del cuento. Martí, en su trabajo de 'edición', agrega, cambia u omite, según el caso, aunque manteniendo la estructura original, incluyendo la división en siete partes y los mismos personajes, con sus más destacadas características personales. Veamos el siguiente fragmento del original:

Pour toute richese ici-bas le paysan n'avait que sa

famille; c'était fête au logis quand, par hasard, on y entrevoyait d'un sou. Le seigle était cher, la vie rude; aussi, dès que les trois enfants commencèrent a travailler, le bon père les engagea-t-il soir et matin à courir le monde por y chercher fortune.

-A l'étranger, leur disait-il, le pain n'est pas toujours facile à gagner, mais il y en a; tandis qu'ici, ce qui peut vous arriver de plus heureux, c'est de mourir de faim.[44]

La rescritura martiana del fragmento reproducido, es como sigue:

El campesino era tan pobre que había fiesta en la casa cuando traía alguno un centavo. El pan costaba mucho, aunque era pan negro; y no tenían como ganarse la vida. En cuanto los tres hijos fueron bastante crecidos, el padre les rogó por su bien que salieran de la choza infeliz, a buscar fortuna por el mundo. Les dolió el corazón de dejar solo a su padre viejo, y decir adiós para siempre a los árboles que habían sembrado, a la casita en que habían nacido, al arroyo donde bebían el agua en la palma de la mano. (7)

Lo primero que llama la atención es que los hijos del original son exhortados a abandonar la casa paterna cuando

---

[44] Éduoard de Laboulaye, Contes Bleus (Paris: Charpentier, 1906) 129-30. Todas las citas del texto de "Poucinet" serán paginadas de acuerdo a esta edición.

comenzaron a trabajar; Martí, sabedor de que los niños hispanoamericanos comenzaban a trabajar antes de que pudieran ser capaces de independizarse, lo cambia por cuando "fueron bastante crecidos", dejando a la interpretación de cada cual el momento específico. También es de destacar la omisión de la primera frase y la síntesis parafrástica que hace del parlamento del padre. Este, en realidad, queda como en las sombras en la rescritura del cubano. Posiblemente, necesitado de espacio, Martí decidió reducir al mínimo la presencia de un personaje que no habría de aparecer más en toda la historia, o entendió como cruel el especificar que su única riqueza (sus hijos), lo abandonaran; sólo pueden hacerse conjeturas al respecto. Pero el más destacado de los cambios es la larga oración final añadida, en que Martí describe el dolor de los que parten. En semejante adición no resulta difícil entrever rastros de elementos autobiográficos, aunque, como sabemos, el partir del joven Martí fue del todo involuntario. Es más, el beber agua con las manos en el arroyo (que, recordemos, a Martí complacía "más que el mar"), de alguna forma, además de poder ser interpretado como autobiográfico, 'tropicaliza' el entorno descrito.

Elementos 'tropicalizadores' como el arriba señalado, los repetiría Martí una y otra vez en su rescritura: como al describir que el gigante "cuando tiene sed al mediodía se bebe un melonar" (12), o al señalar que, ante los ojos de ese gigante sediento al mediodía, Meñique parecía "pequeñito como

un pitirre" (12), con lo que lleva su 'tropicalización' a toda una 'cubanización'. Otros cubanismos destacados son "macacuelo" (11) y la expresión no caber ni un chícharo (13). Con semejantes 'tropicalizaciones' y 'cubanizaciones', Martí conjuraba lo de "traducciones vanas" que había anunciado evitaría en su revista, haciendo de ese "país muy extraño" que había cambiado por Finlandia, uno mucho más cercano a sus lectores infantiles.

Por lo anterior es que la nominación gentilicia de Laboulaye de los hombres que llegaban al palacio para intentar cumplir los designios del rey ("Aussí de Suède et de Norvège, de Danemark et de Russie, des îles [refiriéndose, supongo, a las islas británicas] et du continent vint-il une foule de robustes ouvriers, la cognée sur l'épaule et la pioche à la main" [102]), Martí la reduce --donde el subrayado es mío-- a "así es que empezó a venir de todas partes un ejército de hombres forzudos, con el hacha al hombro y el pico al brazo" (8). Del fragmento reproducido es también de señalarse que Martí, al parecer teniendo en cuenta que todos esos hombres quedarían en ridículo, no utilizó el vocablo "obreros" según el original, sino "hombres" en general, quién sabe si por haber considerado irrespetuoso para con los obreros el señalar directamente que eran sus pares quienes serían, a la postre, vencidos y, por lo tanto, reducidos o subestimados, por el diminuto campesino; pero esto último es sólo una conjetura, que conste.

Otros cambios martianos notables son que, mientras que para el francés los hijos abandonan la casa del padre directamente para ir al castillo, para el cubano éstos deciden ir a probar su fortuna en la corte real una vez ya en camino, con lo que omite la aprobación paterna; es igualmente significativo que mientras en el original Poucinet llama al gigante "esclave" (128), Martí cambia el término por "criado" (15). También son de destacar algunas adiciones notables, como cuando Martí describe la lacónica "immense cabane" (118) del gigante como "una casa enorme, con una puerta donde cabía un barco de tres palos, y un balcón como un teatro vacío" (12), o cuando la manida expresión original "au milieu d'un profond silence", Martí la omite y coloca en su lugar "después de unos instantes en que se oía correr la luz" (15), creando una metáfora poética sumamente sugestiva.

Las adiciones son de tal calidad y están a veces tan bien entremezcladas con el texto original, que uno quisiera que siempre hubieran estado en él. Véase el siguiente ejemplo, tomado ya casi al final del cuento:

> Raconter les noces de la princesse et de Poucinet serait chose inutile; toutes les noces ses ressemblent, il n'y a de différence que dans les lendemains.
>
> Cependant, de la part d'un historien sincère, il serait inexcusable de ne pas dire que la présence du Troll ajouta beaucoup d'agrément à cette fête magnifique. C'est ainsi qu'à la sortie du moustier, dans l'excès de sa

joie, le fidèle géant ne trouva rien de mieux à faire que de mettre la voiture de noce sur sa tête et de ramener ainsi les époux au palais. C'est là un de ces incidents qu'il est bon de noter, car on ne les voit pas tous le jours. (129-30)

'Rescribió' Martí:

En el casamiento de la princesa con Meñique no hubo mucho de particular, porque de los casamientos no se puede decir al principio, sino luego, cuando empiezan las penas de la vida, y se ve si los casados se ayudan y quieren bien, o sin son egoístas y cobardes. Pero el que cuenta el cuento tiene que decir que el gigante estaba tan alegre con el matrimonio de su amo que le iba poniendo su sombrero de tres picos a todos los árboles que encontraba, y cuando salió el carruaje de los novios, que era de nácar puro, con cuatro caballos mansos como palomas, se echó el carruaje a la cabeza, con caballos y todo, y salió corriendo y dando vivas, hasta que los dejó a la puerta del palacio, como deja una madre a su niño en la cuna. Esto se debe decir, porque no es cosa que se ve todos los días. (15)

Véase la extensión que del simple "lendemains" original hizo Martí, en cuya nota lúgubre podría entreverse algún rasgo autobiográfico. Igualmente su cambio de "historien" a contador de cuentos y la descripción parnasiana de la carroza nupcial, o el trazo simbolista del gigante depositándola en la puerta

de palacio. Nada de ello aparece en el texto de Laboulaye; pero lo necesitaba.

También Martí acentúa en el fragmento citado el humorismo de la escena original, con el gigante cubriendo con su sombrero los árboles que se encontraba a su paso. El francés presenta numerosos toques de humor como ése, los que el antillano mantiene en su totalidad y, en algunos casos, amplía, a veces hasta con una carga de fina ironía como cuando señala que el monarca "como buen rey que era, ya no quería cumplir lo que prometió" (11). Y ello era de esperarse: "Meñique" es una de las muestras de los anunciados "cuentos de risa y novelas de niños, para cuando hayan estudiado mucho, o jugado mucho, y quieran descansar" (2). De ahí este cuento con un gigantón tonto y, a la postre, buenazo; con un juego que uno de los anotadores recomienda se desarrolle en las aulas primarias; con entretenidas e ingeniosas adivinanzas, siempre del deleite infantil. Pero también con poesía y elementos combinados tanto del parnasianismo como del simbolismo.

Y, conviviendo con todo ello, la doctrina "que no parezca que la llevan". Ya ésta asoma en el subtítulo martiano; luego queda desarrollada. Por si eso fuera poco, el "hombre de La Edad de Oro" vuelve a ella en el artículo "La Ultima Página" del primer número en que había aparecido el cuento y, luego de destacar la necesidad de la fuerza física "porque la fuerza da salud, y porque se ha de estar presto a pelear, para cuando un pueblo ladrón quiera venir a robarnos nuestro pueblo" (32),

señala que "pero para lo demás de la vida, la fuerza está en saber mucho, como dice Meñique" (31), y se queja de que 32 páginas son muy pocas para conversar con quienes "han de ser mañana hábiles como Meñique y valientes como Bolívar" (31).

Esta combinación de las cualidades del personaje histórico con el ficcional que hace Martí, no es nada fortuita. El "cuento de magia" sigue, precisamente, al artículo "Tres Héroes". Los mensajes de ambos terminan formando uno solo o, al menos, se complementan: una extraña y genial combinación de épica y humor, realidad y magia, encaminada a transmitir una doctrina semejante ("que no parezca que la llevan") mediante la sucesión editorial de trabajos de sub-géneros y tónicas diferentes, pero de mensaje implícitamente semejante.

En "El Camarón Encantado" Martí presenta el tema de la codicia castigada a través de la rescritura de un cuento recurrente en el folklore europeo, aunque el personaje 'castigador' varía enormemente de una zona a otra (a veces es un camarón, a veces un pez, otras un árbol, etc.). Por tal razón, ya había sido desarrollado por escritores europeos de la talla de los hermanos Grimm ("El pescador y su mujer") y A. Pushkin ("Cuento sobre el pescador y el pecezuelo"). Pero Martí no lo tomó de ninguno de los ejemplos citados, sino de "L'écrevisse. Conte esthonien", de Laboulaye, aparecido por

primera vez en una publicación periódica parisina[89] y recogido en una compilación (editada póstumamente), que es de donde lo tomó el cubano para su rescritura[90].

Mas es el caso que el cuento del francés también era una rescritura. El mismo Laboulaye, en una nota al pie de página en la edición de 1884 de su cuento (13), reconoce que su historia estaba basada en una de Friedrick Reinhold Kreutzwald, pero no en la original ("Vagev vähk ja täitmatu naine", "El cangrejo omnipotente y la mujer voraz"), pues, evidentemente, Laboulaye no podía leer el idioma estonio, sino en su traducción alemana aparecida unos pocos años antes[91]. Boris Lukin llama la atención (312) sobre los otros dos cuentos de Kreutzwald de los cuales tomó Laboulaye los nombres de los protagonistas (Masicas y Loppi) que mantuvo Martí, a quien por carácter transitivo Lukin considera "el primer traductor al español de una obra del fundador de la literatura estonia" (313).

Sin embargo, aseverar que "El Camarón Encantado" pudiera interpretarse como una traducción de "Vagev vähk ja täitmatu

---

[89] E. Laboulaye, "L'écrevisse. Conte esthonien," Journal des débats 1er janvier 1883: 1-3.

[90] Édouard Laboulaye, "L'écrevisse. Conte esthonien," Derniers contes blues (Paris: Jouvet, 1884) 13-135.

[91] F. R. Kreutzwald, "Der zaubermächtige Krebs und das unersättliche Weib," Esthnische Mærchen, trans. F. Loewe (Dorpat: 1881) 23-6.

naine", es una conclusión sumamente simplista[92]. Aun cuando Martí hubiera intentado solamente traducir el cuento de Laboulaye, los pasos intermedios son tales y de tal magnitud (del estonio al alemán, del alemán al francés y, por último, del francés al español) que, más allá de la anécdota, sería poco menos que imposible hallar trazas literales del original estonio en la lejana rescritura castellana. Es más, aun cuando pudiera considerarse la versión de Loewe una fiel traducción, el mismo Lukin señala los cambios que produjo Laboulaye en la suya, de manera tal que Martí no tuvo nunca en sus manos ni siquiera una traducción más o menos fiel del cuento de Kreutzwald, sino una rescritura (y sumamente creativa, como se desprende de los cambios que hizo Laboulaye en la historia original, según el propio Lukin) de una traducción.

Tomando esa rescritura francesa como original, Martí se da a la tarea de redactar la suya propia en español, en la cual hace destacadas adiciones, cambios y omisiones al texto francés. Con ello, al parecer el cubano buscaba subrayar las características humorísticas del original, acercarlo a la comprensión de sus lectores, y aclarar su moraleja. Es más, Martí hizo más cambios a "L'écrevisse" que a "Poucinet" --

---

[92] Sobre la traducción y sus procesos, véanse el número monotemático "Translation Theory and Intercultural Relations" de Poetics Today 20.4 (1984); James S. Holmes, ed. Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies (Leuven: Acco, 1978); y Gideon Toury, In Search of a Theory of Translation (Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980.

particularmente al final del cuento--, aunque del todo inocente de que con ello 'acercaba' su versión al original estonio. Desde un principio se nota la intención martiana de 'aumentar' el grado de oralidad y humor de "El camarón...", como se desprende de la comparación de los fragmentos de ambos textos que siguen a continuación. Escribió Laboulaye:

> Aux environs de Revel, il y avait une fois un bûcheron qui habitait une méchante cabane, située sur la lisière d'un bois, près d'un chemin abandonné. Loppi (c'était le nom de notre héros) était pauvre comme Job, et patient comme lui. Pour que rien ne manquât à la ressemblance, le ciel, dans sa miséricorde, lui avait octroyé une femme qui eût rendu des points à l'épouse du patriarche. On l'appelait Masicas, ce qui signifie, dit-on, la fraise des bois. Elle n'était pas méchante de nature et ne se fâchait jamais, quand on était de son avis ou qu'on faisait ce qu'elle voulait. Mais, le rest du temps, elle était moins douce. Si elle se taisait du matin au soir, tandis que son mari était au boix ou aux champs, en revanche, elle criait du soir au matin quand son seigneur était au logis. Il est vrai que, suivant un vieux proverbe, <u>les chevaux se battent quand il n'y a pas de foin au râtelier</u>, et l'abondance ne régnait pas dans la chaumière du bûcheron. Les araignées n'y filaient guère, car elles ne trouvaient pas une mouche à prendre dans leur toile, et deux souris, entrées par hasard dans ce

pauvre logis, y étaient mortes de faim."

Rescribió Martí:

Allá por un pueblo del mar Báltico, del lado de Rusia, vivía el pobre Loppi, en un casuco viejo, sin más compañía que su hacha y su mujer. El hacha ¡bueno!; pero la mujer se llamaba Masicas, que quiere decir "fresa agria." Y era agria Masicas de veras, como la fresa silvestre. ¡Vaya un nombre: Masicas! Ella nunca se enojaba, por supuesto, cuando le hacían el gusto, o no la contradecían; pero si se quedaba sin el capricho, era de irse a los bosques por no oírla. Se estaba callada de la mañana a la noche, preparando el regaño, mientras Loppi andaba afuera con el hacha, corta que corta, buscando el pan: y en cuanto entraba Loppi, no paraba de regañarlo, de la noche a la mañana. Porque estaban muy pobres, y cuando la gente no es buena, la pobreza los pone de mal humor. De veras que era pobre la casa de Loppi: las arañas no hacían telas en sus rincones porque no había allí moscas que cojer, y dos ratones que entraron extraviados, se murieron de hambre. (83)

Llama la atención el poder de síntesis martiano y el mantenimiento de los elementos humorísticos tales como la anécdota de las arañas y los dos ratones, sobre los cuales

---

[91] Édouard Laboulaye, Darniers contes blues (Paris: Jouvet et Cie., éditeurs, 1864) 98-9. Todas las citas de "L'écrevisse" serán paginadas de acuerdo a esta edición, que todo parece indicar fue la utilizada por Martí.

Martí intensifica la carga de humor característica de la literatura infantil hispana del período, específicamente en los llamados Cuentos de Callejas. Pero también son llamativas las omisiones, como el refrán y la referencia a Job. Esta última omisión señalada no sería más que uno de los múltiples elementos 'secularizadores' que encontraremos en la versión del hispano. Por ejemplo, una vez que Loppi atrapa al camarón, en el cuento original éste le dice al leñador: "N'abuse pas du hasard qui m'a mis dans tes mains. Songe que je suis comme toi una créature du bon Dieu. Aie pitié de moi, si tu veux qu'un jour on ait pitié de toi." (100) Martí fue mucho más lacónico y directo. Dice en su versión el camarón: "Sé bueno conmigo, como tú quieres que sean buenos contigo." (83) Martí también omite la común expresión "Bon Dieu!" (103) y cuando en el colmo de la ambición Masicas pretende ser Dios, Martí 'paganiza' su deseo. Escribió Laboulaye:

> --Bonté du ciel! s'écria Loppi, si une couronne ne te suffit pas, que te faut-il donc? Veux-tu, par hasard, être le bon Dieu en personne?
>
> --Pourquoi non? répondit tranquillement Masicas. Le monde en serait-il plus mal gouverné?
>
> En entendant ce blasphème, Loppi regarda sa femme avec stupeur. (127-8)

Rescribió Martí:

> --Pero ¿qué quieres entonces, infeliz? ¿Quieres reinar en el cielo donde están los soles y las estrellas, y ser

dueña del mundo?

--Que vayas te digo, y le digas a la maga que quiero reinar en el cielo, y ser dueña del mundo. (87)

Tal 'paganización' libra el texto de la "blasphème" del original y permite fácilmente la omisión del "Bonte du ciel!" que, junto al ya señalado "Bon Dieu!" omitido, dejan al Loppi de Martí, a diferencia del de Laboulaye, sin carga religiosa alguna.

Para el camarón según el cubano, Loppi nunca deja de ser "leñador", mientras que para el de Laboulaye éste es "mon frère" hasta el momento de su última petición. Con ello Martí dejaba bien claro que, independientemente del cambio social ocurrido en Loppi como consecuencia de las dádivas mágicas del agradecido camarón encantado, el pobre hombre seguía siendo, realmente, el leñador que a la postre volvería a ser.

No obstante ello, Martí adiciona algunas descripciones palaciegas del todo incongruentes con la condición de leñador de su morador. Descripciones en las que Martí incorpora a su versión postulados preciosistas de corte típicamente modernista tales como el "vestido de plata" (86) de Masicas, los coches dorados, las medias de seda o la relación exótico-cosmopolita de los animales del castillo, en contraposición con la relación de Laboulaye en que todos eran, simplemente, ingleses. También Martí 'moderniza' el título de nobleza que, originalmente, solicita Masicas, de "une baronne" (123) a "princesa" (86).

El cubano enriquece el texto con símiles y tropos ausentes en el original, como cuando narra que Masicas, contenta por la segunda de las dádivas de la maga, se comportó "como una ardilla, como una paloma, como un cordero" (84), o la hipérbole de "los puños alzados de Masicas, que le parecieron [a Loppi] un ganso cada uno" (85). Boris Lukin identifica algunas metonimias y destaca el agregado martiano de frases coloquiales caribeñas y sutiles cubanismos. Dice el crítico estonio:

> Las comparaciones y epítetos que emplea Martí, son breves, sencillos y expresivos. Con mucha frecuencia, no han sido tomados de Laboulaye, sino del uso coloquial cubano. (325)

Un uso que, debe aclararse, no llega al localismo. El mismo Lukin lo reconoce cuando señala que los "cubanismos" por él identificados son "palabras y expresiones que comprende cualquier latinoamericano o español, impregnadas solamente del aroma cubano; del carácter y el humor" (324, el subrayado es de él).

Aunque en menor medida, en "El Camarón..." es posible identificar trazas de la descripción de láminas resultante de la influencia del "illustrated journalism" ya señalada en otros textos. En ese sentido, tiene mucha razón Lukin al relacionar la escena en que Loppi le pide al camarón que le deje besar "la patica izquierda, la que está del lado del corazón" (85), con el grabado "Loppi voulut a toute force

baiser la patte de son amie" (117) de la edición del cuento de 1884 que ha servido para todas las citas. No obstante ello, el crítico estonio pasa por alto (o desconoce) la raíz de tal relación y su conclusión de que "precisamente, estos dibujos de Henri Pilla, por toda apariencia, llevaron a Martí a llamar al cangrejo de río no 'cangrejo' (en Cuba es distinto), sino 'camarón'" (323), carece de sentido. Fue Laboulaye quien interpretó el "Krebs" de la traducción alemana que le sirvió de base como "écrevisse", que en español sí es el camarón de río (también llamado, por algunos, langostino), del cual hay varias especies, ninguna parecida a lo que en castellano llamamos cangrejo. En esto Martí siguió fielmente el texto de Laboulaye, sin cambio alguno.

Donde Martí sí hizo grandes cambios, fue en el final del cuento. En efecto, aunque en la rescritura martiana se mantiene el hilo anecdótico original, se reducen de manera tal las escenas finales, que quedan convertidas en una sola. Laboulaye extiende el cuento, luego de la muerte de Masicas, como justificando la actitud de Loppi por su alto grado de fidelidad a la esposa. Por tal razón lo hace llorar "sa femme comme tout bon mari doit le faire" (134) y vivir hasta el siguiente invierno, en que muere de desesperación por su viudez. A pesar de todo lo sucedido por la codicia ilimitada de Masicas, para Loppi (según Laboulaye) ésta había sido "le charme de sa vie" (135), razón por la cual utiliza sus últimas fuerzas en vida para escribir, en la tumba de Masicas, "A la

meilleure des femmes, le plus inconsolable des maris" (135), con el cual el francés cerró su "L'écrevisse".

Martí comprendió que esta 'sub-trama' con que Laboulaye concluyó su cuento, contradecía la moraleja de la historia, además de extenderla inútilmente. Es por eso que hace morir al marido casi inmediatamente después de la mujer, al considerarlo tanto o más culpable que su codiciosa esposa. Ello se desprende del análisis del último parlamento del camarón en ambas versiones. En la del francés, no exento de acritud, exclama la maga:

> --Ta femme est à enfermer, et toi à pendre, méchant imbécile! C'est la lâcheté des maris qui fait la folie des femmes. Au chenil, misérable, au chenil! (132)

En la versión martiana la ira de la maga es mucho más drástica y la moraleja queda más desarrollada (y cercana al final) en medio de una ágil construcción epanadiplósica:

> --¡A tu rincón, imbécil, a tu rincón! ¡los maridos cobardes hacen a sus mujeres locas! ¡abajo el palacio, abajo el castillo, abajo la corona! ¡A tu casuca con tu mujer, marido cobarde! ¡A tu casuca, con el morral vacío! (87)

Luego de esta escena, Masicas intercepta a Loppi en su retorno a la de nuevo choza, lo ataca, y mueren ambos. Con semejante reducción, Martí no sólo logró agilizar el final del cuento, sino aclarar de alguna forma una moraleja que, en el texto original francés, quedaba como difusa u opacada por el

epitafio.

Lo interesante de estos cambios que Martí hizo en su rescritura, es que, según Boris Lukin, acercan su cuento al original de Kreutzwald que el cubano nunca conoció. Según el mencionado crítico, lo omitido por Martí había sido una adición de Laboulaye por lo que "José Martí, sin conocer la variante original del cuento estonio, aproximó intuitivamente a él su traducción, librándola de algunas 'mejoras' del cuentista francés" (321).

Ya aclaré anteriormente la improcedencia del término "traducción" que Lukin usa una y otra vez para referirse a la rescritura martiana. De la cita anterior también habría que aclarar que no hubo intuición alguna en la coincidencia del cubano con el estonio, sino simple sentido común en la creación artística. Las 'mejoras' de Laboulaye al final de su versión, a todas luces sobraban. Martí las omitió (como desechó otras muchas cosas que sí eran originales en otras de sus rescrituras) no porque intuyese que estaban ausentes en la versión estonia, sino para mejorar el producto final de su entrega. Por lo anterior es que, más que de intuición, habría que hablar de voluntad de estilo, en lo cual muy bien podrían haber coincidido el báltico y el caribeño.

"El Camarón Encantado" aparece editado seguido de la crónica "El Padre Las Casas". A la codicia desmedida de Masicas sigue, entonces, la codicia igualmente desmedida de los colonizadores españoles, la cual, por extensión, habrá de

recibir igual castigo, en lo que pudiera interpretarse como el mensaje implícito de la combinación intergenérica resultante. Esta nueva muestra del reiterado uso martiano de la sucesión editorial de trabajos de sub-géneros y tónicas diferentes, pero mensaje implícitamente semejante, refuerzan la unidad estilística de La Edad... y permite la identificación de una relación bi-direccional tan pronto como se recuerda la ya señalada entre la crónica del defensor de los indios y el poema "Los Zapaticos de Rosa". Así, mientras que en la crónica se repite el aspecto negativo del cuento, en la poesía lo reiterado es el positivo de la crónica. Finalmente, contraponiéndose los puntos extremos del tríptico, aparecen las imágenes de Masicas y Pilar como complementos opuestos. Esta congruencia por oposición es señalada por el mismo Martí en el artículo "La Ultima Página" del número 3 de La Edad... en que aparecieron ambos trabajos. Pregunta el redactor único de la revista a sus lectores: "¿Y quién es mejor: Masicas, o Pilar?" (96) En la respuesta --obvia--, reside toda la carga doctrinaria implícita.

"Los Dos Ruiseñores" es el último cuento 'ajeno' que presentó Martí a los niños para quienes escribía. Está basado en el de Hans Christian Andersen "Nattergalen" ("Ruiseñor"), que apareció por primera vez en Nye Eventyr (1843). Martí tenía grandes puntos de contacto, más allá de consideraciones artísticas, con los otros autores originales de sus 'rescrituras' (H. Jackson, Smiles, Emerson y Laboulaye), no

así con Andersen, de alguna forma permeado del ambiente aristocrático al que pudo llegar dada su fama y medio ambiente. Sin embargo, ello no implica que el gran danés fuera un fanático monarcal o despreciara al pueblo. La idea de la unidad del hombre, prevaleciente en la época en los círculos no-conservadores, también llega a Andersen, aunque éste la circunscriba al espíritu. Ole Vindig, en la 'entrevista' que le hizo a Andersen basado en los diarios del gran cuentista, selecciona para una de sus preguntas el siguiente texto:

> I did stay in different circles and this had a great influence on me, and I found in the prince, in the nobilities, as in the poorest of the people, that noble-minded human nature was related in good; in the best we are alike.[94]

Sin embargo, no se encontrará en ninguno de los escritos de Andersen la decidida postura por los pobres de Martí, de alguna forma compartida por Laboulaye dados sus esfuerzos por democratizar la Francia de su época. Es más, para Andersen la política era un elemento que debía evitar todo poeta. En la 'entrevista' citada, se aprecian estas palabras del danés:

I have always held the opinion that politics become the

---

[94] Ole Vinding, Sanitale i Elysium med H.C. Andersen/A Conversation in Elysium with Hans Christian Andersen, intr. H. Topsøe-Jensen (København: Rhodos, 1970) 44. El texto original es el siguiente: "Jeg kom jo til at leve mig ind i forsellige kredse og det fik megen indflydelse på mig, og jeg fandt hos fyrsten, hos adelen, som hos den fattigste i folket det ædle menneskelige beslægtet i det gode. I det bedste ligner vi alle hverandre." (45)

greatest of misfortunes for the poet. Politics are not unlike the Sirens luring their victims to disaster. The song of these poets suffer the fate of newspapers: they are seized, read, praises and -forgotten. (42)[95]

El cuento seleccionado por Martí pertenece a la madurez del escritor europeo. Atrás habían quedado los tiempos en que Andersen trabajaba únicamente las historias tomadas del folklore. Nye Eventyr, como su nombre lo indica, eran cuentos nuevos, propios, de una inocultable carga simbólica más allá de su supuestamente inocente condición de literatura infantil, como puede apreciarse en el famosísimo "Den Grimme Ællin" ("El patito feo"). Específicamente en "Nattergalen", los críticos han visto alusiones parabólicas que van, de la estética propiamente dicha, a motivos autobiográficos. Así, algunos creen entrever una clara mención al círculo de Heiberg en Copenhagen, por lo que el canto del ruiseñor mecánico simbolizaría "el verso retórico y ornado" contra el cual se pronunció decididamente Martí. Otros creen que la idea se la inspiró a Andersen la soprano de coloratura Jenny Lind (llamada "el ruiseñor sueco"), quien constituyera su último y

---

[95] El texto original es como sigue: "Jeg har altid ment at politik er en stor ulykke for digtere. Fru Politika er den Venus, som lokker dem i sit bjerg, hvor de går tilgrunde. Det går med deres sange som med dφgnblade, de gribes, læses, oplφttes ogglemmes." (45)

gran amor imposible"[96]. Vinding entresacó de los diarios de Andersen el siguiente fragmento sobre sus relaciones con la entonces afamada artista:

> In the late night hours I wrote: "I love her", but in accordance with her wishes it was as a brother, she called me "her good brother" and she taught me to forget my own self, to follow the holiness that is in art and to recognize the mission that God imparted me. Nobody had, in a noble sense, a greatest influence on me as a poet than she... even her singing taught me, in it reigned truth and nature, all was full of meaning and intelligence. (57-8)[97]

En todo caso, habiéndose sentido Andersen simplemente "broder" o algo más de la famosa soprano, lo que recibió --según sus propias palabras--, de su canto, bien pudo haberse reflejado en su "Ruiseñor". Pero la 'rescritura' martiana se inclina, como veremos de inmediato, hacia la alusión estética,

---

[96] Véase, de Erik Dal, "Introduction," New Tales, 1843 by Hans Christian Andersen (Copenhagen: Host, 1973) y la bibliografía en danés que éste recomienda. También el trabajo de Isabelle Jan, Andersen et ses contes: essai, traduits par L. Chesnaie (Paris: Aubier Montaigne, 1977).

[97] Las palabras originales en danés aparecen en la citada edición bilingüe como sigue: "In en sen nattetime skrev jeg: "Jeg elsker hende", -men, efter hendes vilje, blev det som en broder, hun kaldte mig "sin gode broder", og hun lærte mig ligesom at glemme mit eget jeg og føle det hellige i kunsten, erkende den mission Gud havde givet mig. Ingen har i ædlere betydning end hum haft større indvirken på mig som digter... også hendes sang lærte mig, i den var sandhed og natur, alt fik betydning og klarhed." (61)

entremezclada con claras intenciones sociales.

Mas, antes de iniciar el análisis comparado de ambos cuentos, es de destacar que, desde un mismo inicio, es de esperarse diferencias mucho más profundas que en los otros trabajos 'rescritos' (a los que el cubano dio a otros el crédito) hasta ahora analizados. El mismo Martí nos alerta cuando en el subtítulo de su cuento nos aclara que se trata de una "versión libre" (121), en contraposición con lo que él llamó "traducción" (en el caso de Smiles) o simplemente "del francés, de Laboulaye" (7), en "Meñique", lo cual posiblemente esté relacionado con el hecho de que el poeta antillano no pudo 'rescribir' su cuento sobre la versión original, pues desconocía el idioma danés. Ahora bien, ¿qué traducción utilizó Martí? A fines del XIX los cuentos de Andersen circulaban profusamente en traducciones tanto al español como al inglés y al francés. Pero, hasta ahora, no me ha sido posible determinar cuál utilizó el "hombre de La Edad de Oro". Ni siquiera un 'rastreo' de las ilustraciones pudo ayudarme -- como me sucedió con otros textos analizados--, ya que "Los Dos Ruiseñores" es uno de los pocos trabajos de La Edad... que aparece, en la edición original, sin lámina alguna. Imposibilitado, por tanto, de comparar el cuento de Martí con el 'original' por él trabajado, acudo a la traducción inglesa que supongo él tendría más a mano en el Nueva York de 1889; pero a sabiendas de que muy bien pudo haber sido otra.

No obstante ello, cualquiera que haya sido la versión que

sirviera de modelo a Martí, es posible entrever el mismo proceso de cambios, adiciones y omisiones ya identificado en las otras 'rescrituras' analizadas previamente. Sólo que aquí el original aporta muchos más ingredientes, por sí mismo, de los que el antillano unía en su creación modernista. En efecto, aunque el cuento de Andersen puede catalogarse como romántico, es indudable su carga simbolista (cualquiera que sea la interpretación de sus símbolos, según la postura crítica del analista), raíces que Martí aprovecha al máximo para dar a su "versión" una tónica completamente modernista al acumular, con mayor énfasis que en los cuentos de Laboulaye, los elementos impresionistas, parnasianos y simbolistas que, unidos a los simbolistas del original y a su vertiente romántica no 'comercial', prácticamente completan los 'ingredientes' de la alquimia largo tiempo atrás preparada por el cubano. El exotismo oriental, con su palacio de porcelana azul, las sedas y las flores sonoras, ya traían un 'sello' parnasiano fácil de desarrollar en el nuevo texto. Unase a ello las joyas (las del ruiseñor mecánico incluidas), las lámparas doradas y otras alusiones al oro y la plata y se tendrá una idea, al menos cuantitativa, de los elementos ya aportados por Andersen.

Desde el punto de vista temático las diferencias son casi mínimas, pero sumamente significativas. Así, mientras que en el original del danés el ruiseñor vivía en los jardines palaciegos (sin que, sorpresivamente, ni el emperador ni su

corte tuvieran noticia de él), en la versión martiana éste habita en un principio en el fondo de "un bosque muy grande y hermoso, que daba al mar azul" (122), donde el ave

> les cantaba a los pobres pescadores canciones tan lindas, que se olvidaban de ir a pescar; y se les veía sonreír de gusto, o llorar de contento, y abrir los brazos, y tirar besos al aire, como si estuviesen locos. "¡Es mejor el vino de la canción que el vino de arroz!" decían los pescadores. Y las mujeres estaban contentas, porque cuando el ruiseñor cantaba, sus maridos y sus hijos no bebían tanto vino de arroz. Y se olvidaban del canto los pescadores cuando no lo oían; pero en cuanto lo volvían a oír, decían, abrazándose como hermanos: "¡Qué hermoso es el canto del ruiseñor!" (122)

El fragmento citado es sumamente significativo: de una parte coloca al ruiseñor brindándole su arte a los más pobres y, de la otra, parece reflejar uno de los problemas del Nueva York de su época (donde el alcoholismo, específicamente entre las clases más pobres, constituía un problema social) y dar su solución al mismo: el arte puede sustituir a los vicios y, por lo tanto, debe hacérseles llegar a los más humildes quienes, aunque momentáneamente pueden olvidarlo, son capaces de reconocerlo una vez que se les brinda la oportunidad de tener acceso al mismo. A ello súmese que el personaje positivo de mayor significación --después del ruiseñor-- heredado de "Nattergalen", es una humilde asistente de cocina (sobre la

cual volveremos después) mientras que toda la carga negativa del cuento recae sobre la nobleza.

Claro que semejante inquietud social no era del todo ajena al original. En efecto, Andersen, aunque con una carga mucho más leve, parece expresar un mensaje parecido. Comenta Erik Dal en la "Introducción" ya referida:

> An important feature with social implication may perhaps be seen in the fact that the two persons at court with an ear for the song of the real nightingale happen to be the emperor and the kitchen-maid, the two that are, as it were, above and below the pyramid of the artificial court hierarchy. (12)

Los personajes de una y otra versión son, en sentido general, los mismos, y Martí sigue sus trazados originales con bastante fidelidad. Pero a esas características originales él adiciona otras que los enriquecen o 'acercan' a sus lectores. Así, tanto en Andersen como en Martí, el emperador es presentado con rasgos bastante cercanos al realismo, con su carga de buenas y malas acciones que vienen a perseguirlo hasta su lecho de muerte frustrada. Sin embargo, mientras que para el danés las cualidades positivas del emperador están relacionadas, implícitamente, con su condición de noble, para el cubano la base de su positividad como personaje estriba en actitudes nada comunes a la realeza, según sus puntos de vista anti-colonialistas. Es más, por el solo hecho de no ser China una república, para Martí era "como si fuera una familia que

no acabase de crecer, y no se gobiernan por sí, como hacen los pueblos de hombres, sino que tienen de gobernante a un emperador" (121), en donde interpreto "hombres" por "adultos". No obstante ello, de ese emperador escribió Martí, para presentarlo como un personaje positivo, lo siguiente, ausente del todo en su modelo original:

> Y muy galán que era aquel emperador del cuento, que se metía de noche la barba larga en una bolsa de seda azul, para que no lo conocieran, y se iba por las casas de los chinos pobres, repartiendo sacos de arroz y pescado seco, y hablando con los viejos y los niños . . . Y abrió escuelas de pintura, y de bordados, y de tallar madera; y mandó poner preso al que gastase mucho en sus vestidos, y daba fiestas donde se entraba sin pagar, a oír las historias de las batallas y los cuentos hermosos de los poetas; y a los viejecitos los saludaba siempre como si fuesen padres suyos; y cuando los tártaros bravos entraron en China y quisieron mandar en la tierra, salió montado a caballo de su palacio de porcelana blanco y azul, y hasta que no echó al último tártaro de su tierra, no se bajó de la silla. Comía a caballo: bebía a caballo su vino de arroz: a caballo dormía. Y mandó por los pueblos unos pregoneros con trompetas muy largas, y detrás unos clérigos vestidos de blanco que iban diciendo así: "¡Cuando no hay libertad en la tierra, todo el mundo debe salir a buscarla a caballo!" (123)

Y aunque seguidamente Martí no oculta que el emperador a veces se emborrachaba, cualquier parecido con los retratos de "Tres Héroes" (en los que Martí tampoco trata de ocultar los defectos de sus apologados, aunque no los menciona tan directamente) no es pura coincidencia. Como tampoco lo es su parecido con el mensaje de "Un Paseo por la Tierra de los Anamitas", y la importancia de la caridad humana como factor ennoblecedor ya desarrollado en "Los Zapaticos de Rosa".

La joven sirvienta que en Andersen es simplemente una pobre muchacha fregona, en Martí se convierte en "una cocinerita de color aceituna y de ojos de almendra" que trabaja "inflando bollos de maíz" (122). El aparentemente injustificado oscurecimiento de la piel de la asiática y el plato citado (¡bollos de maíz en la China imperial!), no hay duda que acercan a la cocinera oriental del cuento original a la imagen de la negra (esclava, en tiempos de la esclavitud, del todo dependiente todavía en 1889) que los lectores de Martí estaban acostumbrados a ver en las cocinas de sus casas, con lo que, a pesar de la diáfana ubicación de la historia en China, Martí 'acercó' el personaje a un nivel de identificación total con sus lectores inmediatos, casi todos 'mimados' por esas ex-esclavas domésticas (y, todavía, no tan 'ex') que cocinaban para los 'amitos' --a veces violando las órdenes de sus dueños o empleadores adultos-- sus platos preferidos, entre ellos esos bollos de maíz tan caribeños trasplantados al lejano Oriente.

Martí mantiene la caricaturización de los demás personajes de la corte, particularmente el que él llamó "mandarín mayor", cuya carga humorística aumenta en su versión. Y al ruiseñor mecánico y al maestro de música de la corte les subraya de manera tal las cargas simbólicas que algunos identifican en el original, que las vuelve evidentes, permitiendo a todos asociarlos de inmediato con el decadente arte romántico todavía loado en los círculos aristocráticos europeos (específicamente hispanos) y sus mantenedores. Cuando el ruiseñor de verdad, aprovechando un descuido de sus captores, huyó de nuevo a la libertad (a cantarle a los pobres), exclamó el Maestro de Música siguiendo a su patrón en Andersen:

> --Pero mejor mil veces es este pájaro artificial, decía el maestro de música: porque con el pájaro vivo, nunca se sabe cómo va a ser el canto, y con éste, se está seguro de lo que va a ser: con éste todo está en orden, y se le puede explicar al pueblo las reglas de la música. (124)

El ruiseñor natural martiano, por otra parte, presenta también tanto similitudes como diferencias con el original. En Martí, está más cerca de los humildes y su admiración por el emperador (el cual a la postre perdonaría y serviría, aunque de acuerdo con sus propios términos) nace de diferentes fuentes. Así, en la traducción inglesa de Andersen, ya casi al final del cuento, el ruiseñor le dice al emperador: "I love your heart more than your crown, and yet I feel that the crown

has a fragrance of something holy about it."[98] Martí omite por completo el pasaje; para él, no había nada divino que el ruiseñor tuviera que destacar de la corona, bastaba el corazón (a pesar de sus aspectos negativos) del (hecho por él) valiente y solidario emperador, para conquistar la fidelidad del ruiseñor. La carga simbólica de éste como el artista y su canto natural en contraposición con el "retórico y ornado" que aplaudía el maestro de música de la corte en el mecánico, es más que evidente.

El poeta cubano enriquece el texto grandemente, en particular a inicios de su versión; luego, ya al final, se asemeja más a una traducción 'editada' al estilo de "Meñique". Así, en la introducción de la historia, Martí adiciona una larga descripción del emperador del todo ausente en el texto de Andersen. Gracias a la misma (parcialmente citada más arriba) es que Martí logra hacerlo un personaje positivo y, por lo tanto, merecedor del perdón del ruiseñor desterrado. Los parlamentos que el "hombre de La Edad de Oro" pone en boca de la cocinera 'tropicalizada', también superan a los del original. Así, mientras que en la traducción inglesa de Andersen la "little kitchenmaid" cuenta que, al escuchar al ruiseñor desconocido en la corte "I get tears in my eyes from

---

[98] Hans Christian Andersen, The Complete Fairy Tales & Stories, trans. Erik Christian Haugaard, intr. Virginia Haviland (Garden City [NY]: Doubleday, 1974) 211. Todas las citas de la versión inglesa de "Nattergalen" serán paginadas de acuerdo a esta edición moderna.

it, as though my mother were kissing me" (205), en Martí, aunque se mantiene la imagen final, el principio del parlamento gana en intensidad y poesía, además de ser cambiado al discurso indirecto, con lo que adquiere, según la redacción de éste en manos del cubano, características impresionistas: "y cuando [la cocinerita] se cansaba al volver, debajo del árbol del ruiseñor descansaba, y era como si le conversasen las estrellas cuando cantaba el ruiseñor, y como si su madre le estuviera dando un beso" (122).

En el enriquecimiento martiano juegan un papel fundamental las adiciones. Como cuando, en la expedición guiada por la cocinerita en busca del ruiseñor, Martí preludia la jocosa escena de las equivocaciones de los cortesanos, con una ampliación de humor visual del todo carente en el original. Así, la simple frase de Andersen "Half the court went to the forest to find the nightingale" (205), encuentra eco en la rescritura martiana de la siguiente manera:

> Y detrás de la cocinerita se pusieron a correr los mandarines, con las túnicas de seda cogidas por delante, y la cola del pelo bailándoles por la espalda: y se les iban cayendo los sombreros picudos. (123)

La escena de la muerte sentada sobre el pecho del emperador moribundo y sus buenas y malas acciones clamando por su atención, aunque tomada del original, alcanza en Martí tonalidades vertiginosas (en las acciones: "¿Te acuerdas? ¿Te acuerdas?"; en el emperador: "¡Música! ¡Música!") que es

cercenada "cuando de pronto entró por la ventana el son de una dulce música" (125). Luego, en ambas versiones, el ruiseñor y su canto (el artista y su arte natural), vencerían a la muerte misma. Martí sigue a Andersen dejando como escena final del cuento el asombro cortesano ante la recuperación del emperador. Pero mientras que en el original del danés tal asombro es presentado en los más sobrios términos, en la rescritura del cubano éste queda expresado en una corta escena plástica del todo humorística.

Es de presumirse que este cuento haya sido seleccionado por Martí para 'cerrar' el cuarto y último número de la revista (recuérdese que "Cuentos de Elefantes" fue escrito a última hora, en sustitución de la crónica sobre la luz eléctrica). De ser así, tendría un nuevo sentido su carácter sumario de las principales ideas instiladas por Martí en sus lectores durante los diversos trabajos que le precedieron. Martí sabía ya que ése sería el número final de La Edad de Oro --aunque aparentemente mantuvo la esperanza de llegar a algún acuerdo con Da Costa-- de manera tal que aprovechó su "versión" del cuento de Andersen para concretar un resumen de las ideas expuestas con antelación. Y, conviviendo con tales ideas, su doctrina de que el artista debe reflejar tanto lo bueno como lo malo, de una forma natural, y poner el producto de su arte al servicio de todos, incluyendo (yo diría que preferiblemente) a los más humildes. Por todo lo anterior es que este cuento, dentro del contexto general de toda la

revista, tiene mucha más importancia de la que los críticos le han dado hasta ahora.

Lo anterior no implica que los cuentos 'prestados' de Martí hayan sido subestimados por su condición de tales. El siguiente comentario de Fryda Schultz de Mantovani refleja, en pocas palabras, el por qué no había tanto 'préstamo' en tales cuentos de otros:

> Pero es que todo tiene sentido en La Edad de Oro: los cuentos adaptados se impregnan del espíritu del que los cuenta, ya que Martí no traduce, sino que trasvasa el vino viejo en odres nuevos, relabora la materia que ya andaba en otras lenguas y otros pueblos, fija los personajes conceptuales --que en ellos consiste el nódulo de la nación ficticia--, y el esquema artístico entregado, en el que se encarna la fábula popular, él lo desarrolla, pero no sólo como ampliación sino como fuga sobre el mismo tema, con un tempo peculiar de elocución y penetración en las intenciones y el pensamiento. (228)

Completan los cuentos de La Edad de Oro otros tres que son del todo de Martí: "Bebé y el Señor Don Pomposo", "Nené Traviesa" y "La Muñeca Negra". En todos ellos los personajes principales son niños: un varón y dos hembritas. Y aunque los tres cuentos tienen características estilísticas muy parecidas, en cada uno de ellos hay elementos que se destacan por sobre los demás, en variaciones que indudablemente responden a los objetivos específicos de cada una de las

historias.

En "Bebé y el Señor Don Pomposo" Martí desarrolla el tema de la caridad como eslabón relacionador entre clases sociales diferentes. La anécdota es mínima, pues el objetivo básico (como corresponde a un cuento modernista típico) no es el elemento narrativo, sino la emoción lírica resultante. Su autor lo comienza in medias res, rompiendo con la modalidad lineal más asociada con el cuento infantil. Con este uso de la analepsis, el poeta cubano expresa su convencimiento de que los niños eran capaces de comprender, con igual profundidad que los adultos, formas narrativas más complejas que las tradicionalmente asociadas con la literatura infantil.

Las descripciones de los personajes principales son del todo plásticas. Así, el cabello de Bebé es descrito "como en la lámina de los Hijos del Rey Eduardo" y su vestuario como el del "duquesito Fauntleroy", en referencia a las imágenes que de éste aparecían en las ilustraciones de la entonces conocida obra de Frances Hodgson Burnett (1849-1924), Little Lord Fauntleroy (1886)[99]. Esta similitud de vestuario sirve indirectamente a Martí para preludiar, desde un principio, el elemento fundamental de su cuento, al recordar a sus lectores que ese duquesito era "el que no tenía vergüenza de que lo

---

[99] Véanse Alan Richardson, "Reluctant Lords and Lame Princes: Engendering the Male Child in Nineteenth-Century Juvenile Fiction," Children's Literature 21 (1993): 3-19; y de la misma Frances Hodgson Burnett, "How Fauntleroy Occurred, And a Very Real Little Boy Became an Ideal One," Piccino and Other Child Stories (New York: Scribner's, 1987) 157-219.

vieran en la calle con los niños pobres" (27), de ahí que resulte del todo congruente que Bebé, a pesar de no ser "un santo, oh no!" (27), "en cuanto ve un niño descalzo le quiere dar todo lo que tiene" (27) y otras muestras solidarias semejantes.

Por lo anterior resulta obvio que Martí escribió este cuento (o, al menos, esta escena) pensando directamente en las posibilidades interpretativas de sus lectores más inmediatos: los niños hispanoamericanos de Nueva York. En efecto, los residentes en Hispanoamérica no podían entender el paralelismo entre Bebé y el personaje de Burnett, para ellos entonces desconocido. No obstante ello, ya veremos después cómo Martí adicionaría otros elementos que sí fueran de fácil comprensión e identificación por parte de los niños al sur del río Bravo.

En la descripción de Don Pomposo, por otra parte, Martí justifica el tono burlón del nombre que le había elegido según la óptica de Bebé, la cual cubre casi todo el cuento:

> ¡Qué largo, qué largo el tío de mamá, como los palos del telégrafo! ¡Qué leontina tan grande y tan suelta, como la cuerda de saltar! ¡Qué pedrote tan feo, como un pedazo de vidrio, el pedrote de la corbata! (30)

La muerte, aunque indirectamente, también está presente en este cuento: en la orfandad del primo Raúl y en la enfermedad de la madre de Bebé, cuya principal característica es "esa tos mala que a Bebé no le gusta oír: se le aguan los ojos a Bebé en cuanto oye toser a su mamá: y la abraza muy

fuerte, muy fuerte, como si quisiera sujetarla" (30), ¿a la vida?. Es evidente que la madre de Bebé está tuberculosa, enfermedad entonces mortal y más que conocida por los lectores de Martí, en especial por los neoyorquinos[100].

Precisamente la enfermedad de la madre del protagonista es la justificación del viaje a París, aquí también descrito como meca (como corresponde a todo modernista) pero a través de la visión de Bebé. Viaje al que va, de acompañante, el primo huérfano y pobre. Tales características son las que determinan el poco caso que le hace Don Pomposo a Raúl, lo cual enerva a Bebé y determina que, al final, entregue a su primo el sable que le había regalado el tío, tema central del cuento.

Los elementos preciosistas vienen dados por las vestiduras de Bebé, el viaje a París, el mismo sable, etc. Los personajes están caracterizados con elementos mínimos pero sumamente significativos. Bebé, desde el punto de vista visual, responde a la imagen romántica. Su comportamiento, en cambio, lo acerca al realismo, que es la tónica general del primo, personaje tan sólo esbozado. Don Pomposo termina siendo una caricatura censurada y censurable, construida con elementos impresionistas. La mamá de Bebé es un personaje del todo romántico, aunque con rasgos modernistas. Y todos ellos

---

[100] Véase Barbara Bates, Bargaining for Life: A Social History of Tuberculosis, 1876-1938 (Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1992) y Mark Caldwell, The Last Crusade: The War on Consumption, 1862-1954 (New York: Atheneum, 1988).

quedan enmarcados en rígidos patrones sociales.

Semejantes patrones muestran dos polos distantes: indudablemente Bebé y su madre pertenecen a la clase alta, como lo deja Martí más que aclarado, amén de las referencias a la criada francesa, ropas, etc. Don Pomposo representa a una clase media genuflexa y ambiciosa que desprecia al eslabón inmediatamente inferior, representados por Raúl y, en otra dirección, los criados.

El nexo entre la clase alta y la baja queda establecido desde un principio, como en la escena en que Martí "tropicaliza" el cuento al señalar que Bebé "con los criados viejos se está horas y horas, oyéndoles los cuentos de su tierra de Africa, de cuando ellos eran príncipes y reyes, y tenían muchas vacas y muchos elefantes" (29), en clara referencia a los negros esclavos que conoció (y defendió) el niño Martí en su Cuba natal. Con ello iguala Martí a la mamá de Bebé (a quien el tío "hablaba como dicen que le hablan a las reinas", 30) con sus criados. La real nobleza de la primera --más asociada con su actitud, que con su fortuna-- queda de esa forma igualada con la perdida nobleza de los negros.

Pero la igualdad final entre las clases dispares polarmente, representadas por Bebé y su primo, es mucho más trágica. Una vez más Martí utilizaría la muerte como elemento unificador de clases sociales lejanas y diferentes: Bebé, como su primo Raúl, será también huérfano. El, si no lo sabe, al

menos lo intuye. Este no será el primer viaje de su madre a París en busca de una curación que los lectores decimonónicos sabían que no existía. De ahí que se le agüen los ojos a Bebé cada vez que oye toser a su mamá, de ahí ese abrazo, reiteradamente "muy fuerte", con que reacciona ante la tos de la madre.

Mas esa igualdad final queda solamente sugerida; es ambiente y no anécdota o, en otras palabras, simple enunciación modernista. Por el momento, Bebé se ennoblece al nivel de la madre, con su acto de caridad. Desde la óptica infantil, ésta adquiere mayor importancia. Recuérdese que Bebé se desprende de un juguete maravilloso que le hubiera permitido vivir en tiempo presente el futuro luminoso que sueña para "cuando sea grande". Su desprendimiento tiene, desde este punto de vista, mayor valor que el de Pilar: en definitiva la niña tenía, en su casa, más zapatos; Bebé, por el contrario, no tiene más sables, por lo que al renunciar a él, renuncia también a su posibilidad de ser, ya desde ahora, el general que, según sus deseos, será.

La factura del cuento, no por breve, es menos compleja. Elba M. Larrea señala "un constante tironeo entre declaración verbal formativa y su revelación en acto" (211), identificando más adelante "un sugerido contenido impresionista" (212). El cuento parece escrito 'como jugando', espontáneo, simple. Y en ello reside su mayor valor, pues tales supuestas (y visibles) simpleza y espontaneidad lúdica, son el resultado final de un

depurado trabajo narrativo del todo modernista.

Se aprecian, en general, dos niveles de narración diferentes --aunque entremezclados--, muy relacionados con el "tironeo" de que hablaba Larrea. Por un lado, un narrador omnisciente, adulto --aunque no libre de la picardía infantil--, que comienza la historia y reaparece al final. Es un adulto cómplice de la niñez, que va de su propia óptica a la del niño sin brusquedad alguna. Por otro lado, está el punto de vista (punto de sentimiento, sería más apropiado) de Bebé, porque "Bebé está pensando", "en todo esto estaba pensando Bebé", como nos recuerda constantemente el autor. Y es el pensamiento de Bebé ese otro nivel narrativo que se entrecruza, salta y complementa el anterior. Y que, en la misma medida en que el narrador adulto se hace un poco niño, nos sorprende a veces con razones 'sentidas' a la manera de un mayor.

En la edición original del cuento, Martí establece una división entre la primera parte introductoria formada por los dos primeros párrafos (en que el narrador omnisciente prevalece) y el pensamiento de Bebé. Conformó tal división (perdida en las ediciones modernas que tengo a mano) por doble espacio y tres estrellas o asteriscos en forma de triángulo (¿masónico?). A partir de ahí, es el pensamiento de Bebé el eje fundamental (aunque no único) de la narración, hasta ya casi al final del cuento en que vuelve a aparecer el narrador inicial para describirnos lo que Bebé hace, el resultado final de todos sus pensamientos.

La conjunción de semejantes cambios generales con los cambios menores particulares dentro de cada parte, crea un movimiento en espiral en que la anécdota va del presente (Bebé acostado, pensando) a diferentes pasados sin menoscabo alguno del hilo conductor. "Bebé está pensando" y Martí nos prepara primero, y nos hace partícipes luego, de ese pensamiento del protagonista con una prosa que, como señaló Larrea, "capta, sigue, expresa todos los movimientos del espíritu infantil con originalidad incomparable" (213). El resultado de ese pensamiento, termina en la alegría ("y ¿qué hace, qué hace Bebé? ¡va riéndose, va riéndose el pícaro!", 31) de la caridad, en el placer de dar, incluso lo más preciado, a aquéllos que no tienen nada. Porque somos, sí, iguales. Y, para quienes lo duden, Martí coloca ahí la muerte para recordárselo.

La asociación de "Bebé..." con "Los Zapaticos de Rosa" por un lado y "Los Dos Príncipes", por otro, es más que evidente. También, de acuerdo al orden de su edición original, con la crónica "Un Juego Nuevo, y Otros Viejos". En efecto, de la lectura sucesiva de ambos emerge un mensaje semejante y complementario: que todos los niños son iguales, aunque fuesen de diferentes razas, épocas o países, y que también lo son aunque sean de diferentes clases sociales, aun dentro del seno de la misma familia. Con el orden en que aparecieron la crónica de los juegos y el cuento de Bebé, logró Martí diversificar un mismo mensaje, de una óptica panorámica y

colosal en la crónica, a otra más íntima y personal, en el cuento. Cambió el género y hasta la tónica; permaneció el objetivo instilatorio y la doctrina.

En "Nené Traviesa" la anécdota es aún más breve que en "Bebé...". En efecto, todo el cuento se circunscribe a narrar cómo la niña destruye un libro sumamente costoso, con lo que el personaje, en vez de adoctrinar con un acto positivo, instila su doctrina por oposición. A resultas de la travesura de Nené, el padre tendrá que trabajar un año entero para pagar el importe del libro y la niña desobediente no podrá ir cuando se muera "a la estrella azul" (49).

Marisa Bortolussi considera que la trama del cuento tiene una raíz ideológica cristiana, aunque no menciona ninguna posible fuente en la literatura infantil de la época, como podrían haber sido los llamados Sunday School Magazines. Comenta esta crítica:

> Entre la desobediencia y la ruptura hay una relación de implicación y de consecuencia (causa y efecto). La consecuencia consiste en la inflicción de sufrimiento al padre, el remordimiento de conciencia y la ruptura con el orden cósmico. Es interesante notar las implicaciones cristianas de esa axiología: el bueno entra en el paraíso, el malo no entra, y las consecuencias ultraterrenas de la conducta equivocada, en fin, el pecado.

La axiología del cuento se erige sobre el eje del

> deber: mantener la armonía implica querer hacer el deber, romper la armonía implica no querer cumplir con el deber, o no poder, por la naturaleza imperfecta del ser. En el caso de Nené, es más bien un caso de no poder, lo cual vendría a confirmar la significación cristiana del ser como entidad destinada a pecar. (67-8)

Sin intentar negar la raíz cristiana sugerida por Bortolussi, creo entrever otra de naturaleza mucho más cercana a Martí y al movimiento literario por él iniciado: la tonalidad autobiográfica que permea el relato modernista. Recuérdese que Martí, mientras escribía estos cuentos y desde algunos años antes, vivía en la casa de los Mantilla, progenitores de la ya mencionada María Mantilla (entonces niña), a quien el poeta cubano consideraba hija propia en términos tales que hasta se le ha achacado, literalmente, su paternidad. Como el padre de Nené, Martí siempre traía a María algún libro nuevo y se ponía a escribir de noche. La clase social del padre y Nené es la misma a la que pertenecían Martí y los Mantilla: una clase media baja, de ambiente intelectual.

Pero la coincidencia más sugestiva estriba en un hecho hasta ahora no mencionado por crítico alguno: que, aunque de manera muy sutil, Martí retrata al padre y a Nené como exiliados cubanos. Semejante retrato queda esbozado, de manera muy delicada, por la canción que cantaban el padre del cuento y Nené a la llegada del primero del trabajo: el himno nacional. ¿Al Himno Nacional de qué país se refiere Martí? En

la época en que éste escribió "Nené...", el Himno Nacional Cubano, tanto por su simbolismo general como particular, constituía la canción más conocida y entonada por los cubanos fuera de su país. Más que un canto a entonar únicamente en celebraciones patrióticas, era la primera canción que enseñaban los cubanos a sus hijos nacidos en el exilio, un legado musical que, de alguna forma, intentaba 'nacionalizar' a quienes, aunque sin haber estado nunca en la Isla, se consideraban cubanos. Y para los adultos representaba un canto de recuerdo y esperanza, la combinación ideal para todo exiliado. Sólo así se entiende que, al entonar el Himno Nacional junto con su hija, al padre de Nené se le desapareciera aquella mirada de "ojos tristes, como si quisiese echarse a llorar" (46) y "enseguida se ponía contento" (46). Fuera de semejante contexto, la escena carecería de significado.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, ¿sería mucho conjeturar el suponer una raíz autobiográfica a la anécdota del cuento? El tono autobiográfico está presente en la mayoría de los relatos modernistas, aun cuando representen hechos de una vida más imaginada que vivida por su autor. De ahí que teniendo en cuenta las similitudes entre Martí-María Mantilla y el padre-Nené, no resulte forzado identificar una raíz de índole autobiográfica (según la modalidad modernista) a este cuento. Una raíz que en nada contradice la sugerida por Marisa Bortolussi, sino que convive con ella y hasta podría

complementar. El hecho de que Martí haya utilizado varias anécdotas de la vida de la niña María Mantilla como fuente de otros trabajos (incluyendo, según algunos críticos, la que dio vida a la analizada poesía "Los Zapaticos de Rosa"), aporta verosimilitud a esta conjetura interpretativa.

En contra de lo anterior podría esgrimirse el hecho de que María Mantilla no era huérfana de madre. Mas ello implicaría interpretar lo que llamo una raíz autobiográfica modernista como una autobiografía literal, que son dos conceptos distintos. La orfandad de Nené está íntimamente ligada a la literatura infantil de entonces, específicamente la de raíz romántica, en la cual constituye prácticamente un arquetipo[101].

No obstante lo precedente, Nené no puede ser considerado un personaje romántico. Compárense sus características con, por ejemplo, las otras niñas huérfanas que aparecieron en un cuento publicado en el Harper's ese mismo mes de agosto de 1889: Roschen y Minna[102]. Al igual que Bebé, Nené presenta, conviviendo con un físico romántico, un desarrollo muy cercano al realismo, incluyendo el humor. Incluso el padre, ya al final del cuento, también se despoja del halo romántico,

---

[101] Para más consideraciones al respecto, véase: Anne Scott MacLeod, "From Rational to Romantic: The Children of Children's Literature in Nineteenth Century," Poetics Today 13.1 (1992): 5-15.

[102] Thomas A. Janvier, "An Idyl of the East Side," Harper's Weekly 3 Aug. 1889: 629-32.

presentándose con fuertes pinceladas impresionistas.

Pero el 'personaje' más importante del cuento es, sin duda alguna, el libro que destruye la niña en su travesura-pecado. Aunque es muy viejo, asombra a Nené el que no tenga barbas, en una animización que Martí llevará hasta el final. Gracias a este personaje, "Nené..." se convierte en el más plástico de todos los cuentos de Martí. En efecto, la larga descripción del libro a través de la óptica de la niña, permite a Martí acumular un sinnúmero de imágenes a algunas de las cuales, como ya había hecho con anterioridad, hasta confiere movimiento. Aquí, la justificación de la visión infantil, aporta más verosimilitud a la escena. Al final, lo que queda en la narración, no son las ilustraciones del libro (que no he podido identificar hasta ahora), sino las impresiones que éstas provocaron en Nené, es decir, prosa impresionista por antonomasia que, no por casualidad, convive, al decir de Silvia A. Barros, con "tímidas figuraciones de índole expresionista" (342).

Otro 'personaje' sumamente importante en la historia, es la **muerte**. De nuevo Martí la presenta con un tono agridulce a **resultas** del cual termina provocando en el lector sentimientos ambiguos, si no encontrados. Así, por un lado, es la razón de la tristeza del padre. Pero, por otro, un final feliz que incita en Nené su deseo de no ver llorar a nadie ante su muerte, sino que "toquen música, porque me voy a ir a vivir en la estrella azul" (47). Esta imagen de la estrella azul como

sitio ideal de vida después de la muerte (y no como símbolo del amor, según interpretación de Mercedes Santos Moray, 276), determina la lógica de la interpretación cristiana de Bortolussi: el hecho de que al final del cuento Nené crea que ya le será imposible poder ir a la estrella azul por haber roto el libro viejo, arroja sobre la misma una carga simbólica fácilmente asociada con el Paraíso cristiano y, sobre la travesura de la niña, una carga semejante identificable con el pecado.

A los elementos simbolistas anteriormente apuntados, habría que añadir los resultantes de la musicalidad del texto. Una vez más, tal parece que Martí escribía las palabras como si las estuviera escuchando, seleccionándolas de acuerdo a la sonoridad de las mismas. El, más que escribir la historia, la cuenta o, llevando la impresión sonora referida hasta su extremo, casi que la canta, mediante una muy propia combinación de sonoridad y coloquialismo en que tal parece que una es consecuencia del otro o viceversa. Aporta el 'ritmo' a semejante 'música' una perfectamente delimitada división tripartita identificada por Santos Moray (280-81) en que una primera parte (compuesta por las 857 palabras iniciales del relato) presenta un ritmo rápido, las siguientes 784 uno lento, para terminar con un ritmo muy rápido en las 158 palabras restantes.

Mas el elemento estilístico predominante en "Nené..." es el impresionismo, y no sólo por la conexión de la narración

con el "illustrated journalism" en la larga descripción de las láminas del libro según la mirada de la niña, o el retrato final del padre a través de las impresiones gestadas por efecto de la misma óptica. Algunas escenas están construidas sobre la base de esas oraciones breves que tanto remedan las pequeñas pinceladas de los pintores que inician el movimiento, y todo el relato está conformado, más que sobre lo que ocurre de acuerdo con la anécdota, sobre las impresiones (tanto en el personaje, como en el narrador) de tales ocurrencias.

El hecho de que "Nené..." comparta su última página con la poesía "La Perla de la Mora", no es nada fortuito. Visualmente, en la edición original sirve de puente entre ambos trabajos una ilustración de la niña sentada en el suelo con el libro destrozado frente a ella y las manos alzadas con restos de páginas rotas. Nené mira hacia arriba, con lo que se da la impresión de que la ilustración recoge el momento en que aparece su padre.

En la poesía, como ya se dijo anteriormente, se narra el dolor de la mora que no supo cuidar la perla que tenía. Tanto en el cuento como en el breve poema, el motivo central es la pérdida de algo de gran valor por irresponsabilidad humana, y su consiguiente castigo. La igualdad libro valioso-gran perla rosada, es más que evidente; el castigo, no menos intenso. Resulta significativo que en ninguno de los dos casos hay, implícito o explícito, perdón alguno al 'pecado' cometido. Cierto que, al ver a la mora pidiéndole al mar que le devuelva

su perla, la gente llora; pero el mar no le devuelve nada. Y aunque es de suponerse que el padre de Nené perdonará a su hija el destrozo del libro, nada de ello aparece (ni tan siquiera se insinúa) en el cuento; la última escena es, antes bien, patética: la niña aterrada ("blanca como un papel", 49) abrazada a las piernas del padre, como si fuera un gigante (¿o un dios?).

Por lo anterior es que, de aceptarse la interpretación religiosa de Bortolussi (extendida hasta la poesía), habría que suponer una raíz cristiana más cercana al Antiguo Testamento que a la variante más benigna (por su tendencia al perdón) del Nuevo Testamento. De ser así, podría interpretarse que Martí sí presentó a sus lectores el "temor de Dios" que le exigió el editor de la revista, pero de una manera tan sutil e indirecta (como corresponde al "espíritu divino" que prefirió el autor) que no fue identificado por Da Costa Gómez.

"La Muñeca Negra" es el último de los cuentos 'propios' de Martí que apareció en La Edad de Oro. Presenta la más extendida de las anécdotas (la trama cubre, prácticamente, 24 horas) y la más múltiple de las divisiones: cinco. Estas aparecen señalizadas en la edición original mediante cuatro triángulos de estrellas o asteriscos (omitidos en las ediciones modernas) que pudieran interpretarse como de raíz masónica o, incluso, como elemento identificativo oculto. El cuento comienza in medias res con características propias para cada una de las partes y sigue un patrón temporal en espiral

parecido --aunque no semejante-- al ya señalado en "Nené..."

Martí inicia el cuento con la escena de los padres de Piedad (el personaje principal) entrando de noche en el cuarto de la niña en vísperas de su octavo cumpleaños. La construcción epanadiplósica (referida a los padres) --"de puntillas, de puntillas", (112)--, aporta un tono lúdico a esa escena inicial y luego aparecerá de nuevo a fin de extender su espíritu a otra escena posterior. Pero esa imagen de los padres "riéndose, como dos muchachos" (112) al entrar furtivamente al cuarto de la niña dormida, es sólo una visión fugaz. De inmediato, en el primer giro de la espiral temporal ya señalado, Martí nos transporta a la oficina del padre donde, como antes había hecho en la crónica sobre las Casas, da vida al acto de la escritura mediante una descripción impresionista-simbolista en que las oes son presentadas como el sol, las ges como sables, las eles como puñales y las eses "caen al fin de la palabra, como una hoja de palma" (112). De igual tónica puede identificarse el ensueño del padre mientras trabaja, en que la niña toma la forma de una nube. Luego, en otro giro temporal, Martí va de la escena general del padre trabajando, a ese día en que no trabajó mucho "porque tuvo que ir a una tienda" (112). A partir de ahí, y hasta el final de la primera parte, mediante el más sutil de los suspensos, Martí introduce la razón de lo especial del día: el cumpleaños de Piedad.

La segunda parte (a partir del tercer párrafo) comienza

en el mismo instante en que se inició la primera: con los padres entrando a hurtadillas en el cuarto de la niña. Precisamente la descripción de éste es el motivo central de esta segunda división original conformada por un largo párrafo, descripción del todo preciosista en que los elementos impresionistas conviven con el culto al detalle mínimo de factura pre-rafaelista. Los efectos de la luz sobre los objetos y hasta la misma niña dormida, crean imágenes de una plasticidad sumamente pronunciada. El autor, transitando lentamente de un objeto a otro, no describe una escena 'real', sino su percepción a través de un cuadro 'creado' sobre la 'realidad' descrita. Pero un cuadro que fue 'pintado' no a partir de la óptica de un adulto, sino de un niño, capaz de entender quiénes son las "visitas" y cómo es que "unos papelitos doblados" son, en realidad, libros. Al final de esta segunda parte, Martí introduce por primera vez el motivo central del cuento: "Y en la almohada, durmiendo en su brazo, y con la boca desteñida de los besos, está su muñeca negra" (114), juguete-personaje que Aurora de Albornoz compara con Winne-the-Pooh (4).

Sin embargo, esta segunda parte, y pese a su marcado preciocismo, dista mucho de ser un 'divertimento' estético a la usanza modernista. Refiriéndose a la misma, Linda B. Klein (1969) señala que

> la descripción [del cuarto de Piedad] se hace vehículo de una lección práctica y contribuye a la pintura elogiosa

> del personaje. Piedad, que ha de ser modelo para los lectores jóvenes, es trabajadora; para decirnos eso la descripción del cuarto asume la responsabilidad de caracterizar a la niña. (81)

La tercera parte (también un largo párrafo) comienza con el amanecer, en el cual los elementos sonoros son determinantes, parte del marcado carácter sensorial que emana del cuento todo (Aurora de Albornoz, 5). Le sigue un soliloquio de Piedad que es más bien un diálogo con Leonor, nombre con que Martí bautizó a la muñeca negra y que, dicho sea de paso, era el mismo de su madre. Piedad hace, a la perfección, sus labores de mamá de la muñeca a la vez que introduce, muy sutilmente, el rechazo de los mayores (en este caso, de su propia madre) al juguete viejo. La clara referencia a este rechazo sirve a Martí para presentar, en estadio tan temprano, el mensaje central del cuento: "te quiero mucho, porque no te quieren" (114).

Completa esta tercera parte la procesión celebrante hacia el cuarto de Piedad, la escena del padre en "la sala de los libros" con el tierno (e impresionista) recibimiento de la niña (114) y, finalmente, la introducción de la muñeca nueva (recibida con lógico alborozo), destinada a sustituir la vieja.

La cuarta parte (otro largo párrafo) presenta dos temas centrales construidos como polos antitéticos: las flores y los inútiles intentos de Piedad por identificarse con la muñeca

nueva. El primero concluirá representando a Leonor; el segundo servirá a Martí para oponer el juguete nuevo a la muñeca negra desde el punto de vista social. Así, mientras que Leonor queda, tanto por naturaleza como por oposición, enmarcada en la humildad, la sencillez y hasta la pobreza, el juguete nuevo será una "señora muñeca" (115) muda, a tratar de "usted" --una vez animizada-- por parte de Piedad, por cuanto "querrá coches, y lacayos" (115), que es decir, distanciada, irremisiblemente, de la niña.

La quinta y última parte comienza con una descripción del todo impresionista del sueño fingido de Piedad; pero el eje central será otro soliloquio de ésta (o 'diálogo' con Leonor) una vez que la niña logra que la lleven a su cuarto a dormir. Como para que no quede duda alguna con relación al mensaje del cuento, Martí lo concluye con su frase fundamental: "¡te quiero, porque no te quieren!"

Al igual que en los casos de "Bebé..." y "Nené...", "La Muñeca Negra" está ubicado geográficamente en los EEUU, y específicamente en su zona norte (Nueva York, por ejemplo). Ello queda evidenciado por la presencia de sendos retratos de Lafayete y Franklin sobre las paredes del cuarto de Piedad (con la consiguiente carga doctrinaria libertadora republicana), y en la referencia a los inicios de la primavera en latitudes mucho más altas a las correspondientes a Hispanoamérica o las zonas sureñas de Norteamérica. Mas, a pesar de tal ubicación geográfica tan lejana de "Nuestra

América", queda claro que se trata de una familia hispana, con inequívocos elementos 'tropicalizadores' tales como las eses como hojas de palma y el mosquitero (del todo desconocido, por innecesario, en las zonas norteñas) con que Piedad cuidaba el sueño de su muñequita de trapo.

El mensaje central de "La Muñeca Negra" es semejante al de "Los Zapaticos...", y "Bebé...": la caridad o solidaridad humana de quienes tienen más para con los pobres, desvalidos y discriminados. Pilar, Bebé y Piedad son personajes presentados como ejemplos a seguir (Nené, por el contrario, educa por oposición, aunque no por ello su carga doctrinaria es menos directa). Más adelante analizaremos en conjunto otras similitudes sumamente importantes.

Los cuentos propios de Martí presentan una factura más madura, desde el punto de vista de los requerimientos modernistas, que los 'prestados'. Pero en todos ellos (tanto originales como 'rescritos') está presente una misma voz --la del "hombre de La Edad de Oro"--, un estilo semejante --el modernista--, y una carga temática que se entrelaza con las crónicas, los poemas y los artículos, tal y como se analiza de inmediato.

CONTENIDO, ETICA Y ESTETICA

Los temas que conforman el contenido de La Edad de Oro, ya han sido previamente estudiados por diversos analistas. Sin embargo, desafortunadamente, tales estudios han sido

desarrollados, de manera general, a partir de ópticas extemporáneas respecto a la época de la publicación de la revista, y como parte de intentos ideológicos justificativos encaminados a establecer un forzado nexo entre el pensamiento martiano y la política totalitaria del régimen castrista [13]. Tomando como punto de partida el entorno cultural de la época en que Martí creó la obra analizada, se llega a otras conclusiones, las cuales permiten identificar algunos temas primarios --de los que se desprenden otros colaterales o secundarios--, todos ellos interrelacionados y lógicamente supeditados al precipitado intelectual decimonónico.

Así, un análisis general de los cuatro números publicados, arroja que el tema más desarrollado y recurrente en esta obra martiana es la unidad e igualdad del hombre, sin menoscabo de razas, culturas, clases sociales o épocas. Tal concepto no era nada nuevo en 1889, aunque no estaba del todo desarrollado. Precisamente por ese tiempo, antropólogos, viajeros y filósofos de las más variadas nacionalidades y tendencias, construían, partiendo --al menos inicialmente-- de las teorías de Darwin y el positivismo, la armazón ideológica que sirviese de soporte a semejante idea, no aceptada del todo

---

[13] Cf. Mirta Aguirre, "José Martí: La Edad de Oro," Cuba Socialista 3.20 (1963): 123-29; y Alejandro Herrera Moreno, "Algunos criterios sobre la estrategia pedagógica martiana en La Edad de Oro, Acerca de La Edad de Oro, ed. Salvador Arias, 2nd ed. (La Habana: Centro de Estudios Martianos, Editorial Letras Cubanas, 1989) 383-96.

todavía en esa novena década del siglo XIX[184].

De la unidad e igualdad del hombre parte Martí para desarrollar otros temas que lo confirman y sustancian mediante la conocida relación de causa y efecto. Entre ellos cabe destacar la reivindicación del aborigen americano, tema recurrente en extremo y a través del cual el "hombre de La Edad de Oro" objetiviza y acerca tal unidad e igualdad humanas al ambiente más cercano a sus lectores. También íntimamente ligados a este concepto, aunque por oposición, son de señalarse el anticolonialismo, el antimonarquismo y el anticlericalismo presentes en diversos trabajos, tanto directa como indirectamente. En efecto, las relaciones determinadas por las impuestas dependencias políticas e ideológicas que sirven de base a los sistemas monárquicos, coloniales y clericales (en tanto que dogmas), eran una negación absoluta de la unidad e igualdad del hombre, por lo que, atacándose tales relaciones, se confirmaba la idea de la semejanza humana.

Otro tema consecuente de dicha idea, es el de la caridad, desarrollado en varios trabajos. Aquí es de destacar que, para Martí, el problema de la injusta distribución de la riqueza no se solucionaba mediante la supresión de las diferencias entre clases a través de medios forzosos o violentos (ideas ya más

---

[184] Tal idea quedaría años después resumida en la obra de François Albert du Pouget, Marqués de Nadaillac, Unité de l'espèce humaine (París, 1898).

que conocidas en 1889), sino propiciando que los más pudientes compartiesen sus riquezas con los menos beneficiados.

El ser hispanoamericano, relacionado, lógicamente, con sus raíces europeas, pero ya del todo independiente de las mismas, es otro de las temas primarios de La Edad.... Para desarrollar este concepto, Martí va del individuo a la sociedad, haciendo hincapié en el amor patrio. Desde nuestro punto de vista actual, tal procedimiento resulta del todo lógico e, incluso, hasta común. Mas si tenemos en cuenta que todavía en 1889 las naciones hispanoamericanas estaban en franco proceso de organización política, se identifica de inmediato una aproximación sumamente singular y novedosa. Los temas colaterales a la unidad/igualdad de la especie humana también podrían considerarse tales con relación al ser hispanoamericano, a los cuales se podrían adicionar el heroísmo, el republicanismo, la honradez, la hermandad y la importancia del trabajo, temas todos desarrollados, implícita o explícitamente, en otros múltiples trabajos de Martí.

Los dos primeros de ellos están íntimamente ligados a las influencias que presenta La Edad de Oro de la literatura estadounidense para niños contemporánea (y ligeramente anterior) a la obra martiana, específicamente en su vertiente patriótica. Recuérdese que, conviviendo con la tónica moralizadora socio-religiosa, la literatura infantil norteamericana decimonónica estaba encaminada a la formación de nuevos ciudadanos listos para la continuación del esfuerzo

republicano[105]. Martí comprendió que nuestras repúblicas, en un estadio de desarrollo incluso por detrás de los EEUU, estaban más necesitadas aún de formar ciudadanos capaces de completar ese esfuerzo, de ahí su intención de instilar el heroísmo y el republicanismo como características del ser hispanoamericano según su óptica histórica personal.

Los otros temas colaterales del ser hispanoamericano señalados (la honradez, la hermandad y la importancia del trabajo), tienen grandes puntos de contacto con las bases ideológicas masónicas. Martí se había incorporado a la masonería siendo muy joven (durante sus años de estudiante desterrado en España) siguiendo, presumiblemente, las mismas razones que indujeron a la mayoría de los líderes independentistas hispanoamericanos de la generación anterior a abandonar las creencias religiosas católicas y abrazar la espiritualidad fraternal de la masonería: el marcado dogmatismo y la alineación de la Iglesia Católica con la monarquía española, la amplitud de pensamiento que, en el siglo XIX, permitía la masonería con relación a otras sectas, y sus vínculos históricos con los enciclopedistas e ilustrados progresistas.

Coincidiendo con la madurez de Martí, la masonería de los EEUU (precisamente donde él vivía, fundamentalmente)

---

[105] Cf. Bernard Wishey, The Child and the Republic (Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1968), y John C. Crandall, "Patriotism and Humanitarian Reform in Children's Literature, 1825-1860," American Quarterly 21 (1969): 3-23.

alcanzaría su máximo crecimiento proporcional. Según estadísticas conservadas, entre 1870 y el fin de siglo la membresía de las logias masónicas estadounidenses se duplicó. Sus templos vinieron a servir de refugio a los norteamericanos conscientes de la necesidad de una cofradía que implementara virtudes espirituales, pero que no podían comulgar --dada la intensificación de las influencias puritanas-- con los extremos dogmáticos de las denominaciones cristianas tradicionales, y mucho menos con la iglesia católica, vista como una iglesia extranjera y arcaica.

Martí, durante toda su vida, fue orador invitado en las más importantes logias de los lugares que visitaba, por lo que aunque no se tienen pruebas documentales del grado que alcanzó dentro de la hermandad, es de presumirse que no debió haber sido muy bajo. En todo caso, la alta prioridad dada por él a la honradez, la fraternidad y el trabajo, constituían puntos fundamentales de la plataforma masónica. Y la selección de tales conceptos como elementos a instilar en el ser hispanoamericano, la mayor prueba del dominio (y la estima) que Martí tenía de tal plataforma[106].

---

[106] Para más consideraciones sobre el tema, véanse: Ricardo Franco Soto, El pensamiento masónico de Martí (La Habana: Imprenta "Modas Magazine", 1953); Camilo Carrancá y Trujillo, Martí en la Masonería (La Habana: SI, 1946); José D. Echemendía, Martí, ideario masónico (La Habana: Logia Chaparra, 1946); Lynn Dumenil, Freemasonry in American Culture, 1880-1930 (Princeton: Princeton UP, 1984); Bobby J. Demott, Freemasonry in American Culture and Society (Lanham [MD]: UP of America, 1986); José A. Ferrer Benimel, Masonería, Iglesia e Ilustración: un conflicto ideológico-político-

(continúa...)

La importancia del trabajo como tema colateral del ser hispanoamericano tuvo, también, otra fuente: Samuel Smiles. En su ensayo Self-Help (1859) --rápidamente traducido a las principales lenguas del mundo--, Smiles desarrolló una 'nueva' filosofía de vida: que la perseverancia y el coraje individual siempre conducían al triunfo, con hincapié especial en el trabajo. Tales teorías las ampliaría luego en otro libro igualmente exitoso (Duty, de 1880) y las completaría finalmente en la obra suya más cercana a La Edad de Oro, como ya vimos en el análisis de la crónica "Niños Famosos": Life and Labor, or Characteristics of Men of Industry, Culture, and Genius (1888).

Este culto al trabajo como llave del éxito individual, entronca fácilmente con la unidad e igualdad del hombre. En ese sentido, las teorías que, en un inicio, fueron creadas basándose únicamente en las condiciones británicas de la segunda mitad del siglo, quedaron extendidas a otras culturas y países, en extensión semejante al marxismo que, a la postre, terminaría opacando primero y eliminando después las ideas del hoy olvidado Samuel Smiles. Pero, en ese 1889, resulta clara la inclinación de Martí.

Otro de los temas primarios de La Edad... (y no

---

[106](...continuación)
religioso (Madrid: Fundación Universitaria Española, Seminarios Cisneros, 1977) y J.A. Ferrer Benimeli, comp. Masonería, política y sociedad (Zaragoza: Centro de Estudios Históricos de la Masonería Española, 1989).

colateral, como concluye Alejandro Herrera Moreno, 388) es la muerte. Aunque no existe un trabajo dedicado a ella en especial, está presente en casi todos los publicados en los cuatro números de la revista. La muerte, tanto como fenómeno natural, como también consecuencia de actos humanos, aparece lo mismo en una crónica, que en un poema, en un cuento, como en un artículo. Posiblemente el primero en llamar la atención sobre este tema fundamental de La Edad..., haya sido Salvador Arias en su Introducción a Acerca de La Edad de Oro. Dijo al respecto ya desde su primera edición --aunque pagino de acuerdo a la segunda--:

> Todavía hoy existen personas que estiman que este [el de la muerte] es un tema vedado para los niños, y que se debe hacer todo lo posible para evitar ponerlos en contacto con él, ya sea de una forma u otra. Sin embargo, ¡qué distinto pensaba Martí! (24)

Según se desprende de la cita, para Arias el "hombre de La Edad de Oro" se adelantó a su tiempo al hacer de la muerte un tema fundamental en una revista para niños. Pero todo parece indicar que tal interpretación fue hecha sin la debida investigación del lugar que ocupaba la muerte en la sociedad norteamericana de fines del siglo XIX y en la literatura infantil. A diferencia de lo concluido por el crítico cubano, es ahora precisamente (y no todavía) cuando existen personas que estiman que el tema de la muerte debe ser vedado a la infancia. En los EEUU de fines del siglo XIX era, en realidad,

todo lo contrario, ya que la actitud de la sociedad con relación a la muerte difería grandemente de la que conocemos (y compartimos) hoy.

Tomemos, por ejemplo, una práctica común decimonónica que consideraríamos de muy mal gusto quienes vivimos en este otro fin de siglo: las fotos de cadáveres colgando de las paredes de las casas o en álbumes familiares. En efecto, la fotografía mortuoria era una práctica sumamente generalizada en los EEUU de la segunda mitad del siglo XIX. Los cadáveres eran a veces retratados reclinados en su sillón favorito, o acostados en sus camas en poses relajadas --como si durmieran--, o cargados (si eran niños), o en compañía de sus deudos, etc. Dice al respecto Jay Ruby:

> Post-mortem portraiture was a socially acceptable, publicly acknowledged form of photography in Nineteenth-Century America. Professional photographers, like painters before them, were regularly commissioned to portray the dead. They advertised the service in newspapers and held professional discussions in their journals about the best way to accomplish the task. The images were a normal part of the image inventory of many families, and were displayed in wall frames and albums along with other family pictures[107].

---

[107] Jay Ruby, "Portraying the Dead," Omega. Journal of Death and Dying 19.1 (1988-89): 1. Una versión inicial de este trabajo puede encontrarse en Jay Ruby, "Post-Mortem Photography in America," History of Photography 8.3 (1984): (continued...)

Como consecuencia de semejante actitud hacia la muerte, no es de extrañar que, fundamentalmente en las primeras décadas del siglo, las revistas infantiles publicasen, incluso, obituarios "of a detail, and length and solemnity not even achieved by The Times"[108]. La literatura infantil de ficción del período presenta, también, una aproximación igualmente mórbida (según nuestra óptica actual) al tema de la muerte. Aunque debe aclararse que la misma no estuvo del todo ausente de la ficción para niños en períodos previos ni, a diferencia de lo que supuso Arias, en los posteriores[109].

Sin embargo, aunque La Edad... fue escrita y publicada en los EEUU, la muerte no aparece supeditada a la versión cristiana de la misma, como era usual en la literatura norteamericana del período. Exceptuando la ya identificada influencia del cristianismo en "Nené...", la muerte según Martí tiene un significado espiritual más cercano a las

---

[107](...continued)
201-22.

[108] Albert Britt, Turn of the Century (Barre [MA]: Barre Publishers, 1966) 10.

[109] Cf. E.S. Ross, "Children's Books Relating to Death: A Discussion," Explaining Death to Children, comp. Earl A. Grollman (Boston: Beacon Press, 1967) 132-56; Carol C. Ordal, "Death as Seen in Books Suitable for Young Children," Omega. Journal of Death and Dying 14.3 (1983-84): 249-77; Marian S. Pyles, Death and Dying in Children's and Young People's Literature. A Survey and Bibliography (London: McFarland, 1988) o el volumen monotemático "Death in Children's Literature," The Children's Literature Association Quarterly 16.4 (Winter 1991).

interpretaciones orientales, entonces muy en boga en los recién creados medios teosóficos y similares que tanta influencia ejercieron sobre el Modernismo. Así, en su descripción de la cultura anamita, señala lo siguiente:

> no les parece [a los anamitas] que la vida es propiedad del hombre, sino préstamo que le hizo la naturaleza, y morir no es más que volver a la naturaleza de donde se vino, y en la que todo es como hermano del hombre; por lo que suele el que muere decir en su testamento que pongan un brazo o una pierna suya a donde lo puedan picar los pájaros, y devorarlo las fieras, y deshacerlo los animales invisibles que vuelan en el viento. (102)

Con anterioridad había declarado que "la muerte no es fea" (32), que puede ser vencida ("Los Dos Ruiseñores"), o ejercerse como castigo ("Meñique", "El Camarón Encantado") y debe verse de cerca (128). Y aunque reconoce la imposibilidad de razonarla, la presenta a los niños en los más benignos y espirituales términos, como cuando asevera que

> la muerte es lo más difícil de entender; pero los viejos que han sido buenos dicen que ellos saben lo que es, y por eso están tranquilos, porque es como cuando va a salir el sol, y todo se pone en el mundo fresco y de unos colores hermosos. (107)

No obstante ello, se pronuncia decididamente contra el suicidio al aclarar que

> nadie debe morirse mientras pueda servir para algo, y la

> vida es como todas las cosas, que no debe deshacerlas sino el que puede volverlas a hacer. Es como robar, deshacer lo que no se puede volver a hacer. El que se mata, es un ladrón. (64)

Estrechamente relacionada a la muerte, puede identificarse la espiritualidad, la cual reconoce una fuerza superior (precisamente, la que puede volver a hacer la vida) fácilmente identificable con Dios, aunque en su acepción más general y libre de todo dogma, como corresponde a un masón. Pero también como era de esperarse de un escritor sumamente influido por Emerson y su Trascendentalismo. En efecto, la concepción de Dios como fuerza impersonalizada constituye una de las características más destacadas del aporte emersoniano a la teología. Gracias a ella es que tanto Emerson, como luego Martí, lograron combinar armoniosamente la aceptación de las ciencias contemporáneas (avanzando, entonces, con botas de siete leguas, en comparación con etapas históricas anteriores), sin abandonar la filosofía idealista con raíces en el calvinismo --para el norteamericano-- y en el krausismo --para el cubano-- que continuaron ambos pensadores suscribiendo.

También la muerte queda relacionada con el heroísmo de manera recurrente y, en consecuencia, con los otros temas primarios señalados hasta ahora. Y pudiera considerarse una extensión del tratamiento que le dio Martí en otros muchos de sus escritos, tanto en prosa como en verso.

El último (last but not least) de los temas primarios a comentar, es la educación estética modernista, desarrollada tanto implícita como explícitamente en toda la revista. En la "Circular" con que se anunció la salida de La Edad de Oro --y que luego se reproduciría en el reverso de la contraportada de cada número--, Martí señaló, a manera de plataforma estética, que la publicación se proponía enseñar a los niños a

> amar el sentimiento más que lo sentimental, a reemplazar la poesía enfermiza y retórica que está aún en boga, con aquella otra sana y útil que nace del conocimiento del mundo.

Más adelante, en el artículo "La Ultima Página" del primer número, aprovecharía un comentario sobre su crónica "La Ilíada, de Homero" para volver sobre el tema, señalando que

> lo que ha de hacer el poeta de ahora es aconsejar a los hombres que se quieran bien, y pintar todo lo hermoso del mundo de manera que se vea en los versos como si estuviera pintado con colores... (32)

Pero la educación estética modernista, más que en postulados teóricos, se destaca por la factura de la revista en sí. Incluso trabajos 'prestados' que habían sido confeccionados originalmente siguiendo patrones estéticos diferentes, son 'adaptados' al modernismo durante el proceso de rescritura martiana y, por lo tanto, incorporados a ese adoctrinamiento estético básico y general de los cuatro números de la revista publicados. En efecto, con la excepción

de "Cuentos de Elefantes", el resto de los trabajos de La Edad... se caracteriza por la más estricta 'voluntad de estilo' del autor según la acepción modernista de la expresión. Martí, con el cuidado extremo de la factura y los resultados sincréticos conscientes desarrollados, instila, en la práctica, nuevos conceptos estéticos. Incluso la prosa no puede sino interpretarse, en la mayoría de los casos, como una prosa poética "sana y útil" (porque "nace del conocimiento del mundo") que se aleja, con fuerza creadora, de la "enfermiza y retórica que está aún en boga". En otras ocasiones, el adoctrinamiento estético aparece en forma de símbolos, como los ya identificados en el cuento "Los Dos Ruiseñores" en que el ruiseñor verdadero representa al "verso natural" y el mecánico al "verso retórico y ornado".

Así, nos encontramos en presencia de un esfuerzo adoctrinador estético que utiliza, como vehículo, canales múltiples y casi siempre ocultos para que "por mucha doctrina que lleven en sí, no parezca que la llevan". Y no hay duda alguna que el recurso fue utilizado con gran maestría, ya que no ha sido sino hasta ahora que esa educación estética modernista, como contenido primario de La Edad..., ha sido identificada como tal.

Para hacer llegar los múltiples mensajes de los diversos temas que conforman La Edad..., el autor abandonó el lenguaje a que tenía acostumbrados a sus lectores adultos y buscó y encontró uno nuevo que, aunque íntimamente relacionado con

aquél, alcanzó vida propia. Martí es y no es el mismo al escribir para adultos como para niños. La combinación sincrética y la voluntad de estilo, son las mismas; la diferencia está en el lenguaje. Un lenguaje que, para ser comprendido por los infantes, imita al de los niños mismos, pero que no cae en los lugares comunes de la repetición pueril. Analiza Fina García Marruz:

> El idioma de La Edad de Oro, si bien imita el del niño, en general es sólo sencillo a fuerza de ser sintético. Por momentos, si bien se observa, es oscuro, sólo que no lo parece porque es una oscuridad natural, que proviene de la vida. (298)

De ahí que la misma crítica haya concluido que Martí, "lejos de decirles [a los niños] cosas infantiles con un lenguaje adulto, les copia su pintoresco y gráfico lenguaje para decirles cosas profundas y bellas" (189).

Por todo lo anterior es que puede considerarse el contenido de los cuatro números de La Edad de Oro, como una feliz y constante combinación de elementos éticos y estéticos adaptados a los niños, y encaminados --como lo reconoció el mismo Martí en confesión inequívocamente romántica--, a "poner de manera que sea durable y útil lo que a pura sangre me ha ido madurando en el alma" (20:147).

CONCLUSIONES

A más de un siglo de su aparición, ha quedado demostrado

que La Edad de Oro sobrepasó con creces el periodo de vida vigente asociado a toda publicación periódica efímera. 'Convertida' en obra literaria, su éxito de público y crítica ha sido no sólo constante, sino creciente. No obstante ello, la mayor parte de la crítica acumulada en las últimas décadas sobre esta obra martiana fundamental, ha estado condicionada a intereses políticos extemporáneos, sin que ello haya logrado eliminar del todo esfuerzos más serios encaminados a evaluar, objetivamente, su impacto tanto dentro de la obra total de su autor, como en la Literatura Infantil en general. En mi análisis he tratado de aclarar algunos de los errores más evidentes y/o garrafales de trabajos previos y, sobre la base de los aciertos anteriores, profundizar en las fuentes y los diversos elementos estilísticos combinados tanto como me fue posible dentro de los límites lógicos de un trabajo de esta índole.

Dada la multiplicidad genérica de La Edad... y su carácter germinal de todo un movimiento dentro de una categoría literaria en especial, su análisis ha sido sumamente complejo, habiéndonos obligado a establecer comparaciones con obras (y a hacer referencias a movimientos literarios) de otras lenguas que le sirvieron de fuente o ejercieron una influencia determinante en el proceso de creación martiano. En todos los casos, he tratado de llamar la atención sobre la interacción genérica y estilística resultante de la 'alquimia' identificada, así como su adaptación a los postulados de la

categoría literaria en que está enmarcada.

El género más recurrente en los cuatro números de La Edad de Oro editados, fue la crónica. Su estudio --particularmente importante, por cuanto era el género inherente al modernismo por antonomasia--, demostró la naturaleza modernista de todas ellas. Sin excepción alguna, en cada una fue posible entrever, mezclados, elementos estilísticos franceses de los que todos los críticos han identificado contenidos en la síncresis creadora modernista: parnasianismo, simbolismo, impresionismo. Y, junto a ellos, otros elementos propios de la literatura y la prensa norteamericanas de la época, específicamente los relacionados con el llamado "illustrated journalism" que constituía, entonces, un campo de cultivo común tanto para el periodismo propiamente dicho, como para la literatura y las artes plásticas. En una de las crónicas analizadas, señalamos la posibilidad de una ampliación de la 'alquimia' martiana más allá de la literatura y las artes plásticas, con la síncresis interdisciplinaria del uso del molde de la ouverture francesa al estilo de los ballets de Lully. Cambiándose el término religión por mitología, también destacamos la posibilidad de entrever el espíritu de las llamadas "Sunday School Magazines".

Nuestro análisis e investigación identificó las fuentes temáticas de las crónicas como provenientes, mayoritariamente, de la actualidad contemporánea, específicamente de La Exposición Universal de París de ese año, el acontecimiento

internacional más importante durante los meses en que se editó La Edad de Oro. Directamente de la cobertura periodística de tal evento, Martí extrajo el material y las ilustraciones para cuatro de las crónicas. Otras dos, tal y como señalamos en el apartado correspondiente, tuvieron su origen en lecturas previas de libros específicos (sin que se pueda hablar propiamente de traducción como se había venido haciendo con una de ellas, sino de rescritura) y las restantes en lecturas varias --algunas de las cuales identificamos--, sedimentadas previamente al acto de su redacción y transferidas a los textos martianos. Pero en todos los casos, independientemente de las fuentes originales y la proporción de elementos franceses o norteamericanos identificables, quedó demostrado que Martí insertó la crónica modernista, con estos trabajos, en la literatura infantil.

Del análisis de los artículos publicados en La Edad de Oro, también se desprendió el carácter modernista de todos ellos, aunque en algunos se evidenciaron más que en otros las características del movimiento. Lecturas de libros varios serían, fundamentalmente, las fuentes del sub-género, en cuya confección el escritor cubano mantendría una voluntad de estilo que no mermarían las disparejas longitudes de unos y otros trabajos. En ese sentido es de destacar que Martí redactó, con igual esmero, tanto artículos largos como "Tres Héroes", como los mínimos --"La Ultima Página" del número 2 (64), por ejemplo--. Las combinaciones de elementos

simbolistas e impresionistas aparecieron más destacadas en los artículos que en las crónicas, en las que prevalecieron en las diversas combinaciones, cuantitativamente, los parnasianos; mas el efecto sincrético identificado fue semejante, lo que determinó a la postre una marcada unidad de estilo a pesar de las diferencias genéricas. Una unidad de estilo que se continuó apreciando, incluso, al analizarse otro género diferente a la prosa: las poesías publicadas en La Edad...

En los poemas analizados, las combinaciones impresionista-simbolistas prevalecieron sobre otras, aunque fue en este género en que Martí se mantuvo más cercano a la literatura española tradicional, como lo demuestra su uso de la redondilla y el romance. Pero esa selección no fue nada fortuita: precisamente el romance constituía, desde siglos atrás, una de las formas más utilizadas por los poetas españoles que escribían para niños. También llama la atención en las poesías de La Edad... que el poeta, sin hacer dejación total de los versos de arte menor característicos de la poética infantil, seleccionó otras medidas entonces revolucionarias dentro de la categoría literaria, como la combinación de heptasílabos y endecasílabos, tanto simétrica como asimétrica.

Gracias a la edición facsimilar utilizada, pude comprobar un error común en las ediciones modernas de esta obra: que "La Perla de la Mora" no es una octava, sino dos serventesios de endecasílabos. La diferencia, aunque aparentemente mínima, no

lo es tal. Las pérdidas de la pausa correspondiente y la división en dos unidades concebidas originalmente por el autor, de alguna forma desvían la lectura y, lógicamente, su interpretación, de las intenciones martianas. Espero que ediciones futuras tengan esto en cuenta.

Pero lo más importante que pudiera señalarse de los poemas publicados en La Edad..., es su carácter germinal de los estilemas que luego aparecerían en los Versos Sencillos. En ese sentido, este mínimo grupo de poesías debe ser tenido en cuenta como una unidad con vida propia, interactuando bidireccionalmente con las dos obras para adultos que la antecedieron y siguieron en el tiempo, el Ismaelillo y Versos Sencillos, respectivamente.

En los cuentos 'prestados' a otros, pudimos apreciar el complejo proceso de rescritura a que los sometió Martí. Gracias, precisamente, a ese proceso, tales cuentos distan mucho de ser meras traducciones, como todavía algunos críticos se empeñan en considerarlos. Sin embargo, como quiera que la mayoría de estas narraciones eran, originalmente, de corte romántico, han quedado --a pesar de los elementos modernistas incorporados por Martí en su rescritura--, como los trabajos de La Edad... en que más pueden apreciarse las huellas románticas dentro de las técnicas modernistas.

Los cuentos propios, por otra parte, aparecen construidos mediante una prosa modernista del todo madura que armoniza, fundamentalmente y en proporción variable, elementos

impresionistas, simbolistas y expresionistas. La perspectiva narrativa adoptada por Martí en cada uno de ellos, es múltiple y compleja, en combinaciones varias de la focalización interna con la omnisciente y la externa. Pese a sus anécdotas lógicamente diferentes, estos cuentos presentan diversos elementos comunes que, más allá de las características estilísticas apuntadas, coadyuvan a su unidad. Por ejemplo, una lectura continuada de los cuatro (incluyo "Los Zapaticos de Rosa") arroja que las tres niñas actuantes como personajes centrales muestran, independientemente de las diferencias en edad (Nené no había cumplido seis años cuando rompe el valiosísimo libro; Piedad cumplirá ocho años en el cuento; Pilar parece ser la más pequeña de las tres), grandes puntos de contacto. Para quienes conocemos, al menos someramente, la vida personal de Martí, tales características comunes en los tres personajes nos conducen a una cuarta niña, pero real: María Mantilla. La raíz real de esa niña común (aunque en etapas cronológicas diferentes) de los cuentos martianos propios, contrasta con el otro personaje infantil creado por Martí: el niño Bebé. Para conformar este último, el poeta antillano tuvo que echar mano a un personaje ficcional sumamente conocido entonces: Little Lord Fauntleroy. Para las niñas, por el contrario, no tuvo necesidad de buscar como patrón ningún personaje de ficción conocido (y los había, claro); el mejor modelo, según se desprende de su reiterado uso (incluso fuera de La Edad...), lo tenía, simplemente, en

casa. Y en lo hondo de su corazón.

Cierto que pueden señalarse, igualmente, algunas diferencias. La doctrina en "Nené..." se proyecta por oposición; en Pilar y Piedad, por instilación directa. Nené es huérfana de madre, Pilar y Piedad no (ni tampoco María). Pero resulta sugerente el hecho de que la mamá de Piedad sea el personaje menos trabajado del núcleo familiar descrito. Las relaciones padre-hija y niña-muñecas opacan por completo las de madre-padre e, incluso, madre-hija.

Las semejanzas entre el padre de Nené, el de Piedad y el propio Martí (a pesar de las diferencias físicas), son también sumamente sugerentes: los tres trabajan intelectualmente, escribiendo (y, en el caso de Martí y el padre de Piedad, también traduciendo) tanto en la oficina como en la casa. Aunque pertenecen a una clase media insurgente, deben laborar con tesón a fin de mantener un nivel de vida por encima del de la pobreza. Hay libros y criados tanto en la casa de Nené como en la de Piedad, y ambas niñas constituyen el eje central de la familia (como, evidentemente, lo era Pilar y, en la vida real, lo fuera María Mantilla).

Todo ello nos permite identificar tanto en "La Muñeca..." como en "Nené..." y "Los Zapaticos...", un claro tono autobiográfico a la usanza modernista, en que el narrador se desdobla y participa él mismo de la narración. A través de las 'anécdotas' de María-Pilar-Nené-Piedad en sus diversas etapas de vida infantil, Martí nos presenta su propio entorno de vida

(si no vivida, al menos imaginada y/o deseada) correspondiente a su época neoyorquina. De ahí la complejidad de la voz narrativa en todos ellos que va, de la narración directa a la indirecta, del autor a los personajes, y la raíz temática realista que convive con las técnicas estilísticas modernistas.

Esa raíz temática realista (que confundió a Herminio Almendros) distingue los cuentos 'propios' de Martí de los 'prestados'. Estos últimos se acercan, por su inverosimilitud, a la fábula. "Los Zapaticos...", "Bebé...", "Nené..." y "La Muñeca..." tienden, por razones contrarias, a la historia (entendiéndose como tal una narración verosímil y verdadera) o, al menos, a la ficción verosímil[110], independientemente de que no confluyan, en los casos analizados, las congruentes técnicas narrativas de corte realista.

Desde el punto de vista del contenido, fueron identificados cuatro temas fundamentales e interrelacionados en todos los números de la revista publicados: la unidad e igualdad del hombre, el ser hispanoamericano, la muerte, y la educación estética modernista. Ligados a todos ellos, a manera de estrecho tejido temático, quedaron analizados otros temas colaterales tales como la reivindicación del aborigen americano, el anticolonialismo, el antimonarquismo y el anticlericalismo, así como la caridad, el heroísmo, el

---

[110] Cf. Heinrich Lausberg, Handbuch der literarischen Rhetorik (München: Max Hueber Verlag, 1960) 165-67.

republicanismo, la honradez, la hermandad y la importancia del trabajo, todo ello matizado por una constante espiritualidad. Esos temas --tanto primarios como secundarios-- quedaron determinados por el precipitado cultural decimonónico que sirvió de materia prima a Martí, algunos de cuyos elementos han sido identificados por primera vez en este trabajo. Y aunque es indudable que en el desarrollo de algunos de esos temas Martí se adelantó a su tiempo, todo nexo directo con versiones o hechos históricos modernos, no puede ser aceptado más que como el resultado de interpretaciones forzadas por anacronismos ideológicos.

Nos llamó la atención, desde un inicio, la reiteración temática presente en toda La Edad de Oro mediante la sucesión editorial de trabajos de géneros y tónicas diferentes, pero mensaje implícitamente semejante. En efecto, una lectura de conjunto de los cuatro números de la revista editados, denuncia un constante regreso a temas ya tratados a fin de presentarlos desde otras ópticas o nuevas modalidades instilatorias.

Dados esos reiterados objetivos adoctrinadores, no es de extrañar un uso continuado del discurso abstracto, "cuyo cuño generalizante se adecúa a sobrepasar las fronteras del texto y a evocar el discurso ideológico en cuyo espacio de maniobra se cierne el mensaje", al decir de Carlos Reis[111].

---

[111] Carlos Reis, Fundamentos y técnicas del análisis literario (Madrid: Gredos, 1981) 338.

Precisamente esa instilación de la doctrina por evocación, es lo que hizo que tanto los cuentos como los poemas e, incluso, los artículos y las crónicas, terminasen siendo trabajos en los cuales "por mucha doctrina que lleven en sí, no parezca que la llevan", según los confesados designios del poeta antillano. Tal 'ocultamiento' determinó, consecuentemente, el marcado carácter connotativo del lenguaje literario empleado, el cual, a nivel hermenéutico, propició, en parte, las forzadas y/o extemporáneas interpretaciones de algunos críticos de esta obra martiana, en detrimento de la objetividad y, a veces, hasta del decoro académico.

Los elementos estilísticos fundamentales fusionados por Martí en su síncresis artística, quedaron identificados como los correspondientes a los movimientos franceses del parnasianismo, el impresionismo y el simbolismo. A ellos hay que sumar algunos rasgos expresionistas de raíz alemana --"visiones expresionistas", al decir de José Olivio Jiménez (1993)--, aunque en menor medida y casi siempre mezclados con elementos impresionistas. También fueron identificadas influencias pre-rafaelistas y la permanencia de rasgos románticos y tradicionalistas.

La pobreza de descripciones de predominancia expresionista --en comparación con las asociadas a los movimientos galos e ingleses--, queda plenamente justificada cuando se recuerda que Martí, por lógicas razones cronológicas, lejos de beber directamente en las fuentes

europeas para desarrollar sus imágenes expresionistas, las creó paralelamente (si no con antelación) a la gestación del movimiento alemán (Herwarth Walden no fundaría Der Sturm sino 11 años después de La Edad de Oro). Además, quién sabe si para evitar la inclusión de esas imágenes distorsionadas inherentes al expresionismo en textos para niños, los elementos de este tipo estilístico en la obra del cubano se encuentran desarrollados en escritos más personales, no relacionados con la literatura infantil[112].

Las combinaciones resultantes de la mezcla de todos los elementos anteriormente señalados, varían de un género a otro y, a veces, de uno a otro párrafo dentro de un mismo trabajo. En todo caso, tales combinaciones deben interpretarse como unidades específicas, en las cuales --parafraseando a Allen W. Phillips en sus juicios sobre Antonio Zayas--, sería ejercicio inútil, si no imposible, intentar deslindar con absoluta exactitud lo que cada una le debe a sus fuentes[113].

Todo lo anterior nos permite concluir que si La Edad de Oro se apartó, destacadamente, de las obras infantiles que a

---

[112] Véase Graciela García-Marruz, "El expresionismo en la prosa de José Martí," Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana, comp. José O. Jiménez (New York: Eliseo Torres & Sons, 1975) 35-56; Enrique Anderson Imbert, "La prosa poética de José Martí. A propósito de Amistad Funesta" Estudios sobre letras hispánicas (1960; México: Libros de México, 1974) 163-193, etc.

[113] Allen W. Pillips, "Parnasianismo, modernismo y tradicionalismo (a propósito de Antonio Zayas)," La Torre 3.10 (1989) 259-279.

la sazón se producían en español ("escritas en pésima prosa y peor poesía", según palabras de Carmen Bravo Villasante, 101), fue, precisamente, por su carácter modernista. Al romper con el romanticismo decadente en que estaban enfrascados todavía los otros cultores hispanos de la categoría en ese fin de siglo (cuyas obras se han perdido, irremisiblemente, en el tiempo), Martí no sólo 'adaptó' la literatura infantil en español a los requerimientos de la época, sino que abrió un nuevo camino que luego transitarían --también haciéndolo al andar, según la fórmula de Machado--, escritores de la talla de Juan Ramón Jiménez y Horacio Quiroga, como se analiza a continuación.

MODERNISMO Y LITERATURA INFANTIL

by

EDUARDO C. LOLO

VOLUME II

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of New York.

1994

CAP. 4: PLATERO Y YO, DE JUAN RAMON JIMENEZ

Cuando en 1912 Juan Ramón Jiménez entregó al editor Francisco Acebal su manuscrito de Platero y yo para que ensamblara una selección de sus textos dedicada a los niños, lo hizo sin saber que daba a conocer una de las obras maestras de la Literatura Infantil en idioma español de todos los tiempos. El hecho se torna paradójico cuando se tiene en cuenta que el futuro "Andaluz Universal"[1] no aceptaba, personalmente, la existencia de la categoría literaria a la que tanto aportaría. Desde su punto de vista, sus andanzas con Platero no pasaban, en un inicio, de componentes de una "leyenda andaluza" escrita más para sí mismo y sus amigos que para el gran público. Cada capítulo de su obra reflejaba un viaje íntimo a un Moguer múltiple (infancia y juventud combinadas) que, en última instancia, conducía al poeta mismo.

De la labor de selección y ordenamiento de Acebal, saldría, en 1914, la edición príncipe de Platero y yo --hoy conocida como "menor" por los críticos-- compuesta por 63 capítulos. Tres años después los lectores tuvieron la oportunidad de conocer la obra en su conjunto, con la edición completa (138 capítulos), que los críticos han dado en llamar

---

[1] Cf. Richard A. Cardwell, "'The Universal Andalusian', 'The Zealous Andalusian', and the 'Andalusian Elegy'," Studies in Twentieth Century Literature 7.2 (1983): 201-24.

"histórica".

Según testimonio del mismo Juan Ramón, éste comenzó a escribir Platero... en su natal Moguer "hacia 1906"[2], a su regreso de Madrid, donde había permanecido por dos años en busca de la salud quebrantada. Con anterioridad (1900) había acudido a la capital respondiendo al llamado de Francisco Villaespesa y Rubén Darío, quienes habían quedado deslumbrados por el cantar del joven bardo andaluz. Su primera estancia madrileña fue sumamente fructífera: en ella trabaría amistad con figuras tales como el ya mencionado nicaragüense --a través de quien entablaría contacto con el Modernismo--, José Ortega y Gasset, Ramón del Valle Inclán, y otros. La segunda, a pesar de los trastornos de salud, tampoco lo fue menos: su asociación con la Institución Libre de Enseñanza y, consecuentemente, su relación --a despecho de la diferencia generacional-- con Francisco Giner de los Ríos (la principal autoridad de la época en lo referente al krausismo), dejarían profundas marcas en el andaluz sediento de universalidad.

A finales de 1905 Juan Ramón abandona la capital y regresa a su sitio natal, donde lo esperaba un Moguer del todo diferente al por él conocido en su niñez recién perdida. Era la época de la guerra africana (con el consiguiente

---

[2] En el "Prólogo a la nueva edición", texto correspondiente a la proyectada edición revisada de Platero... Yo lo tomo del "Apéndice I" de Platero y yo de Juan Ramón Jiménez, ed. Michael P. Predmore (Madrid: Cátedra, 1991) 255. Todas las citas de Platero... aparecen paginadas de acuerdo a esta edición.

encontronazo cíclico de "las dos Españas") y, para colmo de males, determinadas condiciones regionales habían hecho de la otrora próspera región andaluza de su infancia, poco menos que una comarca en ruinas. Su familia no escapó de esa decadencia (antes bien fue acentuada por la muerte del padre del poeta, que tanto lo afectó), compartiendo con las demás la ruina que asolaba la zona.

Del destacado contraste entre 'los dos Moguer' y, también --aunque en otra dimensión--, entre 'los dos Juan Ramón' (tema sobre el que volveré después), nació Platero... . Las andanzas del bardo por el pueblo no fueron una ficción. En el "Prólogo a la nueva edición" citado así lo aclara:

> El recuerdo de otro Moguer, unido a la presencia del nuevo y mi nuevo conocimiento de campo y jente, determinó el libro. Entonces, yo iba mucho por el pueblo con mi médico, Luis López Rueda, y vi muchas cosas tristes. (255)

Tales "muchas cosas tristes" (vistas, pero también sentidas) cubren ambas ediciones. Con la aparición de la segunda, era de esperarse que la primera pasara a ser una rareza bibliográfica. Pero es el caso que ambas 'versiones' han conservado plena vigencia, casi como dos obras independientes. Tanto la edición "menor" como la "histórica", han sido publicadas múltiples veces en países y lenguas diferentes, aceptándose tácitamente la existencia de un mismo texto 'adaptado' a dos niveles de lectura infantil: la edición

"menor" para niños pequeños, y la "histórica" para infantes pre-adolescentes. Todo ello sin perder de vista la aceptación, de ambas, entre los lectores adultos.

Pero tales versiones no son las únicas existentes. Durante toda su vida, Jiménez no dejó de hacer correcciones (aunque menores) al texto "histórico". Tales intentos perfeccionistas --de clara raíz modernista-- son admitidos por el propio poeta en los siguientes términos:

> Mucho se habla de mis correcciones, y es cierto que yo las hago constantemente, pero nunca proponiéndomelo de antemano, sino por sorpresa; es decir, que yo llevo siempre conmigo todo lo que he escrito, como llevo mi propia vida, y rectifico vida y escritura constantemente[3].

Como resultado de tales rectificaciones, pueden detectarse múltiples diferencias entre la edición de 1917 y otras subsiguientes (como las de Espasa-Calpe de 1937 y Losada de 1942). Es más, todavía poco antes de morir, Juan Ramón estaba preparando un nuevo Platero... "correjido de modo natural y directo", como anuncia en el prólogo citado[4]. No obstante ello, esa edición definitiva nunca llegó a

[3] Juan Ramón Jiménez, Política poética (Madrid: Alianza Editorial, 1982) 302.

[4] Para un recuento y análisis de las rectificaciones referidas, vease Ricardo Gullón, "Platero revivido," Papeles de Son Armadans 16 (1960): 9-40, 127-56, y 246-90.

materializarse.

Así las cosas, el primer problema que confronta todo aquel que pretenda analizar esta obra, es seleccionar 'cuál' Platero... hacer objeto de su estudio. Teniendo en cuenta que la edición "menor" aparece, prácticamente en su totalidad, dentro de la completa, resulta lógico la selección de esta última. Pero, ¿cuál de las ediciones de los 138 capítulos debe seleccionarse?. Según asevera Michael P. Predmore (1991), en las ediciones posteriores a la original de Callejas, Platero... "ha sufrido errores y modificaciones que han cambiado y oscurecido el sentido del texto original" (71), aun cuando algunas de ellas también presenten las "correcciones" del autor. Es por esa razón que, en mi selección, sigo a los editores recientes de Platero..., quienes han decidido, unánimemente, utilizar la edición "histórica" de 1917 como base textual de análisis. No dejo de reconocer que ello contradice, de hecho, la voluntad de su autor. Pero tampoco debe perderse de vista que éste no llegó a terminar una versión definitiva, y que toda obra literaria, una vez editada, deja de ser 'propiedad' exclusiva de su creador. Un recuento de las múltiples ediciones de Platero... arroja que las 'versiones' 'canonizadas' son las de 1914 y 1917.

Otro de los escollos que presenta el análisis de esta obra, viene dado por su largo y no muy definido tiempo de redacción. Aceptándose las fechas dadas por su autor, resulta el producto de unos 10 años de trabajo (de 1906 a 1916). Mas

ello no implica que Juan Ramón estuviera trabajando toda esa década en la redacción original del texto. Sí resulta evidente que una primera redacción más o menos completa, estaba lista en 1912. El penúltimo capítulo aparece fechado en 1915; el último, un año después.

Jiménez, por otra parte, resta importancia a este escollo, aduciendo, contradictoriamente, que la obra fue escrita en un pequeño entorno temporal y sin mucha elaboración. En efecto, según él, "ninguna de las pájinas de Platero me había llevado más de diez minutos; y cuando las escribí yo no tenía más de veinticuatro años"[1]. Tal simplicidad, sin embargo, no ha sido aceptada por la crítica. A Francisco López Estrada --refiriéndose a las palabras del poeta recién citadas--, no le parece "que haya que creer al pie de la letra lo que dice Juan Ramón y, considerando el contexto en que Ortega habla 'con fastidio' de las cosas perfectas, parece más bien un alarde del poeta, que rechaza la perfección por sí misma." (40) Para dar más peso a su conjetura, este anotador aclara que dicha información también

> ha sido puesta en duda por Antonio Sánchez Barbudo (Diario de un poeta recién casado, Madrid, Labor, 1970, pág. 29) que cree que redactó el libro en Madrid, de regreso de Moguer, y que, si traía algo del pueblo, debió corregirlo bastante. (40)

[1] Juan Ramón Jiménez, Política poética (Madrid: Alianza Editorial, 1982) 301.

En todo caso, y dado el confesado afán perfeccionista (o, al menos, 'correccionista') de Juan Ramón, resulta difícil de creer que las bellas "pájinas" de Platero... le hayan ocupado menos de 10 minutos de trabajo cada una. No dudo que los borradores originales hayan podido ser creados de manera febril; pero el acabado de los textos finalmente publicados y la composición de sus partes como un todo, dista mucho de ser obra de la exaltación, por muy genial que fuera su autor.

Ello nos impide establecer, con precisión, una cronología del proceso creativo que desembocó en Platero... Y, teniendo en cuenta que los diez años que median entre las fechas extremas fueron sumamente ricos en la producción juanramoniana, ¿cómo relacionar, entonces, Platero... con las otras obras creadas por el "Andaluz Universal" en esa década (tanto en prosa como en verso) si desconocemos con cuáles compartió la atención creadora de Jiménez?

No obstante lo anterior, todos los críticos coinciden en que esta originalmente "leyenda andaluza", culmina la primera época de la prosa juanramoniana, en la la cual se integran también obras tales como Primeras prosas y Baladas para después. Michael P. Predmore (1991) evalúa esta primera etapa, y Platero... como su culminación, en los siguientes términos:

> La evolución pasa del sentimentalismo lloroso y excesivo del romántico del primer momento, a un mayor dominio del lenguaje expresivo en el segundo, pero con fuertes influencias del simbolismo francés, a una madurez

> artística en el tercer momento, fruto de un largo proceso de depuración. . . . Pero [Platero...] no solamente clausura esta primera época, sino que anticipa brillantemente toda la mejor creación en prosa que viene después; o sea, en Platero, encontramos los comienzos de casi todas las formas expresivas que caracterizan la gran prosa de la segunda época. (44)

Mas la pluralidad de 'versiones' y la imposibilidad de establecer, con precisión, la cronología creativa que diera vida a Platero..., no son las únicas dificultades que se le enciman al crítico que intente estudiarlo. La determinación genérica de la misma obra es otro escollo más a sobrepasar antes de adentrarse en su análisis estilístico. Porque, ¿es Platero y yo una novela, un grupo de relatos interconectados, o una colección de poemas?

Resulta evidente que, más allá de la tradicional clasificación genérica, nos encontramos en presencia de una prosa poética de alto nivel. El poema en prosa, para la época en que Juan Ramón escribió Platero..., no era nada nuevo. Todos los críticos coinciden en su raíz gala, gestada a fines del siglo XVIII y principios del XIX gracias al éxito obtenido por las traducciones francesas en prosa de obras de poetas extranjeros. Gaspard de la nuit (1842), de Aloysius Bertrand, está considerado como el pionero de la modalidad, aunque sería Baudelaire quien terminara imponiéndola. Dentro de la literatura española, Gustavo Adolfo Bécquer había cultivado la

prosa poética con marcada intensidad, seguido con más o menos suerte por otros románticos y post-románticos españoles. En otras lenguas, el poema en prosa también constituyó una modalidad decimonónica típica, y fue recibido como herencia positiva por los modernistas hispanoamericanos, quienes lo adoptaron no sólo a partir de la producción peninsular referida, sino por influencia directa de los poetas galos impresionistas y simbolistas (Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé, principalmente) que les servían de modelo[1].

Pero, aseverar que Platero... es una colección de poemas en prosa, sería pecar de una simpleza atroz. Tales poemas aparecen tan interconectados y conducen una trama tan imbricada, que su factura no puede guiar a los lectores sino a otro género no asociado en ese principio de siglo XX, directamente, con la poesía: la novela. Es por ello que Enrique Díez Canedo identifica "todas las cualidades de dos géneros literarios" (80): la poesía lírica y la novela, aceptando la condición de poema únicamente en el más prístino de los sentidos. Basándose en ello, es que Francisco López Estrada cataloga Platero... como "un poema en trance de transformación en novela" (46), al tiempo que Jorge Urrutia,

[1] Véanse: Suzanne Bernard, Le poème en prosa de Baudelaire jusq'à nos jours (Paris: Hachette, 1959); The Prose Poem in France, Theory and Practice, eds. Mary Ann Caws & Hermine Riffaterre (New York: Columbia UP, 1983); Guillermo Díaz Plaja, El poema en prosa en España: Estudio crítico y antología (Barcelona: G. Gili, 1956); y The Prose Poem, ed. Michael Benedikt (New York: Laurel, 1976).

huyéndole al género novela, termina clasificándolo como "relato poético", haciendo hincapié en "su carácter de transición entre la novela y el poema" (728). Donald F. Fogelquist, por otra parte, habla de "sketches" y "vignettes" (122), mientras que Graciela Palau identifica lo que denomina "capítulos-cuentos" (150). Robert L. Sheehan termina llamando la atención sobre lo que él bautizó como "género Platero", combinación de poesía, cuento, novela y hasta "rasgos de ensayo y autobiografía" (735). (Es de destacar que Sheehan es el único que toma en cuenta la ubicación categórica de la obra, si bien dirige su mirada sólo hacia adelante, dejando sin explorar lo que Platero... recibió, en cuanto a la alquimia genérica, de sus predecesores).

Tal desconcierto de los críticos está determinado, a mi entender, por un análisis de Platero... demasiado centrado en la obra en cuestión. En efecto, una lectura de los estudios referidos produce la impresión de que la innovación genérica era del todo nueva cuando Juan Ramón escribió su "leyenda andaluza" y, por lo tanto, imposible de clasificar dada su novedad. Olvidan esos críticos que la 'confusión' de géneros era ya más que conocida en la Literatura Infantil (específicamente en lo que a la combinación cuento-poesía se refiere) y que unos años atrás José Martí, como se analizó en el capítulo previo, había hecho lo propio con los artículos que pareciesen cuentos, etc.

Teniendo en cuenta lo anterior, mi análisis intentara

demostrar que, aunque heredero del poema en prosa español, el "género Platero" de que hablaba Sheehan, no es otra cosa que la culminación de la prosa modernista infantil (desarrollada en la novela) siguiendo los pasos de José Martí, quien la había iniciado unos años antes en el artículo, la crónica, y el cuento. Existen pruebas de la admiración del poeta español por el cubano, aunque no he logrado determinar si el andaluz conocía La Edad de Oro antes de 1912. No obstante ello, los elementos constitutivos de la prosa de uno y otro (como veremos más adelante), tienen más de un elemento en común. La misma imposibilidad de poder clasificar a Platero... dentro de un género específico (según los patrones tradicionales), tiene mucho que ver con el confesado intento martiano de alquimia genérica ya estudiada, y que puede considerarse una característica modernista típica. En los artículos-cuentos de Martí se encuentra el mismo afán de liberarse de las rígidas fronteras genéricas entonces conocidas que puede apreciarse en Platero.... Las fuentes son, fundamentalmente, las mismas: el poema en prosa español, la "vignette" francesa y el "sketch" norteamericano a que hacía referencia Fogelquist. La identificación de este último como fuente estilística de Platero..., apunta al "illustrated journalism" y, consecuentemente, a otros trabajos en prosa del cubano muy anteriores, aunque no conocidos por Juan Ramón en su primera estancia madrileña, cuando fue más intensa la influencia americana en su formación. El aporte personal del andaluz

(dentro de la categoría de Literatura Infantil) fue el nuevo ingrediente fundamental de su alquimia modernista: la novela, género definitivo de esta obra identificado ya desde 1957 por Julián Marías[1].

Así, pues, a la luz de su conexión con la Literatura Infantil y con el movimiento al que su autor pertenecía, Platero y yo dista mucho de ser "un poema en trance de transformación en novela", como señaló López Estrada, o una "transición entre la novela y el poema", según la interpretación de Urrutia. Lo que ha impedido a los críticos determinar la ubicación genérica (en el sentido tradicional) de esta obra, no ha sido la falta de una trama específica o volumen narrativo (casi todos reconocen la existencia de un componente novelístico, aunque lo califiquen de transitivo o transformado), sino, dado el movimiento literario en que se encuentra ubicada por voluntad estilística del autor y la categoría en que finalmente sería considerada, su propia naturaleza. Así, Platero... no es, decididamente, un grupo de poemas en prosa. Tampoco una colección de viñetas, sketches, o relatos poéticos. Es todo eso conformando una novela para niños; o en pocas palabras: una novela infantil modernista, aunque sin precedente alguno en el tiempo y, desgraciadamente, sin seguidores dignos de mención. En la misma medida en que "Tres Héroes" fue un artículo infantil modernista (que parecía

---

[1] Julián Marías, "Platero y yo o la soledad comunicada," La Torre 5.19-20 (1957): 381-95.

un cuento, según confesión martiana), puede considerarse Platero... una novela infantil modernista (que parece una colección de poemas, según recepción del lector). Poco importa que Juan Ramón no la haya escrito, originalmente, para los niños. Aun cuando haya sido en contra de su voluntad (que no fue el caso), la "leyenda andaluza" aparece, desde la edición príncipe, dentro de una categoría literaria específica (la infantil) y de un movimiento en especial (el Modernismo). La doble dirección condicional resultante de semejante membresía dual, fue el factor principal que condujo a la 'novedad' genérica que tanto ha intrigado a los críticos que no han tenido en cuenta en sus análisis, como elementos determinantes, la categoría y el movimiento literarios a que la obra pertenece.

Pero hay más. Platero y yo --al igual que algunos textos de La Edad de Oro-- se sale, en parte y por sí sola, de la categoría de Literatura Infantil. La aceptación de los lectores adultos compite, bravamente, con la de los niños. Es por ello que, como sucedió con los textos martianos y --aclaro de nuevo-- a despecho de la voluntad de su autor, traspasa fundamentos de una a otra categoría en dirección opuesta a las mudanzas analizadas en el Capítulo 1. A través de su variante modernista, la Literatura Infantil aportó a la literatura para adultos una característica que, en esta última, sería un rasgo posterior, ya plenamente moderna: la ruptura de las divisiones genéricas tal y como habían sido aceptadas, al menos, desde la

Ilustración, y que se habían mantenido vigentes, prácticamente, hasta el realismo. En ese sentido, serían herederas de este traspaso categórico novelas tales como Vista de un amanecer en el trópico, de Guillermo Cabrera Infante, y La importancia de llamarse Daniel Santos, de Luis Rafael Sánchez. Independientemente de que un resurgimiento contemporáneo de la vignette francesa haya influido en esos narradores caribeños, creo indudable que la existencia de una novela de tales características tan cercana a esos autores, sirvió de basamento a sus (ya, finalmente, aceptadas como tales) novelas. Así, puede resumirse que, con Platero..., Juan Ramón no sólo insertó su "leyenda andaluza" dentro del movimiento nacido en Hispanoamérica al que se adscribió y una categoría literaria específica (aunque no reconocida por él), sino que sentó las bases para intentos y alcances del todo post-modernistas y fuera de la categoría en la cual quedó inscrita su obra.

Anunciada mi calificación de Platero y yo como una novela (infantil y modernista, para más señas, porque sin ellas no podríamos identificarla como tal en su tiempo), analicemos ahora uno de los elementos fundamentales de toda novela: los personajes que en ella habitan, sienten y --algo muy importante, como se verá luego--, también mueren.

PLATERO, YO, Y LOS DEMAS

Aunque en el título se destacan los dos personajes

principales de la novela, sirve de complemento a los mismos una amplia galería de retratos que van, de un capítulo completo, a una simple insinuación, un rasgo destellante, un breve atisbo. Algunos de estos 'personajes secundarios' aparecen una sola vez; otros, entran y salen de la novela repetidamente --a veces de manera fugaz--, como los bailarines de una danza de ensueño. En todos los casos, Juan Ramón, como señala Nilda Elena Broggini, describe a sus personajes "en forma impresionista dando más sugerencias que minuciosidades, y en movimiento, pues el movimiento parece ser una necesidad, por el carácter vital que atesoran sus criaturas" (117-8).

El borrico no hay duda que termina constituyendo el centro y punto de referencia de todo el universo de la novela. La génesis real del personaje es aclarada por el autor --en el "Prólogo a la nueva edición" ya citado-- en los siguientes términos:

> Muchas personas me han preguntado si Platero ha existido. Claro que ha existido. En Andalucía todo el mundo, si tiene campo, tiene burros, además de caballos, yeguas, mulos. . . . Platero es el nombre jeneral de una clase de burro, burro color de plata, como los mohinos son oscuros y los canos, blancos. En realidad, mi "Platero" no es un solo burro sino varios, una síntesis de burros plateros. Yo tuve de muchacho y de joven varios. Todos eran plateros. La suma de todos mis recuerdos con ellos me dio el ente y el libro. (255)

Precisamente esa condición de síntesis de Platero, lo convierte en símbolo o, en palabras de Francisco López Estrada, "prolongación del propio poeta" (41). Una prolongación que, en determinados momentos, se vuelve bi-direccional, aportándole al bardo andaluz una comunión con la naturaleza como un todo más allá de las lógicas barreras intelectuales inherentes a la condición humana.

Cuando Juan Ramón escribe esta novela, el burro, como personaje, no era algo nuevo en la cultura occidental. Sin remontarnos muy atrás en el tiempo, había hecho su 'entrada triunfal' en el "Nuevo Testamento" (Mat. 21, 1-9), sirviéndole de cabalgadura al mismo Jesús. Como resultado de semejante papel en la raíz básica de la cultura europea, quedó para siempre asociado con la bondad. Como cabalgadura del Hijo de Dios (y Dios él mismo, según el misterio de la Trinidad), algo del amor (cuando no de la divinidad) de su ilustre jinete, quedó impregnado, eternamente, en su lomo. Su asociación popular con la inteligencia escasa, quedaba del todo olvidada en las cíclicas representaciones de su entrada a un Jerusalén revivido en cada pueblo, en cada aldea europea (y luego americana) en que la religión cristiana terminó imponiéndose. A este asno divinizado únanse, entre otros, el de Beatriz de Dante y, por supuesto, el de Sancho Panza.

Más cercanos a Platero... son los ejemplos de Travels with a Donkey in the Cévennes (1879) de Robert Louis Stevenson y los asnos de De l'Angelus de l'aube à l'Angelus du soir

(1898) y Pensée des Jardins (1906), de Francis Jammes. En este último autor puede apreciarse ya el cambio de actitud del hombre hacia el mundo animal: de una naturaleza a conquistar (aunque fuese destruyéndola), se iba pasando, poco a poco, al respeto del entorno ecológico (como diríamos hoy) del hombre, en comunión con los demás animales. Para lograr su visión anticipativa, en la segunda de las obras citadas Jammes hace reflexionar a los mismos burros --quienes analizan y juzgan sus relaciones con sus amos-- y termina solidarizándose plenamente con ellos. Con anterioridad, había aparecido Dialogues de Bêtes (1904), de Colette, con el mismo mensaje, si bien mucho más amplio.

Pero Platero, por su condición de síntesis simbólica, supera a todos sus precedentes. Es, a todas luces, un burro real (como la Modestine de Stevenson) y, paradójicamente, un asno 'humanizado', como los de Jammes en Pensée... . El equilibrio de semejante dualidad queda determinado por la forma en que Juan Ramón lo 'humaniza' sin despojarlo de su naturaleza animal, porque es el caso que tal 'humanización' está lograda, más que sobre bases intelectuales (como en los burros de Jammes), sobre cimientos espirituales, construidos gracias al lirismo que caracteriza la visión del bardo. En efecto, aunque Platero "sin duda comprende" (149), sabe de "los versos que la soledad me traiga" (95) y hasta "sueña" los mismos sueños del poeta (132), no habla en momento alguno; siente todo el tiempo.

Ese sentir de Platero está íntimamente ligado a su dulce amo. La presencia del poeta cubre, con igual intensidad, toda la historia. No obstante ello, llama la atención la economía verbal con que Juan Ramón se presenta a sí mismo, y a seis capítulos de habernos retratado a su borrico:

> Vestido de luto, con mi barba nazarena y mi breve sombrero negro, debo cobrar un extraño aspecto cabalgando en la blandura gris de Platero. (91)

Es de asumirse que el luto respondía a la muerte del padre, tragedia que afectó al bardo andaluz en extremo (sobre la "barba nazarena" volveré después, guiado por Michael P. Predmore). A partir de ahí, el poeta queda como ente actuante a nivel de reflejo: Platero en él, la naturaleza en él, Moguer en él. Porque es el caso que la presencia del poeta como personaje, en tanto que figura, no aparece como objetivo básico de la narración. Más que el bardo que camina, rememora o interpreta (que es decir, siente, tanto a nivel espiritual como intelectual), lo que importa es su visión lírica, el mundo de Moguer a través de una pupila múltiple (de infancia y adultez combinadas) que, en no pocas ocasiones, se intercambia con la de Platero, con las de otros personajes. "Porque ese 'yo' configura todos los 'tú' posibles, seres y cosas con valor personal, que se deslizan por las páginas de Platero y yo", al decir de Nilda Elena Broggini (104). De ahí que la misma crítica concluya más adelante que "este personaje [el poeta] se integra, impresionísticamente, cuando reunimos

la forma íntima de todo lo exterior y distinto del yo. . . . En el 'tú' de Platero y yo está todo el yo del artista" (105).

Esa integración impresionista viene dada por el ya analizado desdoblamiento de los autores modernistas en sus narraciones. Sólo que, en este caso, Juan Ramón utiliza el recurso en dirección contraria: ya él estaba, objetivamente, en la narración; su desdoblamiento conduce, entonces, a los otros (al "tú" de que hablaba Broggini), 'ocultando' a los demás (y lo demás), al desdoblarse, en sí mismo.

Tal desdoblamiento alcanza su apogeo en el binomio Juan Ramón-Platero. El borrico, en última instancia, termina siendo el alma infantil del bardo, hecha personaje a través de la magia (lírica) de la poesía. Karen A. Oram nos habla de un "yo espejado" y concluye:

> Juan Ramón camina junto Platero, cabalga sobre Platero, habla con Platero y, en última instancia, existe dentro de Platero, con el resultado de que Platero y yo se convierte en Platero como yo. . . . El poeta se identifica con el burro, el burro con el poeta; el poeta se hace asnal, el asno, poético, y los dos, extensiones del espíritu esencial de la poesía. (687)

La mayoría de los otros personajes son, nada sorpresivamente, otros animales o niños. Ello, como ya señalamos en el Capítulo 1, constituye uno de los rasgos germinales y fundamentales de la Literatura Infantil como categoría literaria. Que esto haya estado o no en la mente de

Juan Ramón durante la redacción de Platero..., es algo que no pretendo discutir. Lo que sí resulta incuestionable es que Francisco Acebal (el editor de la edición príncipe) se percató de inmediato de la categoría a que pertenecía el manuscrito del andaluz, demostrando el tiempo la exactitud de su apreciación.

Entre los niños, alcanzan una mayor atención los pobres y/o desvalidos. A veces son presentados en conjunto; otras, son objeto de retratos individuales que cubren, en no pocas ocasiones, un capítulo entero. Tan pronto como en el Capítulo III hallamos un ejemplo del primero de los casos:

> Cuando, en el crepúsculo del pueblo, Platero y yo entramos, ateridos, por la oscuridad morada de la calleja miserable que da al río seco, los niños pobres juegan a asustarse, fingiéndose mendigos. (87)

Aun antes de hacer su entrada "los niños pobres", el autor prepara a sus lectores mediante la atmósfera sórdida y deprimente de llegar "ateridos", caminando en medio de una "oscuridad morada" por una "calleja miserable" que finaliza en un "río seco". Todo tiende a la desolación, a la miseria, en medio de las cuales "los niños pobres" juegan sí, como niños al fin, pero un juego que acentúa aún más esas desolación y miseria conjugadas. Porque es el caso que los niños pobres "juegan a asustarse, fingiéndose mendigos", que es decir, asustándose con sus propios futuros probables. Ello queda enfatizado en la interpretación que hace el autor de los

objetos paternos que los infantes enumeran con orgullo: el reloj, el caballo, la escopeta: "Reloj que levantará a la madrugada, escopeta que no matará el hambre, caballo que llevará a la miseria..." (87).

Con posterioridad, Jiménez adelantará ese futuro desconcertante: el susto de los niños pobres los sorprenderá en la misma niñez, cuando en el Capítulo XXXVIII aparezcan siguiendo a los panaderos para mendigar de los vecinos, llorando, un mendrugo (127). De ahí que no sorprenda que de uno de esos niños pobres sin nombre, que juega con el agua en el cuenco de su mano, diga más adelante el poeta a su borrico: "Platero, no sé si entenderás o no lo que te digo: pero ese niño tiene en su mano mi alma" (131).

Las simpatías del bardo con esos niños pobres pasa de ser tal y se convierte en solidaridad activa, como en el Capítulo XXXVII en que, valiéndose de las fuerzas jóvenes de Platero, ayuda a "una niña, rota y sucia, [que] lloraba" (126) a desatascar su carreta. Como resultado de su acción de caridad, aparece uno de los pocos momentos de felicidad relacionado con los niños pobres:

> ¡Qué sonreír el de la chiquilla! Fue como si el sol de la tarde, que se quebraba, al ponerse entre las nubes de agua, en amarillos cristales, le encendiese una aurora tras sus tiznadas lágrimas. (126)

También ayudado por Platero, en el capítulo XLVI vuelve el poeta a ejercer la caridad a favor de un niño desvalido.

Esta vez se trata de "la tísica", a quien el burrillo lleva sobre su lomo de paseo, más allá de donde las fuerzas de la niña le permitían. Aquí también, como en el ejemplo anterior --aunque con un tono agridulce--, el premio de la caridad es la felicidad infantil: "¡qué risa la de su aguda cara de muerta, toda ojos negros y dientes blancos!" (135).

Una de las características que Jiménez destaca en sus retratos de estos niños pobres, es la responsabilidad laboral. Ya vimos el caso de la pequeña carretonera; otro ejemplo típico es el del vendedor de albérchigos del Capítulo LIII, "hombrecito enanillo y recortado, más chico que su caído sombrero ancho" (145). Mas, esa adultez prematura determinada por sus funciones, queda como asordinada por el escape del arte, cuando el chiquillo, "cual si la venta le importase un bledo" (145), "se mete en su fantástico corazón serrano que le da coplas" (145).

En el Capítulo LXXXII, el aire <u>cuasi</u> bucólico de la escena pastoril no logra asordinar del todo la realidad de que el pastorcillo "parece uno de aquellos mendiguillos que pintó Bartolomé Esteban" (181). Su deseo de poseer a Platero está muy lejos del uso que le da el poeta o el que le diera la tísica. Hay aquí, en la codicia del niño pastor, una no por velada menos lógica alusión a la responsabilidad laboral del niño. No en balde, antes del último grito, alejado, del pastorcillo, "las rocas son más grandes, más inminentes y más tristes; y llora más el agua del regato invisible." (181)

A esos niños pobres otorga Juan Ramón un sitial tan cercano a la naturaleza misma, que hasta la determinan. Véase, por ejemplo, el Capítulo XLIV, en que "la chiquilla del carbonero, bonita y sucia cual una moneda, bruñidos los negros ojos y reventando sangre los labios prietos entre la tizne" (133) duerme a su hermanito cantando una copla de efectos tales que

> el viento... Platero, que anda, manso, entre los pinos quemados, se llega, poco a poco... Luego se echa en la tierra fosca y, a la larga copla de madre, se adormila, igual que un niño. (133)

El capítulo XVII sirve a Juan Ramón para presentar al "niño tonto". En este caso no es la miseria lo que determina su desvalimiento, sino su propia naturaleza y la reacción de la sociedad ante la misma ("todo para su madre, nada para los demás", 102). El niño estaba siempre "a la puerta de su casa, sentado en su sillita, mirando el pasar de los otros" (102), que es decir, la vida de las personas normales que le estaba vedada. Cuando la muerte ("aquel mal viento negro" que pasó "por la calle blanca", donde vivía el niño) hizo desaparecer su presencia física, no por ello dio tregua a su soledad. El bardo le otorga la gracia de una vida más después de la muerte (tema recurrente en Platero... y sobre el cual volveré), pero en términos tales que, aun en el "cielo", su desvalimiento permanece, pues el niño tonto termina "sentado en su sillita, al lado de las rosas únicas, viendo con sus ojos, abiertos

otra vez, el dorado pasar de los gloriosos" (102); o lo que es igual: de nuevo separado, "mirando el pasar de los otros", aun cuando sean otros otros.

El niño tonto no sería el único infante que moriría en la novela. Hay una clara mención a un amigo de Juan Ramón, también fallecido prematuramente (Alfredito Ramos, 199), y todo un capítulo (el LXXXI) dedicado a "la niña chica", quien "navegó en su cuna alba, río abajo, hacia la muerte" (180).

Otros niños, no necesariamente pobres, pueblan el universo de Platero...: los sobrinos de Jiménez, estudiantes, niños solitarios o en grupo, sin identificaciones específicas. Para quienes la pobreza no es una característica determinante, reserva el poeta la actividad lúdica como rasgo fundamental, casi siempre en contacto directo con la naturaleza.

Los adultos, por otra parte, no reciben el mismo tratamiento que los niños. Desde un principio puede apreciarse que, para el "Andaluz Universal", muchos de ellos carecen de las condiciones positivas que retrató en sus versiones infantiles. Es más, cuando el adulto en cuestión viene asociado, directa o indirectamente, a la autoridad, hay un nada disimulado sarcasmo que los despoja de todo lirismo, encasillándolos en un medio material (o, mas bien, materialista) del todo ajeno a la poesía que desborda en los retratos de los niños. A manera de ejemplo, veamos esta visión del guarda que, en el Capítulo II, inspecciona la carga de Platero a la entrada del pueblo a fin de cobrar, dado el caso,

el impuesto municipal:

> De pronto, un hombre oscuro, con una gorra y un pincho, roja un instante la cara fea por la luz del cigarro, baja hasta nosotros de una casucha miserable, perdida entre sacas de carbón. (86)

Lo negro (hombre oscuro, carbón) aparece con connotaciones del todo diferentes a su uso en, por ejemplo, el retrato de la hija del carbonero. La cara del hombre es, simplemente, fea y enrojecida (¿demoníaca?). Su pincho (arma, símbolo de la autoridad), termina clavándose (agrediendo), incrédulo ante la respuesta del poeta, en "el seroncillo" de Platero. Y aunque éste "se amedrenta", vence la poesía: el inspector fue incapaz de comprender el mensaje del confesado cargamento de mariposas blancas, por lo que, finalmente, "el alimento ideal pasa, libre y cándido, sin pagar su tributo a los Consumos" (86).

En otra ocasión otro guardia "con su caña amarilla y su gran reloj de plata" (176), impide a Platero la entrada al Vergel. Aunque sin descortesía alguna, el uniformado indica al poeta que "er burro no pué'ntrá, zeñó". Ante el asombro del hombre enlutado con la barba nazarena ("¿El burro? ¿Qué burro?"), parece como si el representante de la autoridad creyese que querían tomarle el pelo; no entendió, no podía entender. Los niños sí sabían que Platero no era, simplemente, un burro ("entre los niños, Platero es de juguete", 178). El guarda resultó incapaz de distinguir entre Platero y un

"burro", a resultas de lo cual el bardo termina marchándose en son de protesta, pues "como Platero 'no puede entrar' por ser burro, yo, por ser hombre, no quiero entrar" (176).

Otro guarda fue el causante ("en un arranque de mal corazón") de la muerte del perro sarnoso (114) y "el diputado, con el alcalde" (153) participan gozosos de la pelea de gallos.

La corrupción ligada a la autoridad es más que insinuada en el Capítulo LXIV en que, aunque de acuerdo a "Lolilla, la tonta", tanto el alcalde actual como el anterior inventaban perros rabiosos para "pasar su aguardiente de pita y de higo" en medio de la soledad de las calles (161). Más directamente, el retrato de la autoridad queda asociado a la corrupción en el caso del maestro Lipiani (Capítulo XCVIII) quien, "con el pretexto de la hermandad de Dios, y aquello de que los niños se acerquen a mí, que él explica a su modo, hace que cada niño reparta con él su merienda . . . y así come trece mitades él solo" (200). Más sarcasmo no podía haber en el juego que hace Juan Ramón entre 'desasnar' y 'deshombrar' en el mismo capítulo.

El retrato del cura (Capítulo XXIV) es, por otra parte, ambivalente. Por un lado, Juan Ramón nos lo presenta "tirando palabrotas y guijarros a los chiquillos que le robaban naranjas" y subraya que "nunca oí hablar más mal a un hombre ni remover con sus juramentos más alto el cielo" (111). Mas, por el otro, aclara que "a la oración, se trueca todo. El

silencio de don José se oye en el silencio del campo" (111). Sí resulta sintomático que no lo llama "padre" y que, desde el principio de su retrato, destaca que "la que, en realidad, es siempre angélica, es su burra, la señora" (111). Por lo anterior es que, en última instancia, lo que salva al cura de ser presentado con la negatividad de las otras autoridades es, por una parte, "la oración" y, de alguna forma con ella relacionado, su contacto con la naturaleza.

El rechazo del poeta se amplía, por extensión simpática, a las instituciones que estos adultos con poder o corruptos representan. Comentan Myriam Najt y María Victoria Reyzabal:

> El alcalde, los maestros, el cura, el controlador de aduanas, representantes de instituciones, pero también las industrias, el teatro, el reñidero, los toros, los gitanos, los carboneros, Cristóbal Colón, son parte de la galería de personajes que se acumulan en la visión de rechazo del "yo" poético. (763)

Otro es el caso de los ancianos y aquellos otros adultos desvalidos o fuera de la 'materialización' que Jiménez presenta como inherente a la autoridad y a las instituciones. Sus retratos nunca llegan a alcanzar el nivel lírico que Juan Ramón dejó reservado para los niños y los animales, pero, con muy pocas excepciones (como, por ejemplo, la imagen del ciego del Capítulo CXIX), casi nunca aparecen elementos negativos entre sus trazos.

Así, tal parece que para el autor la ancianidad quedaba

ligada, al menos por su condición del otro punto extremo, a la niñez. Todo lo perdido por efecto, inapelable, del prolongado tiempo vivido, o el atisbo del final del camino reconocible en toda mirada de anciano, llena de compasión la visión del poeta, como en el Capítulo XXXVI en que describe a Platero el paso de tres viejas gitanas (125).

Al tonto Pinito, aunque Juan Ramón confiesa que no lo conoció profundamente, dedica todo un capítulo (el XCIV, 195). Es su propia condición --a merced de los desmanes de los demás-- la que lo salva de toda negatividad a pesar de haber muerto, presumiblemente, de una borrachera en casa de unas prostitutas. Su ser "tonto" lo acercaba, de alguna forma, a los niños, a lo no 'materializado', y acentuaba su humildad, su pobreza. De ahí que el bardo, en su recuerdo, lo vea "un punto, seco, moreno, ágil, con un resto de belleza en su sucia fealdad" (195). Su nombre quedó como punto de referencia en el inventario histórico local (aplicado al mismo hombre enlutado de barba nazarena). Pero, como éste se pregunta: "¿sería tonto? ¿Cómo, cómo sería?" (195).

Un caso parecido es el de León (Capítulo CXXVII). El arte de sus platillos (o mejor: su actitud ante el arte), lo eleva sobre la mediocridad y lo libera de la puerilidad de su vida. El mismo se iguala nada menos que a Juan Ramón y se sitúa a un nivel superior, en fuerza, que Platero. Lo interesante de este retrato es que resulta el único en que el poeta hace convivir, con su descripción, la que el personaje hace de sí mismo. El

resultado de esa doble paleta es casi un figurín, en que queda en el aire una jactancia que, aunque emergiendo de una "cabeza vieja y despelada" (231), tiene mucho de infantil.

Salvan a la mayoría de los otros adultos retratados, sus (buenas) relaciones con los niños o los animales. Tal parece que la poesía que Jiménez hace emanar de éstos, como que se refleja en aquéllos, 'desmaterializándolos'. Tal es el caso de quienes se disfrazan de Reyes Magos (el poeta hace de Gaspar) en el Capítulo CXXII (226), o el mismo tío de las vistas (140), a pesar de su carácter mercantil. El ejemplo más ilustrativo de esto puede ser el veterinario del pueblo: Darbón. Su retrato (130) es uno de los más logrados de toda la novela. Su aspecto imponente y su marcada gesticulación, quedan vencidas por la ternura que "igual que un niño", siente por Platero. Su risa acaba siempre en llanto y su relación con la niñez (más allá de la vida) cierra, significativamente, su retrato.

Antonia es la única adolescente del pueblo a quien Juan Ramón da importancia, dedicándole todo un capítulo (el LXXXIX, 190). Comenta Nilda Elena Broggino sobre este retrato:

> La figura inocente y juvenil de Antonia se enciende en un amor incipiente que atempera su fuerza en la gris serenidad de sus ojos. El personaje, que atrae la simpatía del poeta, muestra candor y brío joven junto al rubor de la pasión ingenua. (111)

¿O no tan ingenua?

Conviven y juegan (y también mueren) con esos seres humanos, un gran número de animales. Primero que todos, el mismo Platero, "tan blando por fuera, que se diría todo de algodón, que no lleva huesos", a pesar de lo cual Juan Ramón termina su retrato destacando que "tiene acero. Acero y plata de luna, al mismo tiempo." (85)

Le siguen a Platero, en orden de importancia sentimental, los otros animales de Jiménez, a algunos de los cuales dedica capítulos enteros, como los perdidos "Lord" ("el perrillo fox-terrier de que a veces te he hablado . . . casi incoloro de tanta luz", 142) o "Almirante", de quien reconoce haber aprendido la nobleza (192). "Diana" (la perra contemporánea con el Platero que es la suma de todos los plateros anteriores), salta y juguetea por la novela como una bailarina (98), aunque no es sino bien avanzada la historia que Juan Ramón nos la describe como "la bella perra blanca que se parece a la luna creciente" (178), que salta "ágil y elegante" (178).

Completan el inventario animal de Platero... otros burros, caballos y perros, diversas aves (golondrinas, canarios, gorriones, patos, gallos), insectos (grillos, mariposas), cabras, vacunos, y hasta una tortuga. Lo interesante del tratamiento que le dio el poeta a los retratos de casi todos estos animales, es el haberlos hecho reflejo de las características ya señaladas en los seres humanos. La mayoría de ellos están, en mayor o menor medida,

'humanizados'; mas, siguiendo el estilo de la 'humanización' de Platero, no a nivel intelectual (ninguno de los animales llega nunca a pronunciar una palabra, como en las fábulas que rechaza Jiménez en el Capítulo CXXV), sino sentimental. No pocos otros presentan una carga simbólica que los hace representativos de conceptos tales como la muerte misma.

Como consecuencia de esa 'humanización' que sigue los patrones ya identificados en las personas, puede apreciarse una predilección por los animales enfermos, viejos, desvalidos. Por ejemplo, del borriquillo de la "niña rota y sucia" del Capítulo XXXVII, el poeta nos dice que era "más pequeño ¡ay! y más flaco que Platero" (126). El esfuerzo vano del asno lo compara con el de "los niños valientes" y termina siendo "como el vuelo de esas brisas cansadas del verano que caen, en un desmayo, entre las flores" (126). No casualmente el hombre enlutado de barba nazarena termina distribuyendo, entre ambos burros, las dos naranjas que la chiquilla le entregó en agradecimiento,: "una al borriquillo débil, como dulce consuelo; otra a Platero, como premio áureo" (126).

El culto a la maternidad desarrollado en el Capítulo LXI alcanza tonos heroicos. La perra parida ("dorada y blanca, como un poniente anubarrado de mayo", 158) recupera, en esfuerzo sin par, los cachorros que le habían sido substraídos. La locura de la perra, una vez percatada de la desaparición de sus hijos, se torna patética. Su dulce mirada final constituye la mejor condecoración.

El retrato del burro viejo (Capítulo CXIII, 217) termina siendo uno de los mejores logrados de todo el libro. El poeta presenta su vida que ya es muerte con la misma intensidad que si se tratara de un ser humano. Y es que eso y no otra cosa termina siendo el asno: un anciano solo y aterido de tiempo, fronterizo entre el ser y la nada. Ya no va a ninguna parte, porque se le han acabado todos sus caminos. Está sin realmente estar ya, "ajeno a la belleza prodigiosa del día en invierno". "Cojo de todas las patas", da la sensación de que "la agonía lo ha sembrado en el suelo" (217) del cual pronto formará parte. El bardo no sabe qué hacer, ni siquiera cómo abandonar la escena postrera del burro viejo. La imagen de su muerte final se le queda en el tintero; no era necesaria.

Otro es el caso del canario de las sobrinas de Juan Ramón (Capítulo LXXXIII). Su retrato parte del ocaso a un nuevo amanecer, en la resurrección. De ahí que estemos en presencia de un retrato múltiple que va, de una voz "quebradiza y asmática, como la voz de una flauta cascada" (182), a "el pétalo mustio de un lirio amarillento" (182), para concluir como "un errar encantado de alas invisibles y un reguero secreto de trinos claros de oro puro" (183). Las diferencias entre las muertes del burro viejo y el canario son evidentes. Queda sustancialmente atenuada en el ave por efecto del amor que la rodeó.

Cuando la muerte o desvalimiento de los animales son determinados por el comportamiento humano, los retratos

adquieren nada disimulados tonos de protesta. A manera de ejemplo, véase el Capítulo XV, dedicado al potro castrado (99), al que los hombres ponen "fin a su luctuosa y mágica hermosura" (99) por efecto de la mutilación. El potro, que era "nave" invasora de estrépito y alegría, "nube" y "rayo", termina siendo "un libro descuadernado", "un árbol desarraigado, cual un recuerdo" (99).

Otro capítulo que apunta en la misma dirección es el XXVII (114), dedicado, por entero, al perro sarnoso asesinado por un guarda. El maltrato de que era objeto por parte de humanos y animales (y su consiguiente segregación), desemboca en el injustificado disparo que puso fin a su vida. Jiménez nos los describe "flaco y anhelante", "siempre huido". Con su muerte, el único ojo sano del perro se iguala al sol, y los árboles lo lloran.

En la muerte de la yegua blanca (Capítulo CVIII, 212) es donde más claramente queda expresada la censura del poeta ante la inhumana actitud humana. Como quiera que tal censura constituye el objetivo básico del capítulo, su descripción, y no la del animal, lo cubre. Lo negativo del comportamiento de los seres humanos basta para destacar, por oposición, toda la positividad del animal, cuyo mismo color, según su uso generalizado en Platero..., sirve para enfatizarla.

El malestar del bardo ante la pelea de gallos del Capítulo LVIII (153-4) o la corrida de toros (en el LXX, 168) tiene también un nada disimulado cariz censor. Cuando todo el

pueblo acude a la plaza para el espectáculo taurino, el poeta y su borrico ("como el año pasado"), se irán en dirección contraria. Y es que no era en el espectáculo del ruedo donde "el loco" "maj tonto que Pinito" podía concebir al toro, desde siempre leyenda. De ahí que su retrato lo pinta libre (Capítulo CVI), lleno de fuerza todo, en que los sonidos ("un rápido rumor grande y redondo", "un lamento corto y terrible") adquieren tanta o más importancia que la imagen, configurándola. Ese, y no su caricatura abanderillada, es el toro de Moguer que el poeta inmortaliza, "soberbio, campeador, mayor que el campo" (210).

A las aves atribuye Juan Ramón el placer de la libertad total: "aman el amor sin nombre, la amada universal" (160). A sus idas y venidas da sentido, haciéndolas humanas, pero mejores que los hombres. A ellas, más que a otros animales, da el poeta la posibilidad de 'hablar' con la naturaleza misma, como esas golondrinas que "le contaban a las flores lo que habían visto en Africa" (97). Los retratos de aves, como siguiendo el ritmo del batir de alas, son sumamente ágiles. En algunos casos se insertan en el paisaje; pero casi siempre quedan en primer plano, con trazos vívidos.

De los insectos, dos son los destacados en toda la novela: las mariposas (casi siempre con un peso simbólico de primer orden) y, aportando toda su bulliciosidad, los grillos, a quienes les está dedicado un capítulo entero (el LXIX). Partiendo de lo que en la realidad constituye la impresión del

grillo en los hombres, el retrato se torna sonoro: no es el grillo como tal lo retratado, sino su "canto", como eleva el poeta su sonido.

Es de señalar que en casi todos sus retratos de animales, Juan Ramón utiliza como elementos descriptivos los correspondientes al paisaje, a la naturaleza misma: Platero como "acero y plata de luna, al mismo tiempo", Diana como "luna creciente", los esfuerzos del borrico de la "niña rota y sucia" como "brisas cansadas", el burro moribundo como "sembrado", el canario muerto como "pétalo mustio de un lirio amarillento", el potro como "nube" y "rayo" (para terminar siendo, luego de la castración, "un árbol desarraigado"), etc., etc. Ello evidencia un claro intento integrador que, en última instancia, llama la atención sobre lo que pudiera considerarse, a la luz de este reiterado rasgo de los retratos de Platero... y una nada velada 'animización' del entorno, otro personaje más del libro, contenido en (y continente de) la mayoría de los demás: el paisaje.

Y es que ello, y no otra cosa, termina siendo el paisaje de Moguer en esta novela: un personaje. Como todo personaje, el paisaje también 'siente': es alegre, se enfurece, se pone triste, mediante lo que Nilda Elena Broggini identifica como "transferencia emocional de los seres que lo pueblan" (92). La misma crítica llama la atención sobre la condición tripartita de este 'personaje': real, idealizado, y simbólico (86-88), para concluir que, aunque

> está hecho con elementos reales y tomados en sus líneas esenciales de la realidad que lo rodea. . . . el poeta lo idealiza y lo transforma. Su sensibilidad, su afectividad, su mundo estético o intelectual son los que, en última instancia, conforman el paisaje definitivo del libro. (89)

El análisis enumerativo de los principales personajes de Platero... que hemos hecho, nos permite concluir que, en lo referente a "los demás" que conviven con Platero y "yo", Jiménez establece dos grupos representativos de valores antitéticos. Uno mayoritario que aparece como una extensión (al menos desde el punto de vista sentimental), del binomio Platero-"yo": son todos los "tú" que se engarzan, congruentemente, con el poeta y su alma infantil. Casi todos los animales y niños pueden ser ubicados, fácilmente, en este grupo; de los adultos, los ancianos de manera preferencial. El otro grupo, menor, está formado casi todo por adultos no ancianos, aunque también aparecen en él algunos animales (como "ese burro que no es burro" [120] del Capítulo XXXI), y varios niños no identificados, actuando como masa y no como individuos (los que apedrean a la yegua blanca --en el Capítulo CVIII--, por ejemplo). Los retratos de los personajes pertenecientes a este segundo grupo están dados más por sus acciones (o sus inacciones) que por la descripción de sus figuras. Sus presencias salvan la novela de inverosimilitud o bucolismo alguno, aportando credibilidad a la historia.

Con todos estos personajes, retratados a través de sonidos o sensaciones que se tornan imágenes, conforma Juan Ramón su novela. Una novela desarrollada, con el mismo cuidado que el más perfeccionista de los poetas modernistas dedicaba a una poesía, mediante la sabia y armoniosa combinación de los elementos estilísticos que se analizarán a continuación.

ESTILO, ESTETICA

Toda novela, en tanto que narración o relato de una historia, está formada por tres elementos constitutivos fundamentales: en primer lugar, la fábula (la reconstrucción secuencial --en orden cronológico-- de los hechos narrados, que puede inferirse de su lectura) y la trama (el orden y la selección que, siguiendo patrones estéticos específicos --determinados por la época, subscripción a movimientos literarios, etc.--, nos brinda el autor de esos hechos). Para el desarrollo de la trama, se hace condición indispensable la existencia del tercer miembro constituyente: la estructura. Esta sirve de basamento y guía a la novela, estableciendo un rígido orden de aparición de la trama (que no de la fábula) de acuerdo a la voluntad del autor. La existencia de la estructura novelesca es lo que determina que, mientras un libro de relatos o poemas pudiera, sin pérdida mayor aparente, comenzar a leerse en sentido contrario o leerse a saltos, no pueda hacerse lo mismo con una novela. Cierto que algunas

obras modernas han tratado de violar esa norma (recuérdese, por ejemplo, Rayuela, de Cortázar), pero el resultado no ha sido otro que crear una segunda estructura, a resultas de la cual, al poderse identificar una trama diferente, hasta pudiera hablarse de una segunda novela.

Puebla toda novela un número variable de personajes, entre los cuales se destaca, al menos, uno, que ha dado en llamarse personaje principal. El personaje principal sirve de elemento motriz de la acción narrativa. Como consecuencia de "las mentiras del arte" de que hablaba Saroyan, tiende a confundirse el personaje (inherente a la trama) con la persona (poblador objetivo de la fábula, en caso de una historia de raíz real), perdiéndose de vista que el primero no es más que una representación inventiva (mimética) del segundo. En todo caso, uno y otro aparecen íntimamente ligados al universo que los rodea, relación que, en el caso del personaje, se torna selectiva de acuerdo a la trama.

El personaje principal es, por regla general, un elemento dinámico dentro de la novela. La trama nos muestra las cosas que 'le ocurren' (o las consecuencias de las que no le ocurren) de manera tal que, al final de la historia, es posible identificar un cambio (para bien o para mal, según el caso) ya sea en su naturaleza o en sus características. Y es que el pasaje vital del personaje principal por los hechos narrados, termina produciendo una evolución, una metamorfosis (constructiva o destructiva) que lo hacen, de alguna forma,

'otro' (mejor o peor que al inicio de la novela) para quien su 'forma' inicial queda alejada, separada por todo lo vivido de acuerdo a la trama.

En Platero y yo es fácil la identificación de su fábula. La determina la indiscutible existencia de 'los dos Moguer' (al menos como consecuencia de la doble óptica resultante de 'los dos Juan Ramón') y los distintos burros plateros que los poblaron. Cubre parte de la niñez de Jiménez en el pueblito andaluz y su regreso de joven, luego de una ausencia no por corta menos determinante, al terruño natal. La raíz real de la fábula es tan significativa que Platero... ha sido tenida como una fuente fidedigna para la reconstrucción de la niñez del poeta, de la cual se considera un registro confiable[4].

La trama de la novela tampoco ofrece dificultad alguna: cubre el último año de vida de Platero (representación inventiva --mimética-- de todos los plateros 'personas' de la fábula) con evocaciones analépsicas que, dado su volumen y objetivos, se convierten en elementos fundamentales de la trama. Platero, con toda su carga simbólica multivalente, resulta el personaje principal. Su pasaje vital por la historia narrada lo conduce, inexorablemente, a la muerte; pero también, como veremos de inmediato, a 'otra' clase de vida. En todo caso, hay un marcado cambio entre el Platero del inicio y el del final de la novela. Las 'cosas' que le pasan,

[4] Véase Graciela Palau de Nemes, Vida y obra de Juan Ramón Jiménez. La poesía desnuda (Madrid: Gredos, 1974) 16.

de acuerdo a la trama y en un orden dado, auguran tal cambio o, más aun, lo determinan. De ahí que su pasividad sea sólo aparente, pues la metamorfosis resultante de ese pasaje vital por la trama aporta el dinamismo que caracteriza todo personaje principal.

Pero, como ya vimos, la existencia de la **fábula** con sus personas y la trama con sus personajes, no hace de una obra narrativa (por muchas páginas que tenga), una novela. Se hace necesaria la identificación de una estructura que vuelva inoperante, cuando no disparatada, una lectura arbitraria de sus elementos constituyentes. Si Platero y yo fuera una colección de poemas en prosa, vignettes, sketches o relatos líricos (o una simple combinación de tales subgéneros), una lectura diferente a la propuesta por el autor no alteraría, significativamente, su mensaje o contenido. La existencia de dos 'versiones' fundamentales (la edición "menor" y la "histórica") de volúmenes tan desproporcionados, aparentemente apunta en esa dirección: si Francisco Acebal pudo 'armar' un Platero... omitiendo más de la mitad de los capítulos y hasta alterando (aunque levemente) el orden de la obra original, ¿no significa que sus elementos constituyentes tienen vida propia e independiente de su aparente unidad general?

Sí y no. Cada uno de los capítulos de Platero..., como consecuencia de la alquimia genérica de militancia modernista ya identificada en Martí, puede considerarse una combinación de proporción varia de los subgéneros recién nombrados. Y,

dada la naturaleza de los elementos combinados, podrían leerse de manera independiente sin la pérdida de sus alcances estéticos individuales. Pero todos ellos, combinados, forman una unidad cuya solidez viene proporcionada por un marco estructural que les sirve de soporte y, consecuentemente, los hace parte integral de un cuerpo narrativo de dimensiones mayores y un orden establecido: una novela. Semejante marco, aunque ya entrevisto desde la década del 50, no ha sido sino más recientemente cuando ha quedado analizado en profundidad. Probablemente el primero en establecer una estructura general de esta novela, haya sido Michael P. Predmore, quien en 1970, de la mano de James G. Frazer y Mircea Eliade, profundizó en la relación entre las estaciones del año en Europa (y sus consiguientes cargas rituales) y la estructura narrativa de Platero y yo.

En efecto, una lectura lineal de la novela arroja que ésta comienza en la frontera entre invierno y primavera y culmina la primavera siguiente (de marzo de un año no especificado, a abril del siguiente). El libro 'abre' y 'cierra' con mariposas blancas y, de acuerdo a la contabilización de Predmore, dedica a cada una de las estaciones, aproximadamente, el siguiente número de capítulos: 48 a la primavera (al principio y al final), 12 al verano, 42 al otoño y 23 al invierno. En semejante orden y proporción se oculta, según Predmore, una estructura específica que da orden a la obra como una unidad.

La intención estructural de semejante orden viene dado, entre otras cosas, por las diferencias entre la 'primera' primavera y la que cierra el libro, lo cual las hace, lógicamente, no intercambiables. Así, en la primera de ellas Predmore llama la atención sobre los incidentes que envuelven derramamiento de sangre, su liga con el agua o la presencia de esta última, aunque enfatizando que tales desangramientos e intercambios de líquidos vitales no conducen a la muerte de la víctima, sino que son parte de los ritos renovadores de la naturaleza correspondientes a esa época del año (58-9) según la latitud española. En la segunda, Platero no es un elemento propiciador de esa renovación primaveral, sino su producto; deja de ser parte del rito para convertirse en su resultado. No es su sangre la que necesita la naturaleza para revivir, sino que es él mismo quien revive, aunque sea en forma de lirio o mariposa.

Para demostrar la validez de su interpretación, Predmore compara el sangramiento de Platero en pleno verano (en el capítulo LXV) con los anteriores, y lo califica en estos términos:

> This is no surprising and painful bloodletting as a ritual element of spring, but rather a painless flowing of blood which is expressive of life in its fullness in summertime. . . (61)

Precisamente esa condición veraniega de la vida en su plenitud, acorta el tratamiento del bardo a la estación,

quien, como destaca Predmore, presenta, como en otros muchos trabajos en versos anteriores a Platero..., "a marked preference for the transitional seasons of spring and autumm" (60).

El otoño se presenta, desde el punto de vista cuantitativo, tan desarrollado como la primavera. Hay una marcada recurrencia de los atardeceres y "a change in the climate of feeling" (61), todo lo cual "convey a sense of beauty and sadness, a sense of beauty and nostalgia for things irretrievably lost" (61). Predmore llama la atención sobre el hecho de que "in none of the pages dealing with autumn is Platero injured in any way, as he was repeatedly in the spring time" (61), antes bien el borrico "is instructed by his master in the beautiful and mysterious ways of nature . . . [and] the promise of rebirth in spring" (61).

El invierno merece en Platero... un tratamiento muy superior al verano, pero muy por debajo del que le otorgó el poeta a las estaciones transitivas. Predmore llama la atención sobre el hecho de que, a diferencia de lo que podía esperarse, no existe una mayor elaboración de los temas relacionados con la muerte o la esterilidad en esta estación (62). Tal apartamiento de lo que sería un modelo del todo determinado por las características de las estaciones por si mismas, es otro de los elementos que denuncian su naturaleza estructural. Es invierno, pero un invierno condicionado a los requerimientos de la trama: próxima la muerte de Platero. Dice

al respecto Predmore:

> the elimination of all instances of cruelty and violence is a deliberate attempt to purify the environment, the climate of feeling, in which Platero is to die. Just as Platero is instructed through the season of autumm in the mysterious ways of death and rebirth, so he is especially prepared in winter, even his environment is prepared, for the final event of his death. (63)

Es de destacar que la muerte de Platero está dada de la forma más sencilla y pura posible. Hay una ternura tal en la descripción de su agonía que, prácticamente, deja de ser tal. Su imagen de cadáver, aunque de clara raíz realista, retoma su condición de juguete ya acuñada en vida y, aun recién muerto, queda claro su renacimiento. Tal renacimiento o permanencia en alguna forma de vida luego de la muerte, es el tema principal de todos los capítulos finales, aunque se distancien uno o dos años. Es una primavera constante, extendida, pero muy diferente de la que abre el libro: es la primavera ya resurrecta.

Por todo lo anterior es que una lectura arbitraria o diferente de la establecida por el autor, cercenaría la unidad de esta obra. Un cambio que, por ejemplo, agrupara los capítulos de muertes en el invierno por lógica asociación con las características de la estación, cambiaría la trama anteriormente apuntada siguiendo la estructura particular de la novela. Poco importa que, dada la aparente independencia de

las "viñetas", "sketches" o "poemas en prosa", no se notara un cambio evidente en el conjunto total. Sí lo habría. En el ejemplo apuntado, se destruiría todo el lento y detallado trabajo 'preparatorio' de la muerte del personaje principal; se perdería, en fin, lo que hace de esta colección de supuestos "relatos líricos", toda una novela.

Michael P. Predmore (1970), en una nota al pie de página, aclara que "the ritual elements of seasonal ceremonies are fascinating and so numerous in Platero that it seems prudent not to continue the investigation here" (58). Pero sí la continuó más adelante (1975 y 1991), arribando a la conclusión (siempre de la mano de Frazer) de que al igual que los elementos rituales estacionales parecen relacionados con el cristianismo, la estructura de Platero tenía puntos de contacto con el Evangelio. El poeta es visto entonces como Cristo (la "barba nazarena" del hombre montado en el borrico es más que tentadora para semejante asociación) en su peregrinación ayudando a pobres y desvalidos. A partir de esa imagen, la importancia dada al pan y al vino, la persecución de que es objeto el 'nazareno', y otros detalles análogos, quedan entonces expuestos desde un nuevo ángulo que apunta a las llamadas virtudes cristianas. Convertidos así en figuras cristomiméticas, no tardaron el bardo y su borrico en ser objeto del más detallado escrutinio religioso, en análisis críticos tendientes a destacar la similitud estructural entre Platero... y el "Nuevo Testamento". Pierre L. Ullman,

identificando una estructura epifánica en Platero..., señala en este sentido que

> "Anochecer" (LIX) usa el símbolo de la cruz para insinuar que el espíritu de la poesía es divino. En "Ella y nosotros" (LXII) se podría intuir una alegoría de un tercer 'yo' divino superior al homo duplex. "Gorriones" (LXIII) nos recuerda en su casi totalidad las palabras de Cristo en Mateo 6:26 acerca de las aves, y una de sus frases, "¿te juntas conmigo?" recuerda asimismo otras palabras suyas leídas en Mateo 18:20. (16-7)

Ni siquiera el hecho de que en ningún momento ni el poeta ni Platero aparecen asociados a las prácticas religiosas católicas de los demás moguereños, ha podido detener esta nueva visión. Comenta al respecto Karen A. Oram:

> [Juan Ramón y Platero] no acuden a misa los domingos porque cada día es para ellos una misa y todo Moguer es un templo de Dios. La suya es una religiosidad poéticamente realista; y me atrevería a sugerir que, en un nivel simbólico al menos, ellos hacen una peregrinación a lo que cabría llamar "el Vía-Crucis de Moguer" . . . una especie de representación dramática del camino que condujo a Cristo a su muerte. (695)

Para demostrar tal parecer, Oram nos conduce por las diferentes "Estaciones del Camino de Moguer" (en orden sucesivo, que es decir, siguiendo un patrón estructural) y hasta llega a identificar en "La Púa" (Capítulo XII) "un

cierto recuerdo de las espinas de la corona de Cristo y de los clavos que sufrió en la cruz" (699-700), amén de asociar el molino de viento con la cruz misma (702-3).

Personalmente, creo que se ha abusado de la imagen cristomimética del binomio Juan Ramón-Platero, en detrimento de la raíz autobiográfica de la fábula. Esa fuente real, aunque subestimada por los críticos que han desarrollado la visión religiosa apuntada (véase Oram, 695), es la que el mismo autor siempre subrayó en sus conversaciones y escritos sobre la obra. Sin embargo, hasta donde han llegado mis pesquisas, en ningún momento el "Andaluz Universal" hizo mención de importancia alguna a ese posible aspecto de Platero... . Ello, por otra parte, no invalida una influencia objetiva del Evangelio en esta novela, aunque no sea de carácter determinante. Y, a los efectos de la demostración de la existencia de una estructura general para la obra que la eleve más allá de una colección de poemas en prosa o viñetas, la identificación de más de una fuente estructural aporta, en última instancia, una corroboración extra de lo que considero la naturaleza de la obra misma.

La existencia de una estructura que invalide una lectura arbitraria de los capítulos de Platero... puede, incluso, apreciarse en la edición "menor". En efecto, aunque disminuida sensiblemente, el editor mantuvo una secuencia congruente con los elementos estructurales apuntados. La concatenación de los capítulos seleccionados por Francisco Acebal, apunta en la

misma dirección que la versión completa de la obra. Es por ello que la edición príncipe, más que una mutilación del original, pudiera considerarse un 'condensado' del mismo que, siguiendo las características de este tipo de edición, mantuvo, de manera general, los señalados postulados estructurales --y, por ende, genéricos-- de la obra en su enteridad'.

Francisco Cevallos es otro de los críticos que dedicó su esfuerzo a la búsqueda de una estructura específica en Platero y yo. Sin embargo, a diferencia de los estudios anteriormente referidos, su análisis no parte de la trama (de ahí que no pueda inferirse de su trabajo identificación genérica alguna) sino del tiempo y la persona verbales en Platero... Cevallos también configura una estructura temática que, si bien puede ser alterada o anulada por un cambio de perspectiva, permite arribar a una conclusión que, aunque sea de manera indirecta, establece la unicidad de la obra más allá de una colección de viñetas o poemas en prosa. Este crítico divide Platero... "en tres núcleos generales: narración, descripción y recreación lírica" (712), arribando luego a la identificación de una simetría en la ordenación de los capítulos de la obra, tanto de acuerdo a los grupos generales identificados por él, como a los temas en sí (715). Todo ello le permitió sustentar la

' Para un examen de las diferencias entre la edición "príncipe" y la "histórica", véase Jorge Urrutia, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez (Madrid: Cincel, 1980).

conclusión de que el libro tenía "una sólida estructura externa, que permite el desarrollo de una estructura interna, simbólica, de mayor complejidad" (715).

Estamos, entonces, en presencia de una obra narrativa que, dado su volumen y el basamento estructural de su trama y sus núcleos generales, puede ser calificada como una novela. Los capítulos que la conforman, dada la compleja composición y carga lírica que presentan, permiten la identificación de valores estéticos individuales que remedan las características de los subgéneros que sirvieron de materia prima a Jiménez; pero, más allá de tales valores estéticos asociados con el poema en prosa, la viñeta, etc., no son más que eso: capítulos de una novela, partes de un todo cuya naturaleza (aunque rebelde) determinan a partir de su conjunto. Comenta al respecto Julián Marías:

> Conviene no engañarse. Claro está que Juan Ramón, poeta intrínseco y hasta irremediable, no puede hacer nada sin poesía lírica, y Platero la encierra en dosis muy alta; hay egregia poesía lírica en estas páginas, pero el libro no es de poesía, aunque lo sea con ella. . . . gravita hacia lo que, en un sentido lato, podríamos llamar "novela", justamente como intento de escapar a lo que tradicionalmente había sido. (383)

La ubicación categórica de esta novela ha quedado también demostrada: aunque no haya sido escrita con el fin premeditado de cubrir los requerimientos de la Literatura Infantil y sea

apreciada por adultos y niños de igual manera, es una novela infantil; que es decir, una obra narrativa que cumple, por igual, con los requisitos estructurales del género y los categóricos de la literatura para infantes. Temas y personajes (y en particular el tratamiento dado a estos últimos), así como el proceso de 'canonización' experimentado ya desde la edición príncipe, determinan esta categorización. Queda ahora por analizar, desde el punto de vista estilístico, su posible pertenencia a un movimiento literario en particular. Pertenencia que, dados los recursos técnicos utilizados por Juan Ramón en esta novela, apunta, según mi interpretación, en una dirección inequívoca: el Modernismo.

Ese primer movimiento literario de oriundez hispanoamericana, aunque mucho más productivo en otros géneros, no fue ajeno a la novela. La crítica actual coincide en otorgar a Martí la fundación de la novela modernista con su Lucía Jerez (1885), también conocida como Amistad funesta. Otras novelas modernistas conocidas son: De sobremesa, de José Asunción Silva, y El bachiller, de Amado Nervo, (publicadas en 1896); Maravillas e Ibis (ambas aparecidas en 1899), de Enrique Gómez Carrillo y José M. Vargas Vila, respectivamente; Idolos rotos (1901), de Manuel Díaz Rodríguez; La gloria de don Ramiro (1908), de Enrique Larreta; La ciudad de las tísicas (1911), de Abraham Valdelomar; etc.

Siguiendo los patrones ya analizados en los otros géneros modernistas, lo que agrupa a estas novelas dentro del

movimiento no es tanto sus similitudes, como la intención de ruptura que todas presentan y los ingredientes sincréticos (diferentes de un autor a otro) que les sirven de materia prima. Desde el punto de vista ideológico, siguen a los demás géneros modernistas en su antipositivismo y su afán de independencia cultural de la entonces decadente literatura peninsular. La aparición del artista como personaje resulta un elemento sumamente significativo, ya sea el mismo autor o como producto del desdoblamiento de éste que ya habíamos analizado en los relatos. Estilísticamente, puede apreciarse lo que Aníbal González (1987) destaca como

> una evidente preocupación por la perfección formal, desde el nivel de la frase hasta la estructura de la novela en su conjunto . . . siguiendo el modelo de la famosa "prosa artística" que introdujo Martí . . . (25)

Cronológicamente, el Modernismo determinó la producción novelística en la América hispana desde la novena década del siglo XIX hasta finales de la segunda del siglo siguiente, aunque la mayor producción de estas novelas puede apreciarse entre 1900 y 1915 (Aníbal González, 25). Su volumen cuantitativo, aunque a la zaga de la poesía o la crónica, no fue nada insignificante. No obstante ello, muchas de las novelas modernistas han sido olvidadas (o, al menos, relegadas) en el mundo editorial de este otro fin de siglo, quién sabe si eclipsadas por el posterior desarrollo de la novelística hispanoamericana que, precisamente, ellas

propiciaron[1c].

En Platero y yo la presencia del artista constituye una característica de primera magnitud. Su perfección formal (tanto a nivel semántico como estructural) es algo que sobresalta desde una primera lectura. La ubicación cronológica de su confección, aparece contemporánea del período de mayor proliferación de novelas modernistas al otro lado del Atlántico. Y la condición de "artística" de su prosa es algo que queda fuera de toda duda. Sin embargo, tratar de identificar la naturaleza modernista de esta novela buscando sus raíces en cualquiera de las creadas por ese tiempo en América, resultaría un intento vano, capaz de producir, en el mejor de los casos, más coincidencias que influencias. Porque lo que tiene de modernista Platero y yo no le viene por sus pares, sino por las fuentes semejantes apreciables tanto en una como en otros. O en otras palabras: la alquimia modernista del "Andaluz Universal" no parte, directamente, de la de otros; es, la suya, una alquimia propia que, aunque no libre de influencias americanas (específicamente Darío), emerge como resultado de un sumergirse en las mismas fuentes, de un dolerse de las mismas penas.

Para más consideraciones sobre la novela modernista, véase: Aníbal González, La novela modernista hispanoamericana (Madrid: Gredos, 1987). Otras obras dedicadas a la novela hispanoamericana en su conjunto, dedican algún espacio a la modernista. Véanse, por ejemplo, Arturo Uslar Pietri, Breve historia de la novela hispanoamericana (Caracas: EDIME, 1954); Fernando Alegría, Historia de la novela hispanoamericana (México: Andreas, 1965), etc.

Tales fuentes y penas combinadas apuntan, en Juan Ramón, hacia los movimientos galos que servían de materia prima a los creadores hispanoamericanos. Durante la génesis de Platero, su autor salía de una influencia simbolista destacada y, aún sin desprenderse de ella por completo, daba cabida a lo mejor del impresionismo. Intimamente ligados a éstos, y aunque en menor medida, adiciona a su Platero rasgos expresionistas y pre-rafaelistas, todos los cuales, en unión del importantísimo componente hispano (seleccionado, que no rechazado como entre sus colegas americanos) y los requerimientos categóricos infantiles, componen los principales ingredientes sincréticos que darían vida a la obra maestra de la Literatura Infantil hispana de todos los tiempos.

Sin pretender crear una compartimentación estanca de los elementos sincréticos constitutivos arriba apuntados (pues, entonces, no habría síncresis), pueden identificarse en Platero y yo, fundamentalmente, elementos impresionistas y simbolistas que van, de una simple frase a, prácticamente, un capítulo entero.

Los componentes impresionistas aparecen constantemente. Los períodos breves, semejante a los 'brochazos' de los pintores del movimiento, constituyen un estilema recurrente que determina la sintaxis de la novela. El libro todo es sumamente 'plástico', con imágenes fugaces que se suceden o yuxtaponen constantemente. El reiterado uso de llamadas a la visualización ("mira", "¿ves?", etc.) compelen al lector a

'ver', a través de la lectura, la escena señalada por el autor. Pero una escena que, a diferencia de lo que recibiríamos ante la posible localización real, nos llega, muchas veces, a través de la reacción emocional que el narrador ha experimentado en su presencia, con lo que habría que hablar entonces de un componente expresionista íntimamente ligado a la percepción fugaz inherente al impresionismo. Los trazos impresionistas en el estilo de la "leyenda andaluza", han sido más que señalados por la crítica moderna. Por ejemplo, Marta E. Altisent, partiendo de lo establecido por Amado Alonso y Raimundo Lida[1], resume, ejemplificados, algunos de las características impresionistas de Platero...:

> Al nivel de las sensaciones, se destaca la insistencia y originalidad de sus sinestesias ("una fría dulzura malva", "el reír fresco de las mujeres"); la descripción de estados interiores mediante comparaciones: "No sé a qué comparar aquel malestar, Platero. ...Una agudeza grana y oro que no tenía el encanto de la bandera de nuestra patria", "una blanda tristeza infinita"; la comparación de una impresión momentánea con otra: "Una gran nube negra, como una gigantesca gallina que hubiese puesto un huevo de oro, puso la luna sobre la colina"; el uso de animificaciones expresivas: "la tormenta palpitaba

---

[1] Amado Alonso, et al, El Impresionismo en el lenguaje (Buenos Aires: Facultad de filosofía y letras, Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires, 1942).

sobre el pueblo", "los eucaliptos lloraban"; la inversión de perspectivas sin corrección lógica, basándose en las ilusiones de la percepción: "el campo verdea", "el camino sube", "la charca...coge pedazos de cielo amarillo, verde, rosa"; el uso de verbos intransitivos para expresar cualidades o estados: "El campo se abre en estallidos, en crujidos...", "el ocaso ... empurpurado"; y el uso del lenguaje infantil y sus modismos, para imitar una visión más simplista y espontánea. A nivel gramatical es importante señalar el estilo nominal; las anteposiciones verbales y adjetivales en la frase; y varios ejemplos de hipérbaton suave: "Enredadas en las flores, que huelen más y ya no se ven, cuyo aroma las exalta hasta darles forma en la sombra en que están perdidas, tintinean, paradas, las esquilas, ...", "Platero se me había, como si fuera mi cuerpo, olvidado" (95).

Nilda Elena Broggini, por otra parte, llama la atención sobre la transformación del paisaje por la circunstancia de acuerdo con las técnicas impresionistas (95-97), la profusa notación sensorial en las descripciones (100-102) y la vitalización de los elementos (102), para concluir que la narración está llena de

> descripción impresionista, plena de color, sobre todo de colores violentos: púrpura, rojo, encendido. Jiménez describe, pinta; aunque aparentemente pueda ser un

paisaje recordado, lo muestra como si lo descubriera para nosotros. (102)

Fernando Millán Chivite posiblemente sea el crítico que con más profundidad ha estudiado, hasta ahora, el uso del color como elemento, tanto impresionista como simbólico, en Platero y yo. Su estudio del color ambiental en esta obra y su confrontación con la pintura impresionista (74-92), lo llevan a subrayar la importancia del oro --lo mismo independiente que en combinaciones con el malva y el rosa-- (82-85), así como la plata (86), en lo que podría también interpretarse como una relación, aunque lejana, con el parnasianismo. Es de destacar que Millán, luego de su exhaustiva identificación de usos impresionistas del color en Platero..., termina aclarando que no puede hablarse de un impresionismo ortodoxo (136), lo cual corrobora algo que los críticos, al parecer, olvidan: que el impresionismo en Platero... es ya un elemento sincretizado, permanente en la "leyenda andaluza" no como característica única (Platero y yo sería entonces, simplemente, una narración impresionista), sino como ingrediente de una entidad estilística superior que lo contiene y, consecuentemente, revalúa.

Pero la 'conexión plástica' de Platero... va más allá de los trazos impresionistas (no ortodoxos) señalados y sus combinaciones. Al igual que Martí en La Edad de Oro, Juan Ramón acude a veces, de manera directa, a la obra pictórica, ya como punto de referencia o ampliación, ya en busca de

reforzamiento o explicación de la imagen que quiere transmitir. Véase este ejemplo del Capítulo X:

> ¿Sabes tú, quizás, de dónde es esta blanda flora, que yo no sé de dónde es, que enternece, cada día, el paisaje y lo deja dulcemente rosado, blanco y celeste --más rosas, más rosas--, como un cuadro de Fra Angelico, el que pintaba la gloria de rodillas? (94)

Tal parece que el poeta, aturdido en su propia descripción, quiso concretar la imagen de la forma más objetiva que pudo: en la referencia final al pintor italiano que ya había pintado lo que él describía, siglos después, en palabras. La actitud del artista religioso mientras pintaba la gloria, de alguna forma se traslada al que 'ahora' 'la pinta', con la consiguiente igualdad entre gloria y naturaleza --tal y como la presenta Jiménez-- y su veneración, ya que con el detalle informativo final, la adoración de Fra Angelico se traslada al poeta, del paraíso cristiano a la belleza de la naturaleza. Fernando Millán Chivite, basándose, precisamente, en la 'conexión plástica' de este capítulo, lo califica de prerrafaelista (120), llamando la atención sobre otro de los ingredientes de la alquimia juanramoniana.

Más adelante (Capítulo LXVI), en su descripción del fuego en los montes, Juan Ramón echa mano al mismo recurso, aunque aquí --como hacía Martí--, también describe el cuadro, o hace de ambas descripciones (del fuego, vivo, que ve, y del pintado) una sola:

> En el negro horizonte de pinos, la llama distante parece quieta en su recortada limpidez. Es como un esmalte negro y bermellón, igual a aquella "Caza" de Piero di Cosimo, en donde el fuego está pintado sólo con negro, rojo y blanco puros. A veces brilla con mayor brío; otras lo rojo se hace casi rosa, del color de la luna naciente . . . (163)

Nótese que Jiménez no habla de 'un parecido', tampoco hace uso de fórmulas introductorias comparativas ('como si', 'semejante a'). La escena que ve y quiere describir es, positivamente, "igual" al cuadro; no la remeda porque no puede: son idénticas.

Pero donde más se destaca la utilización del arte visual como punto de referencia, ampliación, reforzamiento o explicación de la descripción lingüística, es en el capítulo CIII, dedicado a "la fuente vieja". En medio de una alta carga simbólica, Juan Ramón la presenta pintada por Arnold Böcklin y, al mismo tiempo, esculpida --a manera de relevo-- primero por Miguel Angel y luego por Rodin. No bastándole con ello, el poeta amplía los puntos referenciales en conexión interartística, haciendo de "la fuente vieja" música compuesta por Beethoven y poesía escrita por Fray Luis de León.

Este mismo Capítulo CIII, por otra parte, es un claro ejemplo de la presencia del simbolismo en la combinatoria estilística juanramoniana desarrollada en Platero y yo. Para Myriam Najt y María Victoria Reyzabal, resulta evidente su

"carácter simbólico". Para ellas queda claro que la fuente, en tanto que representativa de "tumba-muerte", "da sentido a la vida . . . Se relaciona íntimamente con el 'yo' poético; no sólo es inspiradora, sino hito de recalada..." (750). Estas críticas (quienes paginan sus citas de Platero... de acuerdo con la edición de Aguilar de 1981), concluyen su análisis de este capítulo en los siguientes términos:

> . . . la descripción se completa con pares graduados de atributos nominales (al expresarlos mediante sintagmas en los que el nombre está actualizado por el artículo se le asigna valor prototípico): "Es la cuna y es la boda; es la canción y es el soneto; es la realidad y es la alegría; es la muerte" (103). De la cuna a la muerte es una enumeración sólo sinonímica por sortilegio de una acumulación arbitraria. La localización temporal culmina la estampa de un ahora ("esta noche") contemporáneo; además, el atributo se ha vuelto adjetivo, y la fuente se ha consustanciado en el "yo", pues ella (es decir, "yo") está: "muerta, manando de mi alma el agua de mi eternidad" (103). (750-51)

Las mismas críticas recién citadas llaman la atención sobre "el valor simbólico del gallo y de la riña" (759) en el capítulo LVIII. La carga simbólica de las mariposas con que Juan Ramón abre y cierra su novela, ya ha sido más que analizada por los críticos: son el alma, la vida revivida, 'lo que queda' y renace. La sangre y el agua como elementos

propiciadores (en el sentido religioso), ya han sido señalados siguiendo a Predmore (1970), y Fernando Millán Chivite analiza exhaustivamente el simbolismo cromático (92-120). Otros elementos simbólicos identificados en Platero... son la rosa, el río, el pozo, etc. Resulta ilustrativo el análisis simbolista que hace Sabine R. Ulibarri del Capítulo LII (dedicado al último de los elementos simbólicos nominados):

> "Lo hondo" no quiere decir el fondo del pozo como parece. El pozo mismo no es más que una avenida de escape por la cual el alma se va a "lo hondo", una realidad síquica, muy lejana al pozo, del agua y del mundo. "Lo hondo" está más allá de los límites físicos, como está "el otro lado del crepúsculo". La hondura y la distancia son intangibles en sí mismas. La intangibilidad se aumenta con el artículo neutro. "Lo hondo" y "lo lejos" están situados en el misterio, y allí se le ha ido el alma del poeta, más allá de su alcance. "Lo hondo" es un lugar, una destinación a donde va el alma del poeta."

El análisis que sugiere Pierre L. Ullman del Capítulo X, ilustra una aproximación típica o tradicional del símbolo en esta obra que vale la pena reproducir:

> En el modo mítico en que Juan Ramón es cristomimético, el cielo sería, traslaticiamente, el Padre; Platero

" Sabine R. Ulibarri, El mundo poético de Juan Ramón. Estudio estilístico de la lengua poética y los símbolos (Madrid: Edhigar, 1962) 47-8.

> representaría anagógicamente a la Humanidad, cuyas almas Cristo (representado simbólicamente por el narrador, maestro de Platero) encaminaría hacia el Paraíso por la Gracia (las rosas), emanación del Padre revelada en su totalidad sólo a Cristo, aunque reflejada en el alma del creyente (los ojos de Platero). (11)

Pero los elementos simbolistas identificados en Platero... van más allá de los de fácil asociación con sus contrapartes objetivas. Téngase en cuenta, por ejemplo, la emoción. Esta ha sido, tradicionalmente, asociada con el expresionismo. En Juan Ramón, dada su utilización dentro de un todo sincrético, se convierte en un recurso multivalente. Así, sin deslindarse de la intención expresionista, sirve de respaldo a la objetivización de la descripción y, al mismo tiempo, presenta claros tonos simbolistas. Es por ello que, para Nilda Elena Broggini, la notación sensorial en Platero... es

> imprescindible para la descripción objetiva, para la captación total del mundo exterior, pero también adquiere valor simbólico cuando el poeta da significado sugerente a los colores o a otras sensaciones. Y como nos induce a aprehender este valor simbólico, el juego poético se combina y se enriquece, en este cruce impreciso con que la percepción sensorial se empapa de contenido significativo. (141)

Sin embargo, debe tenerse en cuenta un detalle olvidado

por algunos de los críticos que han analizado Platero...: el hecho de que los símbolos juanramonianos en esta obra en ningún momento están encaminados a la formulación de un lenguaje figurado (como sí, comúnmente, se aprecia en la poesía). Los símbolos de Platero... no abandonan nunca la raíz 'lógica' o 'racional' de donde parten; son, al mismo tiempo, lo que son en la realidad (o su representación impresionista) y en la sensación. Esa naturaleza bisémica es la que, precisamente, los separa, en cierto sentido, de la poesía (o del poema en prosa típico), y los incorpora a la prosa novelística, coadyuvando en su constitución como tal. Así, "el cielo" del Capítulo 10 puede ser interpretado como una visión simbólica de "el Padre", como señaló Ullman, mas no por ello deja de ser, también, simplemente eso: el cielo. "Lo hondo" del pozo del capítulo del Capítulo LII podría representar todo lo dicho por Ulibarri; pero, de manera simultánea, la hondura física que el crítico rechaza. Las rosas del "¡Angelus!" pueden simbolizar la gracia divina, aunque sin perder su condición de rosas. Queda claro que el pozo es "una avenida de escape por la cual el alma se va a 'lo hondo', mas también es eso: un pozo, y un pozo en un lugar específico y tangible: Moguer. La "realidad síquica" que Ulibarri identifica en su hondura, no está nada "lejana al pozo, del agua y del mundo" como él interpretó. La realidad 'real' convive y sirve de marco a la "síquica"; sin la existencia e identificación de la primera, la segunda quedaría, en el mejor de los casos,

reducida a lenguaje figurado, 'fuera' de Moguer. Y ésa, bien sabemos, no fue la intención del autor; antes bien Moguer (como ente físico en tiempos disímiles y símbolo a su vez), constituye uno de los centros neurálgicos de la obra.

Este carácter disémico de los símbolos de Platero aporta, entonces, una visión múltiple de cada significante involucrado y, de acuerdo a Fernando Millán Chivite, hasta determina la perspectiva (en tanto que distancia) del lector. Resume así el mencionado crítico esta característica de Platero y yo:

> Gracias a la disemia de Platero, los símbolos sólo nos llegan desde un segundo plano entrevisto y borroso. . . . Juan Ramón crea una duplicidad de intenciones expresivas, al superponer en el mismo término un elemento realista o impresionista y, a la vez, otro simbólico. (137)

Quizás el ejemplo más ilustrativo de ello sea el propio Moguer. Su naturaleza real (el pueblo estaba allí, físicamente presente en una Andalucía a punto de universalizarse) y su representación impresionista en la mayoría de las descripciones juanramonianas, convive con rasgos simbólicos nada ocultos. Para Pierre L. Ullman es "lo terrenal o animal que siempre será parte de nosotros pero encima de lo cual debe elevarse la conciencia del intelectual" (6). Según Marta E. Altisent, "es la prolongación espacial de Platero mientras vive, y Platero se convierte en símbolo de Moguer al morir" (92). Ambos pueden tener razón siempre y cuando no pierdan de

vista que Moguer, ante todo, primero que todo y dando vida a todo, es (y tiene que ser, por cuanto estamos en presencia de una novela), simplemente, Moguer.

Además del uso enfático del símbolo, Platero... presenta otras características asociadas directamente con el simbolismo galo. Entre ellas cabe destacar la preponderancia del 'yo poético', elevado a la categoría de visión única y, por lo tanto, totalizadora. Ese 'yo poético' que los simbolistas 'recuperaron' luego del abandono parnasiano, se convierte en Platero... en narrador y personaje al mismo tiempo. Pero hay más, teniendo en cuenta el marcado recurso del 'desdoblamiento' ya apuntado, el 'yo poético' desborda los límites del poeta mismo como personaje y narrador, y alcanza a otros personajes, tanto animados como (aparentemente) inanimados. Es, la suya, una presencia narradora-ejecutora-integradora que, mediante el lirismo como ente vehicular, cubre toda la historia, determinándola.

Muy relacionado con ese lirismo como ente vehicular, puede identificarse otra característica simbolista por excelencia: la musicalidad del texto. La armonía musical de las descripciones de Platero... determina, entre otros factores, la unidad poemática de cada capítulo y subraya su militancia categórica desde la perspectiva de la lectura en voz alta. Porque es el caso que Platero... 'suena' tan bien o mejor que como se 've', lo cual comprueba el éxito de sus

versiones radiales o grabadas en discos[13].

Incluso la misma factura de prosa poética que caracteriza todo Platero..., apunta en dirección al simbolismo. Recuérdese que la función poética del lenguaje, manifestada en cualquier texto, es una concepción netamente simbolista, con dos vertientes fundamentales: la prosa poética y el verso libre. Juan Ramón, cultor destacado del segundo, llega a la misma meta de los simbolistas, si bien --según Jorge Urrutia, 722-- a través de caminos inversos.

De raíz simbolista interpreto también el humor (de tintes satíricos), presente de manera destacada en, al menos, dos capítulos (la descripción de Darbón en el XLI y el rejuego con el diccionario del LV). No obstante ello, debe señalarse que esos toques de humor (como ya se ha explicado) pueden ser analizados también como una característica categórica fundamental, y muy en especial en la España de fines del siglo XIX y principios del XX.

Por todo lo anterior es que resulta sumamente lógico que Graciela Palau de Nemes haya calificado Platero... como una "obra clásica por su simbolismo" (164). Mas un simbolismo que no se halla aislado ni se hace preponderante. Es, a pesar de su marcada presencia, parte de un todo que, aunque determina, lo aleja del simbolismo ortodoxo.

El romanticismo es algo que también puede encontrarse en

[13] Cf. L. Ormella, "Grabaciones de Platero y yo, de Juan Ramón Jiménez," Discofilia 7.62 (1962): 54-5.

Platero..., aunque desprovisto de toda "vocinglería". En efecto, al igual que vimos en la literatura infantil de Martí, Juan Ramón mantiene lo mejor de los románticos que le precedieron. Cierto que tiene mucho cuidado en descartar el sentimentalismo vano que caracterizó al romanticismo español, pero mantiene, y en primer plano, el sentimiento. Su misma definición de la infancia, coincidiendo con Martí, es de clara raíz romántica. En su "Advertencia a los hombres que lean este libro para niños" que apareció en la edición príncipe, escribió:

> "Donde quiera que haya niños --dice Novalis--, existe una edad de oro." Pues por esa edad de oro, que es como una isla espiritual caída del cielo, anda el corazón del poeta, y se encuentra allí tan a gusto, que su mejor deseo sería no tener que abandonarla nunca.
>
> ¡Isla de gracia, de frescura y de dicha, edad de oro de los niños; siempre te halle yo en mi vida, mar de duelo; y que tu brisa me dé su lira, alta y, a veces, sin sentido, igual que el trino de la alondra en el sol blanco del amanecer! (83)

La función poética del lenguaje a que hacía referencia anteriormente, queda determinada en el texto de Platero... por el marcado uso de recursos retóricos no asociados, tradicionalmente, con la prosa narrativa, sino con la poesía. Entre ellos, el más utilizado por el bardo-narrador es la metáfora, tanto en su función tradicional de comparación

abreviada como de desplazamiento de significados. Entre las metáforas utilizadas por Juan Ramón en su narración, tenemos su descripción del caballo como "rayo" antes de ser castrado y luego como "pobre nube vana" (100), la gitanilla andrajosa como "estatua de fango" (122), la niña tísica como "frágil lirio de cristal fino" (135), los gallos peleadores como "agrias flores carmines" (154), la brisa como "oleaje de cristal" (174), las luces del amanecer como "rosas del alba" (218), los ojos de Platero como "dos bellas rosas" (94), etc. El desplazamiento semántico sigue, a veces, caminos de fácil comprensión (como en las "rosas del alba"); otras, uno más complejo, en que el significado traslaticio nos llega a través de una asociación múltiple (el "frágil lirio de cristal fino" en que Juan Ramón convierte a la niña tuberculosa). Y hasta hay un caso en que el mismo poeta, al parecer considerándola muy compleja, aclara el significado de una de sus metáforas: "Dios está en su palacio de cristal. Quiero decir que llueve, Platero" (222).

Otra figura de transferencia semántica utilizada por Juan Ramón en Platero..., es la sinécdoque, con una marcada preferencia por su variante particularizadora, de descomposición exocéntrica. Al igual que en el caso de las metáforas, las sinécdoques juanramonianas presentan figuras de claro significado (diríase que hasta tradicional) como la "velita blanca" por el barco (152), conviviendo con otras en que el término in absentia no aparece con tanta facilidad.

Entre las sinécdoques de este último tipo, véase "el silencio" por cementerio (199) o, mejor aún, el "incesante pasar de silbidos" por bandada de patos en el aire (179).

Juan Ramón hace uso, incluso, de figuras poéticas sintácticas que inserta, con toda naturalidad, dentro de la prosa. Véase, por ejemplo, el quiasmo, refiriéndose a "la fuente vieja" (Capítulo CIII), "De ella fui a todo. De todo torné a ella" (206), o la reiteración "Platero, tú nos ves, ¿verdad?" (237) que tanto remeda al pie forzado.

Ya fuera de los recursos poéticos per se, Marta E. Altisent llama la atención sobre las analogías bestiales, analizadas anteriormente por Predmore (1975) en su relación de traslaciones del reino animal y vegetal al mundo humano (122). Resume Altisent:

> A veces se recurre a la expresión analógica más cerca del contexto y perspectiva del animal. Así Antonia es "ágil como una galga" [190], el pueblo de Moguer es como "un perro chico" [88], la nube es "una inmensa gallina" [177], y Darbón el médico es "grande como un buey pío" [130]. La animalización de lo humano y la animificación de lo inerte sirve para reforzar el sentimiento órfico de la naturaleza donde todo participa armónicamente de la unidad cósmica, sin distinción de categorías ni jerarquías de valores, reforzándose la unidad entre narrador [el poeta] y narratario [Platero]. (94)

Nilda Elena Broggini, por otra parte, hace un tanto igual

con lo que ella llama parábola (138). Aquí, la transcodificación alegórica queda, la mayoría de las veces, encerrada en un nivel sentimental más que intelectual, en modalidad semejante a la ya analizada con relación a los símbolos martianos. Señala Broggini:

> Las parábolas, formas sustantivas cerradas por dos adjetivos, está[n] siempre presente[s], y generalmente las sensaciones expresadas por ambos [adjetivos] son distintas: "rosada lumbre tibia"; es decir, que no tienen valor de reiteración, sino que es una necesidad expresiva la que determina su aparición. (138)

Otros ejemplos de parábolas (según la definición de Broggini) son los "redondos golpes huecos" que daban los toneleros en la "limpia viruta olorosa" (170) durante la vendimia, o la "triste vehemencia amarilla" del anochecer (193) en la viñeta del capítulo XCII, etc.

La alegoría es otra de las figuras retóricas señaladas por los críticos en Platero y yo. La referencia a significados ocultos y más profundos (connotativos) a partir del nivel denotativo de la expresión, es algo que se ha intensificado con el tiempo a medida que los críticos identifican más operaciones lingüísticas actuando sobre el contenido lógico de los significantes. Cada nueva interpretación arroja una supresión extra del significado básico, con su consiguiente referencia a un nivel isotópico diferente. Pierre L. Ullman identifica la muerte de Anilla la Manteca (Capítulo XVIII)

como una alegoría epifánica demoníaca (13) y la interpretación cristomimética eleva todo el libro a la categoría de alegoría sacra enraizada en la fuente fundamental del cristianismo. Como resultado de ello, hasta el bardo y su borrico dejan de ser tales, convirtiéndose en elementos alegóricos religiosos de primera magnitud.

Todas esas metáforas, sinécdoques, quiasmos, analogías, parábolas y alegorías ejemplificados, quedan conformados mediante un uso del lenguaje que responde, fundamentalmente, a la categoría literaria y al movimiento en que se encuentra ubicada la obra. Como resultado de esa condicionalidad doble, puede apreciarse una narración permeada de oralidad (rasgo de la Literatura Infantil) y, al mismo tiempo --aunque parezca paradójico--, de factura del todo preciosista, como corresponde a su 'militancia' modernista. Para Francisco López Estrada,

> de entre los elementos gramaticales, el más característico de la obra es el adjetivo y su uso para percibir la complejidad del mundo que rodea al poeta; para esto, en muchas ocasiones, dos o tres adjetivos acompañan al sustantivo y cada uno de ellos se refiere a la percepción de un sentido. (52)

Marta E. Altisent, por otra parte, llama la atención sobre "el uso de formas pronominales y verbales en segunda persona del singular y en primera del plural", así como "vocativos exclamativos" e "imperativos" (95), todos ellos

determinados por la presencia de Platero en tanto que "narratario híbrido y de ambigua capacidad comunicativa" (94). Pierre L. Ullman destaca la existencia de "una progresión metafísica en el valor traslaticio de las locuciones claves encontradas en los capítulos epifánicos" (17), al tiempo que Nilda Elena Broggini señala las formas derivadas en que "los aumentativos son patrimonio exclusivo de Platero; los diminutivos los usa [Jiménez] siempre referidos a niños y animales, a los seres que despiertan su afecto" (142). El destacado uso del aumentativo para referirse al borrico, es analizado por Julián Marías de la siguiente forma:

> El artificio estilístico de Juan Ramón es de maravillosa simplicidad: cuando los niños entran en escena, se refiere a Platero con un vocabulario que consiste en cariñosos despectivos. Aumentativos grotescos, adjetivos que subrayan la tosquedad y la torpeza, broma y burla. (387-8)

Lo que olvidaron una y otro es que las formas derivadas constituyen una característica de la Literatura Infantil como categoría literaria. En efecto, desde las más antiguas nanas infantiles (y por su condicionamiento al lenguaje relacionador adultos-niños), el diminutivo ha sido la expresión de cariño más común, al tiempo que el aumentativo ha servido como vehículo ideal para lo tosco o lo torpe, no pocas veces con una señalada connotación burlesca y, por consiguiente, humorística.

El universo verbal de Platero... es sumamente rico, aunque se destacan, dada la 'plasticidad' de la obra, aquellos verbos relacionados directamente con la visión (Pierre L. Ullman, en la nota 23 --páginas 25 a la 27--, resume el uso del verbo mirar, llamando la atención sobre su intensidad eidética). Francisco Cevallos se basa, precisamente, en el tiempo y la persona verbales de la novela, para identificar su estructura. Su contabilización arroja que la mayoría de los capítulos de la "leyenda andaluza" están en presente (84), de los cuales 16 aparecen conjugados en primera persona, 13 en segunda, y 57 en tercera. Dada su composición verbal, Cevallos ubicó 15 capítulos en pasado (13 en primera persona y sólo 2 en segunda) y 7 en futuro. El marcado uso de la tercera persona es, como es de todos conocido, una característica narrativa típica. Los capítulos en pasado quedan determinados por los constantes 'escapes' analépsicos del poeta.

Es de señalarse, sin embargo, que el marcado uso del presente en esta novela se diferencia grandemente del llamado 'presente histórico' que identificamos en la literatura infantil martiana. Comenta Nilda Elena Broggini que

> con el tiempo presente, Jiménez detiene el mundo exterior y lo muestra estático y eterno; capta lo esencial de su pensamiento y lo exterioriza, anula el valor temporal y obtiene lo que hemos llamado el sin-tiempo de Jiménez. (142)

La misma crítica señala más adelante que "cuando Jiménez

quiere retratar un paisaje o un ser perdido en el pasado, utiliza siempre el imperfecto" (143), mientras que "cada vez que el poeta trata un tema narrativo donde la sucesión temporal se hace impostergable, contrapone la quietud del imperfecto al movimiento cortante del indefinido" (144), para concluir:

> Resumiendo el uso y valor de los verbos en Platero y yo, anotamos: el presente, sin matiz temporal, en descripciones y cuadros escénicos. Las construcciones verbales para mover lentamente pero señalando especialmente la lentitud acariciante del movimiento. El imperfecto para describir en quietud nostálgica y en temas narrativos. El indefinido para la acción que precipita el tema narrativo. (144)

Otros componentes lingüísticos de Platero... lo forman diversos dialectalismos (provenientes de usos regionales, gitanismos, modismos infantiles, romances populares, cantares callejeros, etc.), alguna que otra palabra inventada como corresponde a todo modernista y --no podían faltar, por la misma razón--, no pocos neologismos[14]. El poliglotismo de la época queda reflejado en sus citas en otros idiomas: gallego, francés, inglés, italiano, todos los cuales conviven con una grafía especial (proyección de la fonética popular local) con

---

[14] Cf. Manuel Angel Vázquez Medel, El campo andaluz en la obra de Juan Ramón Jiménez (Sevilla: Caja Rural Provincial, 1982) 94-111, y Orestes Macrí, "Neologismos en Juan Ramón Jiménez," Juan Ramón Jiménez (Madrid: Tauro, 1980) 325-39.

que Juan Ramón nos presenta las palabras de algunos moguereños en la edición completa (que no en la "menor") de Platero...

Desde el punto de vista morfológico, no puede dejar de señalarse el destacado uso que hace el poeta de los puntos suspensivos. El recurso, que ya traía Jiménez de la poesía, se convierte, en las narraciones o descripciones de esta novela, en una herramienta de primer orden. Gracias a ese 'abuso' de los puntos suspensivos, Manuel Quiroga Clérigo ve la prosa de Platero... "como aleteando, como dentro de un círculo de soledades vanas y a la vez perfectas, solas" (682), mientras que Nilda Elena Broggini los considera creadores de una "pausa para fijar la mirada, para meditar y para expresar el recuerdo nostálgico" (148). Ambos, no obstante, pasaron por alto el silencio que aporta el recurso al ritmo (al fluir) de los párrafos, un elemento sumamente importante dada la musicalidad del texto. En ese sentido, la pausa implícita en los puntos suspensivos adquiere una función estructural, lo cual se evidencia en las grabaciones de lecturas en voz alta y, consecuentemente, puede adscribirse a los recursos de la Literatura Infantil. El no decir queda, de esta forma, complementando al decir, tanto en la persecución de un mensaje como de un efecto estético.

La estructura novelística compuesta por Juan Ramón en Platero... a través de la síncresis de elementos impresionistas, simbolistas, expresionistas, pre-rafaelistas y hasta románticos (que es decir, modernista) implementados

dentro de una categoría literaria en especial (la infantil), le permitió el desarrollo de varios temas fundamentales. Complementan éstos otros que pudiéramos considerar secundarios, todos ellos entretejidos por la guía de un lirismo profundo y constante, como se analiza de inmediato.

TEMAS, ETICA

La línea argumental de Platero... (el último año de vida del borrico) sirve al poeta para desarrollar tres temas fundamentales: la muerte, Moguer (como entidad geo-socio-cultural, en dos tiempos), y la soledad. Fusionados a éstos a manera de complemento o resultantes causales, pueden identificarse la resurrección, la caridad y solidaridad, la vejez y las enfermedades, la atmósfera incomprensiva que rodea al bardo, y la crítica social. Algunos de estos temas aparecen distribuidos a todo lo largo del libro; otros presentan un desarrollo determinado por la estructura de la novela. En todos los casos es de destacar el punto de vista estetizante del poeta, el cual conforma un panorama único y personal de cada uno de ellos no necesariamente congruente con la realidad.

La muerte permea toda la novela y queda desarrollada según la línea propuesta por su estructura narrativa. Personalmente, Juan Ramón escribió la mayoría de los capítulos de la obra (o, al menos, sus 'borradores' originales) en medio de una crisis personal en que la muerte constituía el elemento

básico. Dicha crisis había sido provocada por el fallecimiento del padre del poeta, que éste interpretó como preludio del suyo propio (de ahí el querer estar siempre acompañado por un médico). En la realidad, Juan Ramón intentó conjurar su propia muerte 'inmediata' con el escudo de la ciencia; a nivel poético el recurso, menos material, resultó ser más efectivo: la resurrección. Así, la muerte, vencedora de la vida gracias a la vejez, la violencia y las enfermedades, quedaba a su vez vencida por una nueva vida inmune a las circunstancias que habían destruido a su homóloga material. Platero, como borrico, fue víctima del envenenamiento motivado por la ingestión de alguna hierba o raíz; como lirio o mariposa -- vivo de nuevo-- se presentaba ahora inmune a las causas que motivaron su deceso. La muerte y resurrección de Platero, como señaló Predmore (1970), constituyen la piedra angular del libro, desarrollada mediante la estructura de las estaciones del año y sus cargas rituales según los condicionantes culturales europeos. La interpretación cristomimética, por otra parte, lleva la raíz temática a las bases del cristianismo. En uno y otro caso el resultado es el mismo: la muerte siempre vence a nivel material; la muerte siempre es vencida a nivel espiritual.

Pero la importancia del tema de la muerte queda determinada no sólo por lo apuntado con relación a Platero. Mueren en la obra otros animales y personas que sirven de apoyo o premonición a la del personaje principal. Algunas de

esas muertes ocurren en la novela; otras quedan referidas analépsicamente, a veces como una simple sugerencia. Las resurrecciones --siempre desarrolladas a nivel anagógico-- no siempre aparecen implícitamente. Desde el punto de vista cuantitativo, la capacidad resurrectiva queda más asociada a los niños y animales que a los adultos, con el consiguiente corolario de que Jiménez los sentía más cargados de espiritualidad (la materia prima fundamental de la resurrección) que a los seres humanos mayores.

Mueren en la novela, entre las personas, el niño tonto (Capítulo XVII), Anilla la Manteca (Capítulo XVIII) y la niña chica (Capítulo LXXXI). Las resurrecciones del primero y la última aparecen del todo desarrolladas mediante los motivos recurrentes de las mariposas y las rosas. La niña tísica (Capítulo XLVI) queda resurrecta ya en vida (al menos por lo poco que quedaba de ella) y su muerte física es aclarada en el Capítulo XCVII. Quedan referidas las muertes de la hija de Darbón (Capítulo XLI), la abuela materna del poeta (Capítulo XXV) --en que la resurrección se presenta de nuevo con motivos florales-- y, en el viaje al cementerio del pueblo (Capítulo XCVII), otros personajes tales como un antiguo condiscípulo de Juan Ramón y hasta el padre del poeta. Las mariposas blancas, con su claro sentido anagógico dirigido a la resurrección, conjuran la muerte de todos los presentes en el camposanto.

También mueren, aunque simbólicamente, otros muchos moguereños tales como el diputado, la maestra, el forense, el

recaudador, el alcalde, la comadrona, 'ajusticiados' por "cada hombre [que] descarga su escopeta cobarde, hecho niño esta mañana del Sábado Santo, contra el que tiene su odio" (92), representado en los múltiples monigotes de Judas.

La muerte de los animales es referida casi desde el comienzo (Capítulo XI), y mueren en la novela el perro sarnoso (Capítulo XXVII), el canario (Capítulo LXXXIII), la yegua blanca (Capítulo CVIII) e, implícitamente, el burro viejo del Capítulo CXIII. Hay claras referencias a las muertes de Lord (Capítulo LI) y Almirante (Capítulo XCI). La consiguiente extensión de la vida más allá de la muerte alcanza a casi todos esos animales, en particular a los que no son asesinados, pues tal parece que la muerte violenta (e injusta) deja al poeta sin posibilidad de hacer hincapié en una posible resurrección; tales son los casos del perro sarnoso y la yegua blanca, por ejemplo. El canario, por el contrario, terminará saliendo "del corazón de una rosa blanca" (182-3), Lord quedará, al menos, por la supervivencia de su mirada (143), y Almirante por la nobleza que trasplantó al poeta (192).

La muerte de Platero (centro de todas las otras) es anunciada casi al inicio del libro (Capítulo XI) y su resurrección desde mucho antes: en el Capítulo II. Toda la novela es (parafraseando a O'Neill) el largo camino del día de Platero hacia la noche; pero con un nuevo amanecer. Esa aurora de la resurrección de Platero (quien, recuérdese, es mucho más que el borrico suma de todos los borricos 'personas'), cubre

desde el Capítulo CXXXIII al CXXXVIII y final. Platero, después de muerto, ve y hasta rebuzna (237), sigue vivo bajo sus arreos, jugando con los niños (238), pasta en un prado celestial (239) y revolotea en forma de mariposa ya desde su misma muerte (236) y después (239). Juan Ramón nos lo describe en el Paraíso, "paciendo por el alma de nuestros paisajes mogareños, que también habrá subido al cielo con la tuya" (243) y hasta le otorga, en la nueva 'vida', el don del intelecto (243). Su 'renacer' le aporta, además, una presencia múltiple: ahora 've' desde arriba mientras el poeta se detiene "ante los lirios amarillos que ha brotado tu descompuesto corazón" (243). Los lectores colaboran en la resurrección de Platero, aunque sea de cartón (247) y, en el capítulo final, su eternidad niega hasta la novela misma:

> Un momento, Platero, vengo a estar con tu muerte. No he vivido. Nada ha pasado. Estás vivo y yo contigo... Vengo solo. (251)

El binomio complementario muerte-resurrección nos conduce, irremisiblemente, siquiera a una mención de las ideas religiosas de Juan Ramón. El tema ha sido más que tratado y desde diferentes ángulos, si bien no creo que haya sido del todo agotado[15]. Una lectura de Platero... tomando como punto

---

[15] Cf. Leo R. Cole, The Religious Instinct in the Poetry of Juan Ramón Jiménez (Oxford: Dolphin, 1967) y Carlos del Saz-Orozco SJ, Desarrollo del concepto de Dios en el pensamiento religioso de Juan Ramón Jiménez (Madrid: Ed. Razón y Fe, 1967).

de partida la época en que se escribió, denuncia una raíz krausista incuestionable con ramificaciones orientales. Hay, en toda la novela, una posición vedántica ante la muerte común a casi todos los modernistas (la única excepción de peso la constituyó Amado Nervo). De ahí que la resurrección esté determinada por la interacción del alma del ser con la de naturaleza y no por el 'perdón' o anuencia premiativa de un dios en particular. Esto, por otra parte, parece ser contradicho por la interpretación cristomimética de Platero..., a no ser que se acepte ese componente cristiano por lo que el judaísmo tiene, en sus propias raíces, de vedántico, y la evolución 'cuasi' panteísta del cristianismo, específicamente en su variante católica. En todo caso, a pesar de la incuestionable reducción (diríase que casi anulación) de las diferencias entre el hombre y los demás componentes de la naturaleza según las teorías panteístas y vedánticas, el bardo es más que claro al definir su propia unicidad o, desde un punto de vista más amplio, su visión antropocéntrica: Moguer, Platero y todo lo demás existe en la novela porque se refleja en el poeta, aunque queda claro que no es él. La frase final del libro es más que significativa: "Vengo solo" (251).

Ese postrero venir solo del poeta no es más, entonces, que el colofón de toda la soledad anterior que permea la obra y que constituye uno de sus temas básicos. Juan Ramón (y su alma infantil) reflejan y dan vida al universo moguereño, pero no llegan a incorporarse al mismo nunca. Es por ello que no

resulta nada extraño que el bardo, de regreso al pueblo luego de una de sus constantes sesiones de soledades en el campo, se pregunte: "Retorno... ¿adónde?, ¿de qué?, ¿para qué?" (109) en vacío que a duras penas logran mitigar los lirios y toda su carga simbólica. Para el poeta la verja permanece cerrada (Capítulo XIII), su corazón fue un remanso que "el amor humano hirió" (115) y donde quiera que se pare le parece hacerlo junto al pino de la corona (Capítulo XL), tan solo y elevado como el alma del poeta. A través de su proyección infantil, éste "hasta huye de los burros y de los hombres" (132) y queda solo, siempre solo, como la flor del camino del Capítulo L. Excepto con los niños (y los animales, tratados como infantes), la relación del narrador con los demás seres humanos se torna distante, huidiza. Incluso "ella" (Capítulo LXII), no pasó de la categoría de "retrato de la ilusión en el marco fugaz de la ventanilla [del tren]" (159). Juan Ramón describe las actividades religiosas y/o festivas de los moguereños, pero casi nunca participa en ellas. Ni siquiera va a misa los domingos y prefiere quedarse con los gorriones que permanecen con el poeta "que ya conocen bien" (160). Su presencia queda casi siempre ausente o lejos de las actividades comunales. Cuando asiste a alguna de ellas, lo hace en contra de su voluntad (como a la riña de gallos) o se retira tan pronto puede ("disimuladamente", como en la vendimia, 171), pues "no servimos para estas cosas" (230). Como excepciones significativas, son de señalar su

colaboración en la estampa navideña (Capítulo CXVI) y el desfile familiar del Día de Reyes (Capítulo CXXII), por estar, ambas actividades, dirigidas a los niños.

Un capítulo básico para ilustrar la soledad del 'yo poético' (en tanto que personaje) lo constituye el Capítulo LXXIII: esa noche todo el pueblo está de fiesta. Aun así, pasa un hombre solitario; pero, ni siquiera ése es el poeta, pues ya éste es poco menos que alma toda. El bardo vive con el paisaje (también como personaje), mas nunca dentro de él, como no sea en ese reiterado (y hasta triplicado, como en la cita) "cielo azul, azul, azul" (152) de sello tan modernista, modernista, modernista[16]. En fin, que los ejemplos que ilustran la soledad como tema fundamental de Platero..., serían innumerables; baste señalar, en los capítulos no referidos, el LXXV, LXXVI, LXXVIII, LXXXIV, CXII, CXX, etc.

Claro que esa "historia" o "geografía de la soledad" (como califica esta novela Manuel Quiroga Clérigo -679, 682-), tiene asimismo algo de rechazo. Y un rechazo que, a la postre, resulta recíproco. Cierto que Juan Ramón rechaza a los gitanos (como en el Capítulo CX), a las autoridades (Capítulos II, LXVI, etc.) y hasta a toda la población de Moguer ("¡las

[16] La importancia del color azul en el modernismo es más que conocido. Desde el título del primer libro de Darío, el color seleccionado por Martí para la carátula de La Edad de Oro, etc. Para más consideraciones sobre el tema, véanse: Ernesto Ardura, "El mundo azul del modernismo," Cuadernos (París) 63 (1962): 29-43 e Iván Schulman, "Génesis del azul modernista," Estudios críticos sobre el modernismo, ed. Homero Castillo (Madrid: Gredos, 1968) 168-89.

pobres gentes!", LXIII), sin perdonar siguiera a otros intelectuales (como el "hombre imbécil que escribe diccionarios", 149). Pero el poeta es, a su vez, rechazado. Los bodegueros se burlaban de él ocultándole la existencia de la llave de la verja (110), "los chiquillos violentos" (121) lo maldecían, era considerado más tonto que el tonto por antonomasia del pueblo (Capítulo XCIV) y hasta los niños le gritaban, al verlo pasar, "¡El loco! ¡El loco! ¡El loco!" en mofa cruel que, aunque los ojos del bardo lograban ubicarse "¡tan lejos de mis [sus] oídos!", permanecía en el eco del tiempo: "¡El lo...co! ¡El lo...co!" (91).

Este rechazo mutuo que convive con la adoración a los niños y el paisaje, nos conduce a otro de los temas fundamentales de Platero y yo: Moguer. Un Moguer que es más de un Moguer a la vez, de acuerdo con la perspectiva temporal de cada capítulo y sus combinaciones. La raíz autobiográfica de la novela (y todo lo dicho después por el propio autor) nos aclara, en parte, esa yuxtaposición temporal en el espacio novelístico. Juan Ramón venía de regreso, luego de una larga temporada fuera del terruño en busca de la salud mental perdida a raíz de la muerte del padre. Coincide con su retorno la decadencia material de la región; pero, a la par de esa diferencia, es de destacar la de los ojos que ahora 'reconocen' Moguer. La existencia de 'dos Juan Ramón' viene dada por lógicas razones cronológicas (salió de Andalucía, prácticamente, adolescente; regresa en su primera juventud,

con el cambio de visión que ello implica) y las condiciones que determinaron su salida: la búsqueda de una cura a sus quebrantos síquicos, en los que el miedo a la muerte y a la vida misma se confundían, intercambiables. A ello súmese que la ausencia del poeta adolescente no fue sólo terapéutica: su doble estancia madrileña lo hizo campo de cultivo para la influencia de intelectuales mayores que él, quienes le aportaron, además de las herramientas técnicas del nuevo movimiento, ese 'ver modernista' y la consiguiente postura krausista. Moguer, al regreso del bardo, era otro; pero también era otro el joven que retornaba: ahora era "el loco", "¡... maj tonto que Pinitooo!"

La particularización literaria de zonas geográficas españolas (transmutadas en zonas espirituales), fue un fenómeno netamente modernista, desarrollada con fuerza por la llamada Generación del 98. Esa transmutación, amén de las características artísticas de los textos en que fue desarrollada, trajo como resultado la universalización de tales zonas. Pero mientras que en sus contemporáneos se observa, la más de las veces, una idealización de dicha transmutación geo-espiritual, en Jiménez tal idealización se torna parcial, circunscrita a la infancia, ahora vista por el atribulado joven como un 'antes de' libre de la asfixia que lo acongojaba. La frontera entre el 'antes' idealizado y el 'ahora' agobiante queda determinada, en lo particular, por la muerte del padre y el paso de Juan Ramón de la adolescencia a

la primera juventud (que es decir, la pérdida, irremisible, de la niñez) y, en lo general, por la decadencia real del terruño. La nostalgia del bardo por su niñez perdida es reconocida por Juan Ramón en su "Advertencia a los hombres que lean este libro para niños", de 1914. En dicha nota considera la niñez ("esa edad de oro") como

> una isla espiritual caída del cielo, [en la que] anda el corazón del poeta, y se encuentra allí tan a gusto, que su mejor deseo sería no tener que abandonarla nunca. (83)

Los capítulos analépsicos de Platero... responden a ese deseo, condicionados por una nostalgia en rebeldía, un buscar en el pasado el aire fresco que sirviera de antídoto a la atmósfera asfixiante que ahora respiraba "el loco" "maj tonto que Pinito" en un Moguer empobrecido y empobrecedor. Como resultado de esa doble visión respaldada por un doble objeto a visualizar, aparecen entonces 'dos Moguer', correspondientes a dos tiempos. El primero (el de la niñez) presenta claros tintes románticos; el segundo, sórdido y luctuoso, no puede ocultar sus rasgos decadentistas. La conjunción de ambos en la trama crea, entonces, un 'tercer Moguer' bitemporal, en que, según Graciela Palau de Nemes,

> haciendo a un lado los elementos negativos de su diario vivir, Juan Ramón reconstruye la visión mágica de la infancia y da la visión real del hombre adulto. Moguer emerge en las páginas de Platero, bello sin embellecimientos; sencillamente ordinario, mas no

> grosero; corrientemente bueno o malo, que es la más justa dimensión humana y genuinamente español. (545)

Hay que destacar que en ese reflejar lo genuinamente español, Jiménez también se apartó de sus contemporáneos, enfrascados en la universalización (y mitificación) de Castilla. Platero... es todo andaluz, sin mitificaciones. Aunque una Andalucía abierta, por el Modernismo, no sólo a lo francés o a lo italiano, sino también a lo español no necesariamente castizo o a lo latino común a todos. De ahí que una mariposa sea, también, una "volvoreta" y que el Monturrio, revaluado, vuelva a adquirir su condición de "Mons-urium".

Lo "corrientemente malo" de que hablaba Palau, a fin de proyectarlo en su "justa dimensión humana y genuinamente español", es presentado por Juan Ramón mediante la combinación de dos temas secundarios estrechamente vinculados a Moguer e íntimamente relacionados entre sí: la crítica social y la caridad. El primero de ellos agrupa la opinión crítica del poeta sobre casi todas las instituciones de Moguer: desde la educación (capítulos VI y XCVIII) a la administración (capítulos LXIV y XCV), pasando por la iglesia (capítulo XXIV) y costumbres populares (capítulos XXXII, LVIII, LXX). La presentación de la pobreza, en sus distintas gradaciones, no puede ocultar su intención crítica. Véanse, por ejemplo, los capítulos III, XLIX, XXXVIII y LIII. Mención aparte merece su no por delicada menos significativa crítica a la discriminación racial (en el Capítulo LXXIV) y la mental, esta

última presente ya desde la dedicatoria misma. La caridad (hacia personas o animales) permea todo el libro y resulta uno de los elementos básicos de las interpretaciones cristomiméticas de la novela. En efecto, a todo lo largo del año que cubre la trama, el bardo y su borrico no hacen más que ayudar a los demás. En cuanto a este tema, se destacan los capítulos XXXII (en que Juan Ramón y Platero garantizan la libertad de un grupo de aves), el XLVII (cuando Platero lleva a pasear a la tísica) y el XXXVII (en que el poeta y su burrillo ayudan a desatascar la carreta de una niña).

Llama la atención, como elemento temático discordante, la imagen negativa que Jiménez presenta de los gitanos, a pesar de la pobreza que los caracteriza (capítulos VII, XXXIII, XXXVI, CX). Myriam Najt y María Victoria Reyzabal comentan al respecto:

> La actitud [de Juan Ramón] hacia los gitanos no es precisamente de aceptación. . . . El rechazo a lo gitano se hace patente, aun cuando plantea con cierta admiración la hermandad, esbeltez, la confianza de "Las tres viejas". (758)

Las mismas críticas consideran este rechazo a los gitanos como un prejuicio del poeta, quien "hasta llega a aceptar que el nombre de la etnia equivale a ladrón, y que estas gentes son desconsideradas con sus animales, los burros" (762). Hasta qué punto Juan Ramón expresaba un prejuicio personal o generalizado en la España de su época, sería tema de

discusión. Más allá de tales consideraciones históricas, creo que tal indiscutible rechazo en Platero... de todo lo relacionado con la gitanería está influido, cuando no determinado, por el maltrato (según la visión de Jiménez) de que los gitanos hacían víctima a los animales, en particular a los congéneres de Platero.

Todos estos temas primarios y secundarios entrelazados -- y complementándose en relaciones varias--, están desarrollados desde una actitud estetizante que les da unidad y atenúa la sordidez de algunos de ellos. Sirviendo de hilo conector entre el contenido que determinan y la forma en que quedan presentados (entre ética y estética), puede apreciarse una intención didáctico-pedagógica que, aunque sumamente sutil, no deja de ser menos importante. Tal intención aparece aquí (como antes lo habíamos señalado en La Edad de Oro) por la conjunción del basamento filosófico krausista y los requerimientos categóricos de todo libro para niños. Hay en ese dolerse por los débiles de manera activa mediante la caridad y la solidaridad, y en ese criticar lo cruel, lo injusto o lo superficial, un nada disimulado objetivo docente --en el sentido prístino del término-- encaminado a lograr que los niños, luego de la lectura de esta novela, fueran mejores que antes de leerla. En ese sentido, la soledad del poeta y su borrico deja de ser tal, proyectados en las almas de todos sus lectores. "El loco" más tonto que el más tonto del pueblo, termina venciendo. Señaló Julián Marías:

> Al término de la retirada, de la anábasis, del repliegue hacia lo alto, inesperada, milagrosamente, la conquista. Juan Ramón, desde su soledad --comunicada en la desigual amistad con Platero--, se ha apoderado del alma de Moguer. (395)

A lo que yo adicionaría: y del alma de los niños todos. Y para siempre.

CONCLUSIONES

A pesar del éxito de público y crítica que, desde un principio, disfrutó Platero y yo, su clasificación genérica, su ubicación categórica y su militancia estilística, han sido elementos que no han venido a establecerse sino recientemente, y sobre los cuales todavía no hay unanimidad de criterios.

Los factores que determinaron semejante inconsistencia crítica fueron complejos y numerosos: la rígida división entre la Generación del 98 y el Modernismo que ha sido general en la crítica peninsular; la estrecha visión de ese movimiento literario que, hasta tiempos recientes, era tenida como válida; las marcadas diferencias entre la "leyenda andaluza" y los géneros tradicionales; y el hecho de que Platero..., aunque 'canonizada' por los niños y su primer editor como Literatura Infantil, no fue escrito originalmente para los niños.

Considero que el más entrópico de tales factores fue el relacionado con la naturaleza del Modernismo. En efecto,

durante muchos años el primer movimiento literario en español de factura americana se consideró sinónimo del rubendarismo preciosista y marcadamente afrancesado de los primeros libros del nicaragüense, que tan malos imitadores tuvieron. Esa línea del Modernismo se mantuvo, durante mucho tiempo, como su característica única o principal, no siendo sino a partir de la segunda mitad de este siglo cuando la línea esencial del movimiento ha venido a llamar la atención de la crítica. La identificación de esa línea esencial fue la que motivó el reconocimiento de José Martí como fundador del movimiento, y no como precursor (véase lo señalado al respecto en el capítulo 2) y, por ende, la ampliación y profundización de la literatura modernista en su conjunto. Los críticos que veían el Modernismo únicamente como su vertiente preciosista, no podían ubicar a Platero..., plenamente, en ese movimiento (como Michael Predmore, 1975). Y claro que, desde ese punto de vista, tenían toda la razón: nada más alejado de la superficialidad extranjerizante que Platero y yo. Pero una vez ubicado en un Modernismo visto en su conjunto y no sólo como una de sus ramas, todo comienza a esclarecerse.

La ubicación de Platero... dentro del movimiento modernista viene dada por la semejanza de los elementos estilísticos constitutivos que señalamos (impresionismo, simbolismo, expresionismo, pre-rafaelismo, romanticismo) combinados todos en una síncresis similar (aunque no proporcionalmente semejante) a la analizada en La Edad de Oro,

por ejemplo. Pero también por el rechazo del sentimentalismo a favor del sentimiento, y por la voluntad de ruptura (de libertad) de todo lo anterior, incluyendo los moldes genéricos tradicionales.

Así, la alquimia genérica que tanto confundió a los críticos tiene, desde el punto de vista estilístico, una característica específica: su adscripción al Modernismo. Y, dentro de éste, dada su condición de obra narrativa de longitud superior a la asociada con el cuento o el relato, construida mediante una estructura que hace inoperante un orden de lectura diferente al propuesto por el autor, una ubicación específica: la novela. Poco importa que Platero y yo no haya sido creada a partir de las novelas modernistas hispanoamericanas que le precedieron en el tiempo. Su relación con éstas no es de dependencia, sino de paridad. Lo que las hace similares no son sus semejanzas en tanto que producto terminado, sino los elementos estéticos constitutivos y el espíritu de ruptura y libertad en que éstos fueron combinados, de acuerdo con las características e intenciones personales de cada creador.

Mucha razón tiene, entonces, Francisco López Estrada, al reconocer en Juan Ramón a "un andaluz que nos refiere la vida de su pueblo desde la perspectiva intelectual de un escritor modernista" (48), quien, desde el punto de vista estético, "se atiene a una norma de altura, propia de la generación modernista" (51).

Esa perspectiva intelectual modernista señalada por López Estrada queda evidenciada, incluso, en el contenido temático de Platero..., tan parecido al analizado en el capítulo anterior en José Martí, aun cuando la obra infantil del cubano no haya sido conocida por el español sino luego de haber escrito su novela. Porque es el caso que aquí tampoco podría hablarse de una relación de dependencia. Al igual que desde el punto de vista estilístico la relación de Platero... con las novelas modernistas hispanoamericanas fue de paridad, desde el punto de vista temático su relación con La Edad de Oro responde a la misma condición. En ese sentido, las semejanzas temáticas identificables en ambas obras no creo que provengan de influencias personales, sino que emergieron como resultado de la semejante perspectiva intelectual modernista que compartían el antillano y el andaluz.

La ubicación categórica de Platero... dentro de la Literatura Infantil, creo que resulta ya incuestionable. Señalé, al margen de la 'canonización' de los niños, algunos de los rasgos fundamentales de la novela que apuntaban en esa dirección, como la carga cuantitativa de personajes infantiles y de animales, estos últimos 'debidamente humanizados', según los patrones de la categoría ya presentes desde sus primeras expresiones. También señalé la intención didáctico-pedagógica de la obra en su conjunto, así como su 'confusión' genérica, elementos estos últimos igualmente entroncados con el Modernismo.

El elemento más 'entrópico' de la mezcla genérica de Platero..., es el destacado factor poético. En efecto, aunque (recuérdese a Marías) Platero... no es un libro de poesía, sí está hecho con ella. De ahí el reiterado uso de recursos retóricos inherentes a la poesía tales como metáforas, sinécdoques y hasta el quiasmo. Pero ese destacado factor poético es, precisamente, la norma de la mezcla genérica infantil. Desde los tiempos de Perrault, narración y poesía han ido siempre de la mano dentro de la literatura para niños, compartiendo prosa y verso (incluso en su sentido tradicional de composición métrica rimada) un mismo lugar en las narraciones.

Por lo anterior es que puede conjeturarse que, de haber aceptado los críticos, desde un principio, la característica categórica infantil de Platero..., no se habrían asombrado tanto de la imposibilidad de ubicarla dentro de un género en especial. El hecho de que Juan Ramón no haya escrito esta obra imponiéndose, conscientemente, la ubicación categórica aquí determinada, en nada la desvirtúa. El mismo reconoce que tampoco se había impuesto, conscientemente, ubicarla dentro de la literatura para adultos, y que el libro resultante no necesitaba cambio alguno para ser aceptado por los niños ("[Platero] estaba escrito para... ¡qué sé yo para quién!... para quien escribimos los poetas líricos... Ahora que va a los niños, no le quito ni le pongo una coma. ¡Qué bien!", 83).

El resultado --consciente o inconsciente, premeditado o

impremeditado-- fue una novela infantil modernista, entroncada directamente con sus antecedentes genéricos y categóricos en una relación causal y de paridad que en nada desvirtúa la obra, sino que, por el contrario, permite la recepción de su naturaleza en toda su enteridad. Una naturaleza que ha determinado, más allá de la indiscutible calidad de su autor --demostrada en otras muchas de sus obras--, el sitial único que Platero y yo alcanzó y ha mantenido a casi un siglo de haberse creado.

Ese sitial, dada la aceptación universal (bi-categórica) de la obra y en base al análisis desarrollado en este capítulo, podría descomponerse, entonces, desde dos perspectivas diferentes y complementarias. Desde el punto de vista de la literatura de adultos, Platero... supera a otras obras del mismo autor escritas, incluso, en períodos de mayor madurez, por el componente categórico infantil del cual las otras carecen. Desde el punto de vista de la Literatura Infantil, supera a otras obras del período por el componente estilístico modernista de que sus contemporáneas españolas carecían. Por lo que, como ya habíamos determinado con La Edad de Oro, es precisamente la combinación de las características categóricas infantiles con los elementos estilísticos modernistas lo que, amén de la genialidad del autor, determinó su grandeza. Porque es el caso que Platero y yo terminó siendo, más allá de todos los ismos y las polémicas críticas, Platero y... nosotros. Incluyendo todos los ellos o ellas

españoles de todos los mundos que vengan, por siempre, después.

CAPITULO 5: CUENTOS DE LA SELVA PARA NIÑOS, DE HORACIO QUIROGA

Cuando las autoridades del Consejo de Enseñanza Primaria del Uruguay rechazaron los Cuentos de la selva para niños como lectura infantil, lo hicieron sin saber que daban la espalda a uno de los libros fundamentales de la literatura para niños en idioma español de todos los tiempos. De nada sirvieron las buenas relaciones que tenía Quiroga con su coterráneo Rodolfo Mezera, entonces Ministro de Instrucción Pública de la República; los subalternos del alto funcionario no hicieron la menor concesión y, aduciendo que la colección propuesta "contenía faltas gramaticales" y "que en muchos relatos había crueldades", según Emir Rodríguez Monegal (188), prohibieron su publicación oficial en el país.

El hecho, más que anecdótico, resulta sintomático. El ejercicio de la censura en la Literatura Infantil por parte de las autoridades pedagógicas, no es nada nuevo y ha sido, desgraciadamente, un fenómeno bastante generalizado. No puede identificarse un patrón censor fijo, sino que éste depende de los condicionantes ideológicos de cada país en especial de acuerdo con los valores 'académicos' o 'morales' del momento. Pueden ser víctima de la censura escolar tanto escritores nuevos como viejos, nacionales o extranjeros. Y la práctica, a pesar de todo lo avanzado en el campo de la pedagogía en los

últimos años, no da muestra alguna de desaparecer[1].

Luego del rechazo de sus compatriotas, Quiroga vuelve sus ojos a la Argentina y encuentra allí --una vez más-- la mano amiga que lo ayuda. Manuel Gálvez había fundado en 1916 la Cooperativa Editorial Buenos Aires y ya había publicado Cuentos de amor de locura y de muerte (1917), con relativo éxito. A él acude el uruguayo, y en 1918 salen, finalmente, sus rechazados Cuentos de la selva para niños. El éxito editorial de esta entrega fue inmediato, por lo que sucesivas ediciones, tanto totales como parciales, no se hicieron esperar. Tan sólo 4 años después aparece la primera traducción al inglés, la cual recibe el 'espaldarazo' del The New York Times, con todo lo que ello entonces, como ahora, significaba, abriéndole el mercado y el reconocimiento internacional. Como ejemplo ilustrativo de la permanencia (o, mejor, del incremento) de la aceptación universal de esta obra, basta

---

[1] En el capítulo 1 de esta tesis señalamos cómo muy recientemente -1992- las autoridades de un distrito escolar del Estado de Florida colocaron Blanca Nieves y los Siete Enanitos en la "lista de lecturas restringidas" de escuelas y bibliotecas públicas. Los educadores floridanos, como los uruguayos de 1918, esgrimieron como justificación de su censura, la existencia de "excesiva violencia" en el conocido cuento, aunque, como en el caso que nos ocupa, es de augurárseles muy poca efectividad. Para más consideraciones sobre la censura escolar, véanse: Donald J. Rogers, Banned!: Book Censorship in the Schools (New York: Messner, 1988); Lee Burress, Battle of the Books: Literary Censorship in the Public Schools (Metuchen [NJ]: Scarecrow Press, 1989); Joan DelFattore, What Johnny Shouldn't Read. Textbook Cersorship in America (New Haven: Yale UP, 1992). Sobre la resistencia a la censura en la literatura infantil, véase Mark I. West, Trust Your Children: Voices Against Censorship in Children's Literature (New York: Neal-Schuman, 1988).

señalar que una sola casa editorial (Losada, de Buenos Aires), entre 1954 y 1991 había hecho 41 ediciones. Ninguna otra obra de Quiroga ha sido tan publicada y, paradójicamente, tan poco estudiada. Sus cuentos infantiles abrieron, incluso, el camino a sus cuentos para adultos, los cuales, como veremos después, les deben mucho.

El éxito internacional que le propició a su autor esta colección de cuentos para niños, no fue nada fortuito ni producto de improvisación. Antes bien fue el resultado de un largo proceso de sedimentación (tanto desde el punto de vista histórico como estético) que había comenzado mucho tiempo atrás, en la ciudad uruguaya de Salto, en donde había nacido el último día del año 1878. La temprana inclinación del joven Horacio por las letras lo llevó a fundar revistas, tertulias artísticas y a abrazar, decididamente, los postulados modernistas de fines del siglo XIX (en su variante de 'dandy decadentista' en especial) que tanto escandalizaban a la sociedad provinciana del Uruguay de la época. Consecuentemente, entabló contacto con las figuras más importantes del movimiento en la zona, bajo cuyo amparo dio sus primeros pasos. En ese sentido es de destacar su encuentro, en 1897, con el poeta argentino Leopoldo Lugones, quien llegó a convertirse en una especie de padre intelectual para el joven uruguayo, algo así como un inconsciente sustituto del real progenitor argentino, desaparecido trágicamente antes de que el pequeño Horacio lo llegara a conocer.

Precisamente de la mano de Lugones es que Quiroga traba contacto con la selva argentina que más tarde 'inventaría' en sus cuentos. En 1903, luego de un viaje 'modernista' a París con muy poca gloria, y otras tragedias personales (su padrastro, ante una enfermedad incurable, se suicidaría y el propio Horacio, accidentalmente, causaría la muerte del más querido de sus amigos), Quiroga había decidido pasar a la Argentina, cuya nacionalidad ostentaba a tenor de su ascendencia paterna. Por encargo oficial, Lugones tiene que visitar en junio de ese mismo año las ruinas jesuíticas de las Misiones e informar de su estado. Quiroga, quien a la sazón ya era conocido como uno de los jóvenes valores del Modernismo sureño, lo acompaña en calidad de fotógrafo y a cargo del diario de la expedición (todavía perdido). El resultado 'burocrático' de este viaje puede apreciarse en la obra de Lugones El imperio jesuítico (1904), con dos de las fotos tomadas por Quiroga. Para el joven uruguayo significaría mucho más: el rígido punto divisor entre un 'antes' y un 'después' que cambiaría por completo su vida entera y determinaría lo más importante de su obra. Comenta Rodríguez Monegal:

> Para Quiroga [ese viaje a la selva con Lugones] significó el primer contacto con un mundo en que existía otra escala de valores, un mundo que lo fascinaba por su aparente impenetrabilidad, que desafiaba su espíritu competitivo. Lo que un poco más tarde llegará a ser el desierto para T.S. Lawrence, habría de ser la selva para

> el joven salteño. Descubre en sí mismo no la máscara literaria del conquistador de exotismos (Orellana, en verso) sino el soterrado espíritu de Robinson Crusoe. . . . Otro Quiroga emerge lentamente de las ruinas del dandy, uno que ya se parece más a la estampa definitiva perfeccionada por los años y el mito. (79-80)

La referencia de Monegal a uno de los personajes fundamentales de la Literatura Infantil, es más que significativo. La fascinación del joven uruguayo por el nuevo medio, sin embargo, va mucho más allá de la impenetrabilidad y el desafío competitivo asociados a la selva. Hay, en cierto sentido, una 'toma de partido' en una polémica de carácter recurrente en el pensamiento hispanoamericano que, a partir de Sarmiento, ha polarizado todo el espectro intelectual hispanoamericano: la dicotomía antitética "Civilización y Barbarie". El conocido educador argentino la había desarrollado ya en su Facundo (1845), haciéndola más drástica aún en obras posteriores tales como Educación popular (1854) y, sobre todas, en Conflicto y armonías de las razas en América (1883). Martí, por otra parte, había invertido las polaridades sarmientinas, abriendo una nueva posibilidad de enfoque ante un mismo tema que, aunque con raíces tan antiguas como el legado lascasiano, extendería la polémica, prácticamente, hasta nuestros días[2].

---

[2] Con relación al tema, véase el conjunto de ensayos "Civilización y barbarie en pensadores latinoamericanos," (continúa...)

La conquista de lo exótico es otro aspecto determinante en el 'descubrimiento' de la selva por parte del joven cuentista uruguayo. Sólo que no se trata de un exotismo distante o ajeno (la China o la Grecia apolínea), como era usual entre los modernistas más conocidos entonces, sino un viaje a lo exótico de las raíces hispanoamericanas por antonomasia: la naturaleza virgen del continente, su rostro prístino, su oculta visión primera más allá de las 'edulcoradas' versiones románticas. Este viajar a lo exótico dentro ya se venía apreciando en Quiroga incluso en sus momentos de más 'dandysmo' personal. Una anécdota de su viaje a París (1900), que él mismo cuenta, ilustra ese ir a la semilla en tanto que paraje exótico: en la tertulia del guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, el joven sureño le pregunta, de repente, a su anfitrión:

--Diga, Carrillo, ¿Ud habla guaraní?

--¿Cómo?

--Si habla guaraní.

--No sé lo que es eso.

Me extrañó la cosa pero nada dije.

--¿Y qué es eso?-- insistió.

--Pues el idioma guaraní, de América.

Al rato le pregunté a Montealegre que estaba algo distante y no había oído:

---

[2](...continuación)
Revista Interamericana de Bibliografía 41.1 (1991): 33-119.

--Y Ud., Montealegre, ¿habla guaraní?

En esto saltó Carrillo:

--Pero, hombre, ¡dele con el guaraní! Este hombre debe de estar... y se señalaba la cabeza. ¿Usted habla inglés?--me preguntó.

--No--le contesté.

--¿Y alemán?

--Tampoco.

--¿Y cómo quiere Ud. que Montealegre hable en guaraní? Ya que los americanos son bastante ridículos, todavía recuerdan sus cosas de allá[3].

Emir Rodríguez Monegal comenta esta anécdota en los siguientes términos:

El choque es por lo menos curioso, y simbólico. El decadente salteño que en la patria chica se sentía exilado, siente recrudecer en París el nacionalismo. . . . y para equilibrar el desprecio cosmopolita de Gómez Carrillo (el cronista de los bulevares para la avidez colonial de los hispanoamericanos), sólo se le ocurre **agredirlo** con el sonsonete del guaraní. Era su única arma **en esa** reunión de apátridas. Lamentablemente, Horacio **tampoco** hablaba guaraní. Aunque el destino (que se complace en estos efectos) le reservaba la ocasión de aprenderlo. Por eso, increpando al pontífice del

---

[3] De la anotación correspondiente al día 16 de mayo de su Diario de viaje a París, citado por Monegal (43).

> Modernismo, al expatriado Gómez Carrillo, con el guaraní, Horacio resulta una figura doblemente anacrónica: por el lugar y hora en que invoca a su América nativa; porque sólo dentro de unos años, esa invocación tendría suficiente autoridad. Pero el destino es expresionista. (43)

En realidad no hay tal anacronismo y el choque permanece, completamente, dentro del ruedo modernista. Lo que queda ilustrado es el antagonismo entre las dos vertientes fundamentales del Modernismo: su línea 'exotista' VS la 'esencial'. Gómez Carrillo representa, en ese principio de siglo, la figura más importante de la primera (cuando más 'cardenal' modernista, pero no "pontífice"); Quiroga comenzaba a inclinarse por la segunda (iniciada por Martí, como otro 'cardenal') que sería, en definitiva, en la que terminaría ubicándose, al menos en la actitud, luego de renunciar por completo a su militancia 'decadentista'. La invocación modernista a la América nativa, a diferencia de lo que puede inferirse de la cita de Monegal, era algo que no siempre tuvo que **estar** respaldada por la autoridad; bastaba la conciencia **activa de** su existencia como lo exótico para que se **constituyese** en sustituta (y hasta contrincante) de lo asiático o lo moro (recuérdese a Martí). De ahí que el choque descrito por Quiroga sea, como señaló Monegal, simbólico; pero no curioso. Lo que entonces le tenía reservado el destino al joven uruguayo, no fue más que una actitud consecuente con la

rama de su militancia modernista esencial en ciernes (para los modernistas todo, como ya vimos en el Capítulo 2, fue mucho más que expresionista, incluyendo el destino mismo).

De la etapa modernista decadente que había empezado a desvanecerse en París, quedarían dos libros muy poco conocidos hoy: Los arrecifes de coral (1901) y El crimen del otro (1904). Ninguno de ellos delata al Quiroga que la selva nos entregaría después, pero en el segundo puede apreciarse el abandono, para siempre, del verso y sus inclusiones en la prosa que caracterizó al primero, así como una intensificación de la narración en sí. La deuda de uno y otro con Edgar Allan Poe ha sido reconocida hasta por el propio Quiroga.

A principios de 1904 comienza Horacio Quiroga su aprendizaje de vida en lo natural. Su intento de plantar algodón en el Chaco termina, un año después, en un rotundo fracaso; pero lo prepara para sus empresas en la selva a partir de 1906, en donde termina comprando unas cuantas hectáreas de tierra con vista sobre el río Paraná. A finales de 1909, ya casado, Quiroga se establece, permanentemente, en Misiones. Desde un tiempo antes, había comenzado a escribir lo que él llamaría "cuentos del monte", y sus trabajos aparecían regularmente en las más importantes publicaciones argentinas de entonces, tales como la revista Caras y caretas y el periódico La Nación, tan relacionado con el Modernismo. Del cuento pasa a la novela (véase Historia de un amor turbio, de 1908), mas en ese género no alcanza el éxito esperado. En

1911 le nace una hija (a quien llama Eglé) y un año después un hijo, cuyo nombre resulta altamente significativo por su implicación modernista: Darío. Pero el matrimonio se vería truncado trágicamente: a finales de 1915 la mujer de Quiroga se suicida, dejándolo con dos niños a quienes criar.

De regreso a Buenos Aires, el cuentista logra, a duras penas, un cargo en el Consulado General del Uruguay en la capital argentina, y da a conocer su mejor colección de relatos hasta la fecha: Cuentos de amor de locura y de muerte (1917), de éxito inmediato. Desde 1915 había comenzado a escribir (y a editar poco después, en publicaciones periódicas), algunos cuentos infantiles que había llamado originalmente "Cuentos de mis hijos". Su unificación daría luz al libro que rechazarían las autoridades pedagógicas uruguayas y que constituye el centro de este capítulo: los Cuentos de la selva para niños (1918). Con posterioridad daría a conocer otras colecciones de relatos tales como El salvaje (1919) Anaconda (1921) y Los desterrados (1926), este último para muchos su mejor libro. Quiroga se casaría de nuevo (1927) y tendría otra hija un año después. Escribiría nuevos cuentos y hasta una segunda novela, pero sin el éxito de las colecciones de relatos editadas entre 1917 y 1926. Incluso hace un nuevo intento en la Literatura Infantil (Suelo natal, de 1931, libro de texto en colaboración con Leonardo Glusberg), pero éste nunca llega ni siquiera a asemejarse a su primera entrega dentro de esta categoría literaria. Una última colección de

cuentos, Mas allá (1934), le obtiene un premio del Ministerio de Instrucción Pública del Uruguay (el mismo organismo que le había rechazado sus Cuentos de la selva...); pero se trata de una obra muy por debajo de sus creaciones previas.

Desde el punto de vista personal, el segundo matrimonio de Quiroga también fracasa, y un cambio político en su país lo priva de nombramiento diplomático alguno durante un tiempo, con las consiguientes dificultades económicas. Finalmente, aquejado de un cáncer prostático entonces incurable, no espera la última etapa de la enfermedad y decide adelantar su partida, ingiriendo una dosis mortal de cianuro el 18 de febrero de 1937. Como señalamos anteriormente, su padrastro (con quien tenía las mejores relaciones), también había decidido morir antes que enfrentarse a una catástrofe física; poco más de dos décadas atrás, su primera mujer se había, igualmente, suicidado; final que también escogieron dos de sus mejores amigos: Leopoldo Lugones y Alfonsina Storni. Como siguiendo los designios de una extraña y sórdida maldición (¿de la selva?), Eglé y Darío, los niños para quienes fueron originalmente escritos los cuentos que aquí analizaré, también terminarían, como sus dos progenitores, suicidándose.

Pero más allá de todo ese macabro rosario de suicidios (aunque con él entretejida), quedó la obra de Horacio Quiroga, por muchos considerado el mejor cuentista hispanoamericano de todos los tiempos. El 20 de abril de 1936, previendo su fin, Quiroga había dado a conocer su deseo de renacer "en un

fosfato, en un brote, en el haz de un prisma"[4]. Más allá de toda polémica metafísica, lograría algo mucho más permanente: renacer en cada lector. Y lograr que sus hijos, por siempre niños, renacieran en los millones de pequeños lectores de estos cuentos de una selva aparentemente inmune, gracias al arte quiroguiano, a todas las maldiciones.

LOS CUENTOS

Los ocho cuentos que conforman esta colección se caracterizan por el marcado tono oral de la narración y un escenario común: la selva sudamericana. De acuerdo con Rodríguez Monegal, es de presumirse que hayan sido, inicialmente, historias que contaba el padre a sus hijos, sin el fin premeditado de convertirlos en literatura. Ha dicho al respecto este especialista en la obra de Quiroga:

> Paradójicamente, este padre absorbente y tiránico, sabía ser el más delicioso narrador de cuentos infantiles, que él iba armando sobre la trama misma de los días y las noches misioneras. Muchos de esos relatos (que luego escribiría y publicaría) fueron inventados en los primeros años de los chicos, cuando aún vivía la madre; otros corresponden, sin duda, al período de viudez en San Ignacio o a la instalación en Buenos Aires. (185)

El diminuto volumen comienza con "La tortuga gigante",

---

[4] Citado por Emir Rodríguez Monegal, El desterrado. Vida y obra de Horacio Quiroga (Buenos Aires: Losada, 1968) 288.

escrito en 1915 (Monegal, 186), aunque no publicado sino un año después (Fray Mocho 5.225, 18 de agosto de 1916). Es el más corto de la colección, brevedad que Quiroga logra mediante la más extremada concisión. Por lo anterior, es que el binomio narración/descripción aparece del todo desproporcionado a favor del primero de los elementos. Es la acción --las cosas 'que pasan'-- el centro de todo el relato, en patrón que será la tónica general del libro.

Llama la atención el uso quiroguiano de la conocida fórmula "Había una vez..." con que comienza este cuento, la cual repetiría en otros cuatro más. Tal parece que con ello pretendía su autor dejar bien aclarado, desde el mismo inicio del relato, su ubicación categórica. La necesidad de tal aclaración viene dada, a mi entender, por el hecho de que estos cuentos no aparecieron originalmente en revistas infantiles, sino en publicaciones de adultos que también editaban los 'otros' cuentos de la selva que, a la sazón, Quiroga escribía. Ese "había una vez..." del inicio servía, entonces, de inequívoca aclaración categórica: éstos, a diferencia de los 'otros', eran los "Cuentos de mis hijos" y, por lo tanto, para los hijos de los lectores de Fray Mocho, Caras y caretas y las otras revistas para adultos en que fueron publicados inicialmente.

Con la primera oración del cuento Quiroga da a sus pequeños lectores toda la información necesaria para la continuación de la historia. La función integrativa de esta

oración está dada por el hecho de que su funcionalidad habrá de ser saturada sólo a un nivel superior, enraizando la ficción en lo real. En efecto, a pesar de la indefinición temporal del "había una vez" y el consiguiente uso del imperfecto, ese "hombre que vivía en Buenos Aires y estaba muy contento porque era un hombre sano y trabajador"[5] quedaba al alcance interpretativo de sus lectores originales. La ciudad estaba ahí, con sus miles de hombres contentos por ser sanos y trabajadores. Y el "había una vez", resemantizado como fórmula más allá de su significado original, bien podía ser 'esta vez' o, al menos, 'cualquier vez' cercana y, por lo tanto, tangible (después, al final del cuento, veremos cómo Quiroga hará de ese "había una vez" un 'esta vez' definitivo). El hecho de que las dos únicas características que Quiroga señala del hombre sean su condición de trabajador y su buena salud, las convierte en indicios, anticipando los sentidos de los núcleos cardinales que conformarán el cuento.

El primero no se hace esperar: "Pero un día se enfermó..." (23). De inmediato Quiroga presenta dos de los motivos centrales del cuento: la selva como elemento de curación (de renacer) por su condición de medio natural, y la solidaridad o caridad como premio. En ese sentido la actitud del director del Zoológico actúa también como indicio,

---

[5] Horacio Quiroga, Cuentos de la selva, Intr. Nydia M. Grotta (Buenos Aires: Losada, 1991) 23. Todas las citas de la obra analizada serán paginadas de acuerdo con esta edición.

anticipando la de la tortuga agradecida.

La recuperación física del hombre en la selva (cuarto párrafo), si bien no llega a la condición de catálisis, actúa como tal. Hay información, pero, conviviendo con ésta, un marcado decrecimiento del tempo, lo cual acerca la secuencia más a una descripción que a la narración. El uso único del imperfecto determina ese peso descriptivo. Ya en ese párrafo comienza Quiroga la 'animización' de la selva, con el "bosque que bramaba con el viento y la lluvia" (24), en lo que pudiera interpretarse como un indicio de la 'humanización' de la tortuga que le seguirá.

La secuencia del encuentro del hombre con la tortuga a punto de ser devorada por un tigre, no parece preludiar lo que vendrá después. Es una escena muy cercana al realismo, cuyo elemento principal es establecer, decididamente, la naturaleza 'negativa' del tigre y el consiguiente 'castigo' recibido. Luego, hay un apartamiento total de ese tono realista: el hombre, a pesar de lo hambriento que estaba, en vez de comerse la tortuga, decide curarla. Los "golpecitos con la mano sobre el lomo" (25) dejan establecida una relación que aportará verosimilitud al núcleo central de la narración y cuyo tono simbólico quedará después reforzado, al final del cuento.

A la lenta recuperación de la tortuga sigue la enfermedad del hombre. Sólo ahora es cuando Quiroga presenta a sus lectores algo que había mantenido oculto durante la primera parte del cuento: la condición 'humana' de la tortuga. En

efecto, el pesado quelonio 'entiende' y hasta 'piensa' en los términos más humanos, a resultas de lo cual decide cuidar, en pago, a su salvador. Los cuidados de la tortuga y su largo camino a la ciudad para llevar al hombre hasta la civilización que puede salvarlo, constituyen la secuencia central de la historia. Esta presenta, a su vez, algunas sub-secuencias que le aportan suspenso y hasta humor, como es el caso de la aparición de "un ratón de la ciudad --posiblemente el ratoncito Pérez--" (27). La incorporación al cuento de un personaje conocido de sus lectores, aporta 'verosimilitud' a "La tortuga..." desde el punto de vista categórico. En efecto, el ratoncito Pérez era 'real' y, consecuentemente, sirve de nexo entre los animales de la selva y los de la ciudad, confiriendo a los primeros las características que ya los lectores infantiles de entonces 'sabían' que los segundos tenían.

El hecho de que la tortuga llevara al cazador hasta el zoológico (y no a un hospital, por ejemplo), sirve para 'concluir' el cuento como una unidad espacial cerrada. Pero también para llamar la atención sobre el zoológico como extensión natural de la selva (acercando, entonces, ésta a los niños) y, en detalle sumamente significativo, para hacer de "una vez", 'esta vez', por cuanto la tortuga del cuento resultó ser "la misma gran tortuga que vemos todos los días comiendo el pastito alrededor de las jaulas de los monos" (30). El pacto resultante entre el cazador y la tortuga (entre

'civilización' y 'barbarie') queda reforzado en el final, en el que Quiroga deja aclarado que la tortuga "no quiere nunca que él [el cazador] se vaya sin que le dé una palmadita de cariño en el lomo" (30).

Las polaridades resultantes del cuento son multivalentes. Por un lado, el hombre enferma en la ciudad y recupera su salud en la selva. Pero es precisamente en el monte donde más cercano de la muerte queda; la ciudad, entonces, se convierte en su única posibilidad de salvación. La tortuga casi pierde su vida en la jungla, y es salvada, significativamente, por el representante de la civilización. Luego, el quelonio se adapta del todo a la vida del zoológico, el cual queda de esa forma --como punto intermedio entre la selva y la ciudad-- representando la factibilidad de la convivencia de ambos polos. Consecuentemente, la civilización aparece como salvadora de lo mejor de la barbarie, la cual, en pago, salva lo mejor de su representación. Ambas, finalmente, alcanzan un idílico equilibrio de convivencia en una tierra común a las dos.

No hay duda de que Quiroga decidió abrir su libro con "La tortuga gigante" por su carácter simbólico y por la aceptación e identificación del personaje principal entre los pequeños (recuérdese que, antes de su publicación en forma de libro, su autor lo había 'probado' oralmente con sus hijos y luego con los lectores de Fray Mocho). La tortuga, como personaje simpático a los niños, ha quedado más que probado en tiempos

posteriores (véase lo señalado al respecto en el Capítulo 2). Tratándose de una tortuga ya conocida (y querida) por los lectores inmediatos del cuento, dicha simpatía se intensifica.

La alianza entre 'civilización' y 'barbarie' desarrollada por Quiroga en este cuento, sería repetida en otros. El penúltimo relato de la colección ("El paso del Yabebirí') apunta en esa dirección. Había sido publicado originalmente en el número 403 (del 22 de junio de 1917) de la revista El Hogar, y en él se narra cómo las rayas del río salvan la vida de un hombre que, con antelación, las había librado de la depredación de otros seres humanos. El cuento resulta el más extenso de toda la colección y está lleno de acción de una punta a la otra. El humor y el suspenso, que en "La tortuga..." quedaron sólo esbozados, en "El paso..." alcanzan pleno desarrollo. Los personajes se multiplican, con claras polaridades en donde militan, por igual, animales y seres humanos.

El cuento se abre con un párrafo informativo que va, de lo general (la raíz etimológica del nombre del río y el peligro de adentrarse en su cauce), a lo particular ("yo conocí un hombre...", 81). Le sigue un párrafo conjugado todo en presente histórico (siguiendo su uso ya analizado en Martí) en que Quiroga presenta la real 'barbarie' de 'la civilización': la pesca con dinamita.

Esta acción queda interrumpida, de pronto, por una secuencia que dará razón de ser al núcleo fundamental del

cuento. En la misma se cuenta la prohibición de continuar la explotación fluvial con dinamita, veda impuesta por un hombre que "fue a vivir allá" (es decir, un advenedizo) y "tenía un carácter serio, aunque era muy bueno" (81). Queda aclarado que, en su defensa de los pobladores del río, el nuevo habitante tuvo que enfrentarse al enojo de los otros hombres. Pero su voluntad terminó imponiéndose, razón por la cual se ganó la amistad de las rayas. Eso fue "una vez" (81) de conjugaciones en el imperfecto que extienden el ciclo de la secuencia a un pasado indeterminado, de tonalidades bucólicas. Secuencia que es seguida por otra "una vez" (82) en la que prevalecerán el indefinido y el presente como formas verbales determinantes, y que quedará sub-dividida en otras secuencias menores que la conformarán.

La primera de esas secuencias menores nos presentará a los animales ya del todo 'humanizados': el zorro, a manera de heraldo anagógico, traerá la noticia del combate del hombre "serio" y "bueno" con un tigre, a resultas del cual el primero vendrá herido, en busca de refugio, para el río. Los tigres, ya desde esa primera referencia, pasarán a formar parte del polo de los hombres que dinamitaban el río, y las rayas dejarán aclarada su actitud en defensa del amigo. Así, la polaridad Civilización VS Barbarie queda conformada, esta vez con el factor humano no como indicador, sino con la diferente actitud de hombres y animales, por igual, ante la justicia, como elemento diferenciador bipolar.

La aparición del hombre ensangrentado marca el principio de otra secuencia narrativa. Es de destacar, en los inicios de ésta, la existencia de una breve catálisis ("La sangre le caía por la cara . . . a la arena", 82) con la que Quiroga denuncia los sentidos que en el desarrollo de la acción darán sus frutos. La llegada del tigre da comienzo a otra secuencia de elementos fundamentalmente informativos. Al principio, el felino trata de convencer a las rayas de sus razones:

> --¡El me ha herido a mí!
>
> --¡Los dos se han herido! ¡Esos son asuntos de ustedes en el monte! ¡Aquí está bajo nuestra protección!... ¡No se pasa!
>
> --¡Paso!--rugió por última vez el tigre.
>
> --¡NI NUNCA!--respondieron las rayas.
>
> (Ellas dijeron "ni nunca" porque así dicen los que hablan guaraní, como en Misiones). (84-5)

El hecho de que las rayas utilicen la expresión de quienes hablan el idioma indio nativo de la zona, ha dado lugar, entre otros factores, a una interpretación que comentaré más adelante. Por el momento, basta señalar la división 'departamental' inferida (el monte, el río) y sus consiguientes códigos.

Los intentos de traspaso por parte del tigre herido y, más adelante, de su compañera y otros tigres, se convierten en los acontecimientos centrales en los que se concretiza la progresión de la acción. El ritmo narrativo se torna sumamente

ágil, de imágenes dinámicas (los peces, en vez de nadar, terminan volando) en que se combinan motivos tan aparentemente dispares como el heroísmo y el humor (como cuando, después del retiro, derrotada, de la tigresa --quien había vaticinado a las rayas que quedarían sin colas-- éstas le gritan sarcásticamente: "¡Parece que todavía tenemos cola!", 86). Es significativo que, en su descripción bélica, Quiroga echa mano a imágenes del todo ajenas a la naturaleza, como cuando en dos ocasiones compara a los dorados con torpedos (87 y 91), entonces el arma 'de moda' en la guerra mundial en progreso. Entre uno y otro asalto de los tigres, el autor aprovecha la suspensión temporal de las hostilidades para fugaces catálisis o representaciones.

La guerra entre los tigres y las rayas se torna tan sanguinaria, y el poder de los primeros tan potente, que Quiroga termina animizando hasta el agua misma, que tiembla ante el rugido de los felinos. Llegado un momento tal parecía que todo, en el más depurado suspense, estaba perdido. Hasta que la solidaridad de otro animal (un pequeño carpincho) salva la situación: a él entrega el cazador herido una nota (escrita con su sangre, utilizando una espina de pescado), que el roedor lleva a la casa del hombre, de donde le mandan el rifle y las municiones solicitadas en la nota. La 'pluma' y la 'tinta' utilizadas son más que significativas, y terminarán sellando un pacto semejante al del cazador con la tortuga del cuento que analizamos con anterioridad.

El regreso del carpinchito con el Winchester y las balas, tiene todos los tonos del punto culminante de las aventuras infantiles. Es de suponerse a los hijos de Quiroga saltando de contentos al escuchar la llegada triunfal del roedor, y la revancha del hombre que se incorporaba al combate no ya por su propia vida, sino a "tiempo para entrar en defensa de las rayas" (93) que morían por centenares. Una vez que el hombre comienza a disparar, Quiroga cambia la dirección de sus comparaciones bélicas y, al igual que los peces se habían convertido en torpedos, ahora los disparos se vuelven rayos que caen sobre las cabezas de los tigres (93). El final, aunque fugaz, llena de alegría el río todo. El pacto entre el hombre y los habitantes del Yabebirí se torna, en consecuencia, permanente: el hombre, una vez curado, se va a vivir a la isla del río que tan bien guardaron, para salvarle la vida, sus amigas las rayas, para siempre orgullosas de "la gran batalla que, aliadas a ese hombre, habían tenido una vez contra los tigres" (94).

Emir Rodríguez Monegal señala que esa alianza del hombre con los animales, contenida en los dos cuentos analizados, puede ser interpretada como "un estudio simbólico de las relaciones entre el hombre blanco y el indígena" (186). Desde ese punto de vista, tanto la tortuga como las rayas representarían a los indios, razón por la cual "no sería difícil descubrir aquí una actitud francamente colonialista" (186). Más adelante, Monegal reconoce que tal actitud

colonialista, en caso de existir, "va acompañada de otros elementos" (187), que lo hacen rechazar "esquemas simplistas de colonialismo e imperialismo" (187) por cuanto la actitud de Quiroga para con la selva (tema sobre el que volveré después) "no es típico de la mentalidad colonial" (187).

En realidad, esa alianza hombre-animal, desarrollada en ambos cuentos, responde a factores del todo ajenos a los conceptos de "colonialismo", "imperialismo" y similares. La 'humanización' de los animales y su alianza con los seres humanos, constituye una característica categórica de la Literatura Infantil presente en lo más representativo de su producción desde fechas que datan, incluso, de mucho antes de que existieran las palabras (y los conceptos a ellas asociados) colonialismo, imperialismo, etc. En ese sentido, Quiroga no hizo más que seguir, y al pie de la letra, un patrón arquetípico de la categoría literaria en que estaba incursionando, de la misma forma en que siguió el "había una vez" de apertura, aunque luego demostrara que esa vez indeterminada podía también ser 'esta vez' o veces múltiples.

Parece, sin embargo, confirmar la interpretación "colonialista", la referencia a que las rayas se expresaban como si hablaran guaraní. La reiterada expresión "¡NI NUNCA¡" (aparece cinco veces) con que las rayas respondían a la petición de paso de los tigres, apunta, aparentemente, en esa dirección. Pero es sólo una apariencia. Una relectura del cuento, apoyada en el conocimiento de la actitud de su autor

con relación al tema, descubre que esa referencia al guaraní no apuntaba, directamente, a los indios que, en un principio, eran sus únicos hablantes. Antes bien las rayas se expresan como quienes hablaban guaraní por la pátina de antigüedad asociada a las lenguas indígenas con relación al español más castizo y su interrelación con la selva. En la época en que Quiroga escribió "El paso...", el guaraní era no sólo la lengua de los indios, sino de las Misiones como entidad cultural, incluyendo los colonos blancos tipo Quiroga que también hablaban la lengua. En ese sentido, el cuentista hizo que las rayas 'imitaran' la lengua de quienes hablaban guaraní, no para que los representasen, sino como subterfugio estilístico a fin de proveerles de una forma de hablar lo más cercana posible a lo antiguo de la zona, a su lengua prístina.

Ello invalida el supuesto "paternalismo" degradante (asociado al colonialismo) de la alianza hombre-animales en tanto que símbolo del binomio colonialista-colonizados (o, desde el punto de vista racial, blanco-indios). Y es que tal "paternalismo" racista, simplemente, era algo del todo ajeno, tanto a Quiroga como ser humano, como a la categoría literaria en que incursionaba en ese momento, como queda demostrado en otro de los cuentos: "Historia de dos cachorros de coatí y de dos cachorros de hombre", publicado por primera vez en P.B.T 14.635 (27 de enero de 1917). En efecto, de seguirse los postulados de la interpretación "colonialista" de la alianza hombre-animales, en este cuento se llegaría a una conclusión

que alteraría por completo los patrones aceptados por los críticos que la esgrimen: el hecho de aquí los 'indios' aparecen superiores a los 'blancos'. O lo que es igual: que los degradados colonizados terminan en un nivel superior al de sus colonizadores, algo del todo ilógico en quien hubiese pretendido proyectar "una actitud francamente colonialista".

En este breve cuento Quiroga cumple con otra de los 'requerimientos' de la Literatura Infantil: la inclusión de personajes infantiles. Tal inclusión queda anunciada ya desde el mismo título, pero de una forma muy especial que adelanta la 'tesis' fundamental de la historia: cachorros de coatí y cachorros de hombre. El uso, tanto para animales como para seres humanos, del término asociado hasta entonces únicamente con la descendencia de los primeros, entraña un nada disimulado intento de igualarlos. Igualdad que, como se verá en el cuento, no implica una 'degradación' de los niños, por cuanto son los cachorros de animales quienes, a la postre, mostrarán la actitud más 'humana' y 'civilizada'.

En "Historia...", Quiroga vuelve a presentar una óptica temporal pluralista envuelta en la conocida fórmula de "había una vez". El primer párrafo la presenta en su más tradicional sentido, en conjugaciones del imperfecto que aportan la información mínima requerida para la comprensión del resto del cuento. Este párrafo cubre, en apretada síntesis, lo que pudiéramos llamar la primera infancia de los coatíes. La extensión e indeterminación temporal del tiempo verbal

seleccionado, aportan su magnitud en medio de su concisión.

Inmediatamente después aparece el primer cambio. De "había una vez" se pasa a "una vez" ya del todo ubicada en un punto específico del tiempo mediante el uso del indefinido, con lo que se convierte en el primer núcleo cardinal de la acción. La piedra angular de esta segunda secuencia, lo constituye el largo parlamento de la mamá coatí, en el que pueden ser detectados, a manera de función integrativa, los indicios resultantes de su prohibición de ir "a buscar nidos en el campo, porque es peligroso" (71), y sus advertencias con relación a los perros y las armas de fuego de los hombres (72). La importancia de este discurso queda subrayada por la fórmula de 'Also Sprach...' con que Quiroga se refiere al mismo.

Una vez separados los cachorros, la historia queda como detenida. Hay, en efecto, una catálisis que comienza a dar paso a indicios que sugieren la desobediencia del coaticito que desembocará en su captura. Las imágenes de la civilización a través de los ojos del cachorro terminan en su toma de conciencia total de los peligros que entrañaría su desobediencia, ya que "es sabido que nada gusta tanto a los bichos chicos del monte como los huevos de gallina" (73). Este núcleo cardinal termina con la captura del pequeño coatí por la trampa, en que Quiroga inserta una descripción analépsica (de naturaleza catalítica-informativa) en la que justifica la existencia de la trampa. Una vez que el cachorro ha caído en

ella y los hijos del colono quieren ir al gallinero, el autor aprovecha la escena para insertar un indicio integrador de importancia vital:

> El padre consintió, pero no sin que las criaturas se pusieran las sandalias, pues nunca los dejaba andar descalzos de noche, por temor a las víboras. (74)

Cuando el colono y sus hijos llegan al gallinero y descubren que el animal aprisionado no es una comadreja, se produce de inmediato una identificación entre los niños y el prisionero, a resultas de la cual el padre acepta entregarles la presa a manera de mascota. Una pequeña catálisis referente a la historia del gato montés que los niños dejaron morir, inconscientemente, por no darle agua, parece del todo injustificada. Más adelante intentaré una justificación de tal inserción.

El infructuoso intento de rescate del coaticito forma toda la secuencia siguiente. Es de destacar en ella la ya completa 'humanización' de los animales, quienes hasta saben utilizar "las herramientas del hombre", aunque el perro (recuérdese el discurso de la madre), lo impide.

El núcleo cardinal que comienza "al día siguiente" (76) y que se extiende durante dos días más, presenta como acontecimiento central la plena identificación entre los niños y el cachorro aprisionado. Una identificación que tiene como elemento básico "la sinceridad del cariño de las criaturas", "tan grande" y "las cosas ricas que había para comer allí",

por lo cual el pequeño coatí comenzó a pensar "en aquellos rubios cachorritos de hombre que tan alegres y buenos eran" (76). Nótese en la cita que Quiroga, como pretendiendo dar al pensamiento del coaticito una pátina de tiempo prístino, utiliza una sintaxis que remeda el latín.

A la tercera noche, una vez que mamá coatí y sus otros dos hijos logran acercarse a la jaula del prisionero, se topan con una noticia que constituye el núcleo central del cuento: el pequeño coatí no quiere abandonar su cautiverio, el que pronto verá desaparecer, al menos parcialmente. Las razones que aduce el prisionero forman la tesis fundamental del cuento: "[los niños] son como nosotros. Son cachorritos también, y jugamos juntos" (78). Quiroga no tiene reparos en contarnos que "los coatís salvajes quedaron muy tristes, pero se resignaron, prometiendo al coaticito venir todas las noches a visitarlo" (78). Aquí es la primera vez que se establece ya una diferencia entre el prisionero y su mamá y hermanos que habían permanecido libres. Estos últimos son llamados, por primera vez, "salvajes", aunque sin implicación despectiva alguna.

La siguiente secuencia vuelve a mezclar un momento de pausa en la acción con elementos informativos. Mediante la misma, Quiroga nos muestra el completamiento de la identificación entre los dos grupos de cachorros, por cuanto

> él [el coatí 'civilizado'] y las criaturas [los niños] se querían mucho, y los mismos coatís salvajes, al ver lo

> buenos que eran aquellos cachorritos de hombre, habían concluido por tomar cariño a las dos criaturas. (78)

La muerte del pequeño coatí 'prisionero' tiene lugar "una noche muy oscura, en que hacía mucho calor y tronaba" (78), de concisos trazos expresionistas. El indicio de la muerte por mordedura de una serpiente señalado con anterioridad, alcanza aquí su pleno significado: el coaticito no podía usar las "sandalias" que el padre obligaba a sus hijos a calzar en la noche. En ese sentido, su 'humanización' lo había hecho vulnerable a lo 'salvaje' de la selva; le costó la vida. Su agonía y muerte recuerdan la de Platero por su crudeza y síntesis. Quiroga trata de justificar 'realistamente' la nueva y fatal vulnerabilidad del coaticito 'civilizado' con una pequeña catálisis informativa, pero así y todo queda demostrado que los coatíes salvajes sí podían vencer a la serpiente.

La reacción de la madre y sus hijos sobrevivientes pasa, de la 'humanización' ("lloraron largo rato") a la objetividad de la 'barbarie' ("como nada más tenían que hacer allí . . . se **fueron** otra vez al monte"). Mas la alianza entre los **cachorros** y los 'cachorros' ya no podía truncarse:

> **Pero** los tres coatís, sin embargo, iban muy preocupados y su preocupación era ésta: ¿Qué iban a decir los chicos, cuando, al día siguiente, vieran muerto a su querido coaticito? Los chicos le querían muchísimo y ellos los coatís, querían también a los cachorritos rubios. Así es

que los tres coatís tenían el mismo pensamiento, y era evitarles ese gran dolor a los chicos. (79)

El hecho de que los coatíes 'salvajes' decidieran 'sacrificar' a uno de los suyos para evitarles a los niños el dolor de la pérdida de su mascota, los pone por encima de éstos. Los 'cachorros' de hombres son presentados, entonces, más niños (o más aniñados) que los cachorros verdaderos. De alguna manera lo 'salvaje' daba a los dos coaticitos sobrevivientes una 'adultez' inexistente en los 'cachorros' humanos, por su raíz civilizada, la cual permitía 'engañarlos' para evitarles dolor. El cuerpo del coaticito muerto es, entonces, regresado al monte de donde había venido (a manera de ciclo cerrado) y su lugar es ocupado por uno de sus hermanos. El timo pasó, prácticamente, inadvertido, pues como el nuevo coaticito "era tan bueno y cariñoso como el otro, las criaturas no tuvieron la menor sospecha" (80).

La alianza civilización-barbarie queda, finalmente, del todo sellada:

> Formaron [los niños y el coaticito] la misma familia de cachorritos de antes, y, como antes, los coatís salvajes venían noche a noche a visitar al coaticito civilizado, y se sentaban a su lado a comer pedacitos de huevos duros que él les guardaba, mientras ellos le contaban la vida de la selva. (80)

No hay que ejercer mucho la imaginación para entrever en este cuento un marcado tono autobiográfico. Los personajes

humanos pueden ser fácilmente identificados con el mismo Quiroga (ya viudo) y sus dos hijos (nótese que la madre de los niños no aparece en toda la historia). Ello daría razón de ser a la escena en que se refiere la muerte del gato montés porque los niños no le daban agua. La aparente incongruencia de esta inclusión quedaría eliminada si se acepta como anécdota real y no como elemento ficcional inserto. La historia de los coatíes quedaría entonces a la misma altura que los elementos autobiográficos modernistas ya señalados en Martí o Juan Ramón, en que lo real y vivido se funde y/o iguala a lo imaginado o soñado.

Hay una indiscutible paridad entre el jardín zoológico de "La tortuga..." y la casa del colono en "Historia..." Ambos lugares se convierten en el terreno común donde tiene lugar la posibilidad de convivencia entre los seres humanos y los animales. En ambos cuentos el papel de 'héroe' quedó reservado para los segundos. Y aunque pudiera señalarse una final actitud "paternalista" del hombre hacia el quelonio en "La tortuga...", el 'paternalismo' a identificarse en "Historia..." --siguiendo la misma dirección interpretativa--, queda ejercido en dirección contraria: de los animales a los seres humanos.

Esta superioridad de los animales sobre los seres humanos (aunque también con un final de convivencia), queda del todo desarrollada en otro de los cuentos de esta colección, de claras tonalidades heroicas: "La guerra de los yacarés",

publicado originalmente como "Los cocodrilos y la guerra" (Fray Mocho 5.212, 19 de mayo de 1916). Es de destacar que en la versión original Quiroga utiliza el término universal de "cocodrilos", el cual abandona por el más local de "yacarés" en la versión definitiva. Habría entonces que interpretar la génesis de este cuento partiendo de la selva sudamericana a la selva en general, para regresar finalmente al punto de partida que no logra conjurar la descripción de "un río muy grande, en un país desierto donde nunca había estado el hombre" (47). El cambio de "cocodrilos' por "yacarés" hace de ese "país desierto" indeterminado uno mucho más cercano a los lectores originales del cuento: los argentinos y, en particular, a los habitantes de Misiones como entidad geo-cultural específica. Vemos aquí, entonces, el mismo recurso que ya habíamos señalado en La Edad de Oro, tendiente a propiciar la identificación de los lectores mediante la inserción de elementos propios y conocidos aunque la historia se desarrollase en la China (como es el caso del cubano) o en "un país desierto donde nunca había estado el hombre".

El cuento comienza con una caracterización informativa que presenta la vida de los yacarés en el río con claros tonos paradisíacos antes de la llegada del hombre. El bucolismo descrito es cercenado, de pronto, por el paso del primer barco, cuya llegada es presentada con tintes de suspenso. La confusión del yacaré viejo que cree que se trata de una ballena, aporta el primer toque de humor a la historia y sirve

para introducir al personaje. Su segundo vaticinio (la ausencia de peces en el río como consecuencia del paso del vapor) no es aceptado por los yacarés más jóvenes, pero resulta mucho más preciso. La esperanza de que el barco no vuelva a surcar las aguas del río, brinda un momento de pausa a la acción, y la frustración de esa esperanza, la llegada del siguiente núcleo cardinal narrativo: la construcción del primer dique. El cuento adquiere a partir de ese nuevo núcleo una marcada naturaleza plástica, de trazos rápidos y caricaturescos, como los asociados con los comics o los primeros dibujos animados en blanco y negro. Nótese la ausencia total de referencias a color alguno y las imágenes de los reptiles serruchando los árboles "con la especie de serrucho que los yacarés tienen encima de la cola" (49-52) o, al siguiente día, ante la llegada del barco al dique, "mirando por entre los palos [del dique], riéndose del chasco que se había llevado el vapor" (52)[6].

El diálogo entre los marineros y los yacarés recuerda el de las rayas y los tigres en "El paso del Yabebirí". Está hecho con oraciones exclamativas cortas, muy rítmicas, para ser **leídas** en voz alta, con las implicaciones representativas categóricas ya señaladas. Este primer triunfo de los yacarés

---

[6] Otros conceptos sobre la relación entre la narrativa quiroguiana y el Séptimo Arte (aunque tomando como punto referencial cuentos para adultos) son desarrollados en Emma Susana Speratti Piñero, "Horacio Quiroga, precursor de la relación cine-literatura en la América Hispana," Nueva Revista de Filología Hispánica 36.2 (1988): 1239-1249.

sobre el barco, da pie a una ligera catálisis en que los reptiles, "locos de contento", "daban tremendos colazos en el agua" (53).

La llegada del acorazado al día siguiente da inicio a dos secuencias semejantes: las correspondientes a la destrucción del dique, su reconstrucción y su segunda destrucción. En estas secuencias es de señalarse que la descripción del efecto de los disparos del barco contra los troncos se mantiene, en ambas oportunidades, dentro de los límites de una narración realista. Ya después veremos cómo Quiroga rebasará esos límites. La aparición del acorazado también hace una aportación importante: la única individualización de personaje humano alguno en toda la historia. Aunque no se lo llega a conocer por su nombre propio, aparece ahora "un oficial" que, más adelante, será "el oficial" que, junto al buque, servirá de personificación de la fuerza a la que se enfrentan los yacarés.

Con la destrucción del segundo dique, y ante la desesperación de los reptiles, el viejo yacaré llama la atención sobre una última esperanza, la cual determina la entrada en la historia del otro personaje principal de la misma: el Surubí, con su correspondiente catálisis analépsica. Como se aclara en la nota al pie de página de la edición que utilizo, surubí es el nombre genérico de uno de los peces de los ríos misioneros; pero es el caso que Quiroga lo utiliza como nombre propio, dándole al personaje un valor

representativo que da un significado extra a la alianza que, más allá de antiguas rencillas, establecen peces y reptiles. Pero lo que más llama la atención en esta entrada del Surubí en el cuento, es que conlleva la aparición del torpedo, el arma entonces más popular en los despachos de prensa y con la cual establece Quiroga, parabólicamente, una triple alianza yacarés-peces-hombres. Llevando la interpretación simbólica hasta su extremo, pudiera asociarse al Surubí con el submarino, entonces --junto al tanque-- la máquina de guerra que anunciaba la llegada de los tiempos modernos.

El diálogo entre el yacaré viejo y el Surubí marca la culminación de la 'humanización' de los animales en la historia. Estamos en presencia de dos viejos amigos, dos 'veteranos' de una 'guerra' previa cuyas experiencias compartidas entrañan una relación más allá de las convenciones de sus pares. De ahí el éxito de la gestión de los yacarés, que incluye hasta la ayuda personal del pez.

El traslado del torpedo al sitio donde había sido emplazado el dique, se caracteriza por la plasticidad ya señalada. Pero una plasticidad llena de movimiento gracias al sentido de progresión del imperfecto con el gerundio que, de nuevo, hace recordar los primeros dibujos animados. En efecto, la línea de yacarés atados del cuello de uno a la cola del otro y, al final, el Surubí sujeto con los dientes a la cola del último porque no habían alcanzado las lianas, tiene mucho de caricatura; pero caricatura en movimiento, en que los

miembros de la fila así formada "subían, bajaban, saltaban sobre las piedras, corriendo siempre y arrastrando al torpedo, que levantaba olas como un buque por la velocidad de la corrida" (57).

En el último encuentro entre el acorazado y la triple alianza yacarés-Surubí-tecnología, se termina la personificación del oficial al mando del barco de guerra. Una personificación que lo convierte en el antagonista del protagonista y, dadas sus intenciones genocidas, en centro de la antipatía de los pequeños lectores. Ya todo está listo para la batalla final, cuyo resultado queda insinuado por el indicio resultante de la burla que hace el oficial del yacaré viejo y la respuesta de éste.

Esa batalla final, no libre de suspenso, alcanza su punto máximo cuando el buque de guerra es torpedeado. Aquí Quiroga abandona la descripción bélica realista para 'pintar' la destrucción de la nave en términos que, por un lado, parecen sacados del grabado de un parte de guerra y, por el otro, pudieran asociarse a la sensación, con su consiguiente raíz simbolista. Describe el cuentista que, una vez alcanzado el acorazado,

> no es posible darse cuenta del terrible ruido con que reventó el torpedo. Reventó, y partió el buque en quince mil pedazos; lanzó por el aire, a cuadras y cuadras de distancia, chimeneas, máquinas, cañones, lanchas, todo. (59)

La burla de los yacarés, al paso de los hombres derrotados, continúa el humor que se venía dosificando casi desde el principio del cuento y subraya el proceso de 'humanización' de los reptiles. Sólo uno de los marineros fue devorado: el oficial. Su devorador: el yacaré viejo. Con ello se individualiza la victoria y se personaliza el castigo por la culpa cometida. Mas, incluso esa escena que, en otro contexto, pudiera resultar de mal gusto, queda asordinada por el final humorístico de que el cinturón y los galones del oficial --convertidos en botín de guerra para el Surubí--, se habían enredado en los únicos dientes de su amigo, el viejo yacaré. El 'desfile' final del pez engalanado y su escolta de retorno a la gruta donde vivía, tienen mucho que ver con los desfiles navales, de las cuales terminan siendo una caricatura.

Pero lo que más sorprende de "La guerra...", es el escueto final en que, a pesar de toda la guerra descrita, peces y yacarés terminan conviviendo, "muy felices" (60), con las naves que concluyen transitando, libremente, por el río. ¿Fue entonces en vano el esfuerzo (la heroicidad) de los reptiles y su veterano aliado? No del todo. La guerra narrada queda a nivel de estadio previo (y necesario) para la convivencia posterior y duradera del 'happy end'. Al final, unos y otros (Civilización y Barbarie) tendrían que adaptarse a convivir en el mismo río (en el mismo mundo). Aunque, como es lógico, quedan cicatrices: peces y yacarés se acostumbran

"al fin a ver pasar vapores y buques que llevan naranjas", mas Quiroga reserva la oración final del cuento, subrayada a manera de sintético párrafo, para aclarar que "pero no quieren saber nada de buques de guerra" (60).

Esa convivencia se torna doméstica en otros dos cuentos de la colección: "La gama ciega" y "El loro pelado". El primero había aparecido originalmente bajo el título de "La jirafa ciega" en Fray Mocho 5.215 (9 de junio de 1916). El cambio de animal pudiera analizarse en términos semejantes a los que utilizamos al comentar el mismo fenómeno en "La guerra...", pero la dirección resultante termina siendo mucho más compleja. En efecto, mientras que con el cambio de "cocodrilos" por "yacarés" se iba de la generalización a la particularización, con el de "jirafa" por "gama" se va de la particularización (la selva africana) a la generalización (gama es un nombre internacionalmente conocido), la cual queda, finalmente, de nuevo particularizada --pero esta vez en la Argentina y países adyacentes-- con la inclusión de términos regionales tales como las uras (voz guaraní para nombrar un tipo de larvas de moscas, 63) o la tacuara (especie de bambú típico del Cono Sur, 70).

En este cuento su autor repite el pórtico por excelencia dentro de la categoría ("Había una vez...") en un primer párrafo informativo no exento de violencia que puede ser también interpretado como un indicio. Presentados el personaje central y su mamá, Quiroga echa mano a una de las prácticas

religiosas más comunes de sus lectores inmediatos (la oración del Padrenuestro) para enfatizar, desde un principio, la identificación con los personajes de su cuento. La 'oración' de los venados, sin embargo, aparece desprovista de todo misticismo. En efecto, su objetivo no es el bien espiritual sino el estricto cumplimiento de la ley fundamental de la selva: la supervivencia física. Pero la raíz religiosa del trinomio pecado-castigo-redención que habrá de desarrollarse en el cuento, resulta innegable.

En este caso el pecado (la desobediencia) aparece desarrollado gradualmente en dos secuencias sucesivas. En la primera, la gamita no recibe castigo alguno, ya que faltaba la condición primaria de todo pecado: su identificación como tal. Cuando la gamita saborea la miel del primer panal que encuentra, no había recibido todavía ninguna advertencia con relación a las colmenas, por lo que el castigo habría resultado, desde el punto de vista teológico, injusto. La secuencia se cierra con la advertencia de mamá gama de que nunca más debe repetir la experiencia. Ya a partir de este momento (identificado el pecado) la desobediencia de la gamita queda lista para el recibimiento del correspondiente castigo.

Una y otro aparecen debidamente desarrollados en la siguiente secuencia. Como todo pecador, la gamita, en un principio, duda. Y es precisamente esa duda lo que completa del todo su 'humanización', recurso categórico típico mucho más destacado en este cuento que en los restantes de la

colección. Ella, a pesar de tener en cuenta la recomendación de su madre, opta por desobedecer (por pecar) y el castigo no se hace esperar.

La 'caída' de la gamita es hacia las tinieblas. La ceguera que le provocaron las picaduras de las avispas, tiene mucho de 'expulsión', según la cultura judeo-cristiana. La desobediente es, en efecto, expulsada del reino de la luz (de la compañía y aceptación de la divinidad) aunque no abandonada del todo: su madre y los demás "bichos" del monte se compadecen de ella, con el perdón implícito en toda compasión.

La entrada del hombre en la historia enfatiza la 'humanización' de los ciervos y demás animales. En efecto, la madre de la gamita se refiere a él como lo haría una madre pobre que requiere los servicios de un médico caro. La necesidad de una "carta de recomendación" (64) no hace más que intensificar ese patrón relacionador y propiciar la catálisis desarrollada en la presentación del oso hormiguero, quien --se deja bien aclarado-- "también es una buena persona", (65) --el subrayado es mío--. La amistad entre el oso hormiguero y el colono no es explicada, pero, como toda función integrativa, su **funcionalidad** queda saturada en un nivel superior, al permitir que el hombre preste sus servicios curativos a la gamita.

Tales servicios se dan a manera de período y rito purificador: "la señorita" (66) tiene que pasar 20 días en la oscuridad, además de ser tratada con una pomada y luego usar

lentes (66), que es decir, ver la vida con una nueva óptica. Mientras, han de cuidarse de los perros que se interponen entre las gamas y el ejecutor de la purificación.

La curación final de la gamita alcanza su grado de redención por la relación que, en agradecimiento, decide establecer con el colono, ejecutor del perdón y, consecuentemente, brazo (si no parte) de la divinidad. Tal parece que para volver a ser lo que había sido antes del 'pecado' cometido, la gamita comprendió que debía mantener un nexo constante y agradecido con el colono. Relación no exenta de peligros (recuérdense los perros) aunque, por lo tanto, más acorde con el arrepentimiento implícito en la purificación. Las plumas se constituyen, entonces, en ofrendas, y la gamita podrá disfrutar de nuevo de la miel, pero bajo la protección del hombre (de la divinidad) como parte de sus relaciones con la misma.

Sólo así se justifica la 'excesiva' humanización --en comparación con los otros cuentos-- con que Quiroga caracteriza a los personajes de "La gama...". En efecto, para poder desarrollar el trinomio temático señalado, hacía falta una '**humanización**' de características tales que hiciera posible que elementos como pecado, purificación, castigo y redención adquirieran sus sentidos judeo-cristianos. De ahí la "oración" de los ciervos, la perfecta relación madre-hija (humanas) entre la gama y la gamita, la condición de "persona" del oso hormiguero, los espejuelos que debe usar la gama

desobediente, la "sillita alta" donde se sienta ésta en casa del colono, etc. En base a esta interpretación, "La gama ciega" podría ubicarse, entonces, en una esfera muy semejante a "Nené traviesa", de La Edad de Oro.

La interpretación simbólica esbozada anteriormente no debe ser vista, sin embargo, como la única posible. Al igual que dejamos aclarado en nuestro análisis de Platero y yo, nos encontramos ante símbolos del todo bisémicos. Así, al mismo tiempo de ser ofrendas, las plumas de garza no dejan de ser artículos que, en esa época, tenían gran valor comercial. El hombre queda, entonces, asociado a la divinidad en gradación semejante a la asociación de las gamas con la humanidad. O en otras palabras: en la misma medida en que los ciervos no dejan de ser tales a pesar de todo el proceso 'humanizador' desarrollado, el hombre no deja de ser tal a pesar de su función cardinal de purificador 'divino'. Lo cual, por otra parte (no se olvide que se trata de un colono), apunta hacia la autobiografía (modernista) ya explicada.

En "El loro pelado" la convivencia doméstica hombres-animales se presenta de manera literal. Este cuento fue publicado originalmente (y con el mismo título) en Fray Mocho 6.255 (16 de marzo de 1917) y presenta la carga de humor más destacada de toda la colección. En el mismo, Quiroga conjuga el loro (conocido animal domesticado) con el tigre. El triunfo del primero en su condición de protagonista sobre el antagonista selvático, está dado por la astucia y su alianza

con la civilización.

El cuento, de marcada estructura lineal, comienza con una introducción informativa sobre la vida de los loros en la selva, información que cumple objetivos múltiples: por un lado, justificar la cacería de las aves silvestres dado el daño que producían en las cosechas y, por el otro, destacar al protagonista por sobre sus congéneres (el loro de la historia era el "centinela" de una bandada, aquél a quien los demás confiaban su seguridad mientras se dedicaban a comer). Ambos elementos justifican el primer núcleo cardinal de la historia: la caza del lorito.

La llegada del loro a casa del colono marca el inicio de la alianza entre el ave y los seres humanos. En efecto, a pesar de que "los loros son ricos para comer guisados" (39), el loro herido, lejos de ser sacrificado, es curado por los niños. Gracias al cuidado de éstos, el ave "se amansó completamente" (39), aprendiendo las mañas que los lectores urbanos de Quiroga conocían como propias de los loros en cautiverio. Pero el loro del cuento no vive en una jaula. Su domesticación no entrañó ni una pérdida de su libertad ni una separación de los demás animales. Una vez más Quiroga nos presenta un idílico punto intermedio entre civilización y barbarie que, en este caso, alcanza tonos caricaturescos con la ceremonia del "five o'clock tea" a la que el loro se incorpora. La convivencia civilizada del loro con la familia del colono queda expresada en una larga secuencia informativa

caracterizada por el uso del imperfecto, con su consiguiente extensión en el tiempo y lento ritmo narrativo.

El progreso relevante de la acción tiene lugar cuando el lorito se aleja de la casa más allá de lo acostumbrado y se topa con el tigre. Este núcleo cardinal del cuento presenta uno de los mejores momentos de todo el libro, por su marcada complejidad. En efecto, la proposición que combina los personajes con sus correspondientes predicados, aparece construida sobre la base de una 'humanización' de los primeros mucho más compleja que en las otras historias de la colección. El loro mantiene el 'formato' lingüístico que los lectores inmediatos del uruguayo conocían e identificaban plenamente ("mezclando las palabras sin ton ni son", 40), al que Quiroga se ve precisado a adicionar, a fin de armar la historia, expresiones más 'humanas' aún. La 'humanización' del tigre resulta no menos compleja: con el subterfugio del fingido tartamudeo, Quiroga mengua la astucia del felino. La aparición del tigre, por otra parte, remeda la combinación impresionista-expresionista ya analizada, al ser presentado inicialmente como "dos luces verdes, como enormes bichos de luz" (40), brillando en la maleza. Hay, al principio de la secuencia, un indicio que justificará la funcionalidad de toda la escena: el hecho de que el loro "se había olvidado de que los bichos del monte no toman té con leche" (41). Tal olvido (que, desde otro punto de vista, pudiera interpretarse como pecado) resultará la piedra angular del equívoco que casi

cuesta la vida al loro domesticado. En ese sentido, su marcada 'humanización' había terminado por hacerlo vulnerable al medio del cual él mismo, originalmente, provenía.

La vergüenza del loro ante su imagen desplumada luego del ataque del felino, es del todo congruente con su previa inclusión en la atmósfera cuasi aristocrática del "five o'clock tea". De ahí que temblara no sólo de frío, sino también de vergüenza (42). Una vergüenza que pudiera interpretarse como el castigo por el pecado cometido: traspasar la frontera del idílico equilibrio de Civilización y Barbarie asociado a la casa del colono y sus alrededores. Siguiendo esta lógica, la auto-reclusión del lorito hasta tanto le renacieran las plumas perdidas, podría considerarse un período de penitencia y purificación semejante a los 20 días que la gamita ciega tuvo que permanecer en la oscuridad. En ambos casos, el hueco de un árbol sirve de locación penitente, y la falta de luz su más destacado elemento. Mientras que el recuerdo de los seres humanos "todas las tardes, a la hora del té" (42), mantiene vivo el nexo entre el loro y la familia del colono, sirviendo de indicio de las secuencias siguientes.

La secuencia de la 'aparición' del loro con sus plumas nuevas marca la alianza total entre éste y el colono. Pero, lejos de reiniciarse la época en que el ave era "un loro bien feliz, que además de ser libre, como lo desean todos los pájaros, tenía también, como las personas ricas, su five

o'clock tea" (40), hay ahora una tarea que debe cumplirse a fin de poder volver a ese punto bucólico de vida: la venganza del binomio civilización-barbarie contra el primer elemento que quiso destruir la combinación toda en la figura de uno de sus representantes.

Aquí es de destacar, una vez más, cómo Quiroga combina el 'formato' lingüístico asociado a los loros reales con los parlamentos descriptivos del loro de su historia. En efecto, aunque éste no pronunció al principio del reencuentro "ni una sola palabra" (43), al siguiente día, y en tono íntimo, "en dos minutos le contó [al colono] lo que había pasado" (43) con el estribillo de "¡Ni una pluma en la cola de Pedrito! ¡Ni una pluma! ¡Ni una pluma!" (43). La iteración, tomada del lenguaje 'real' de los loros domesticados, desarrolla objetivos descriptivos analépsicos, cuando no anagógicos.

El hablar del loro se torna más complejo aún cuando, finalmente, el cazador y su guía encuentran al tigre. Aquí Quiroga se ve precisado a desarrollar, en un mismo personaje, tres niveles discursivos de manera simultánea: el correspondiente a la raíz 'real' del habla de los loros domesticados, y los inherentes a su comunicación con el tigre y el cazador, respectivamente. Del primero mantiene el formato de la mezcla de "palabras sin ton ni son", pero muy lejos del 'sin sentido' aparente: en las iteraciones seleccionadas hay, más allá del remedo del habla de los loros, claros objetivos analépsico-exhortativos para propiciar la caza del felino

("¡Rico pan con leche!... ¡ESTA AL PIE DE ESTE ARBOL!" -44-, "¡Rica papa!... ¡ATENCION!" -46-). Incluso las respuestas del ave, aunque siguiendo el hilo lógico en su conversación con el tigre, mantienen ese formato. Así, cuando el felino, extrañado ante el comportamiento del loro, le pregunta que a quién habla, éste responde: "¡A nadie, a nadie! . . . '¡Buen día, Pedrito!... ¡La pata, lorito!'" (44). En el discurso del loro para dirigirse al cazador, sin embargo, Quiroga echa a un lado dicha base sintáctica y, aunque sin apartarse del todo de la misma, recurre a las posibilidades de la grafía: los 'bocadillos' del ave dirigidos al colono aparecen en letras mayúsculas y siempre al final del parlamento (44-46). No obstante esa clara diferencia, el cuentista decide llamar la atención sobre el recurso de manera tal que no confunda a ninguno de sus pequeños lectores (44).

Como todos los cuentos de esta colección, "El loro..." termina con un 'happy end': el colono y su aliado selvático regresan a la casa con la piel del tigre. El ave entonces sí puede volver a ser aquel "loro bien feliz" del principio. Incluso ahora, una vez consumada la venganza (i.e., redimido el loro), la familia entera puede conocer la historia completa. El último parlamento del ave repite la feliz fórmula de remedo del lenguaje de los loros domesticados pero con claras connotaciones argumentales. Finalmente, el loro completa su largo y sufrido aprendizaje humano: aprende a reír. En este cuento, como en el anterior, el tono

autobiográfico a la usanza modernista, es más que evidente.

Otro es el caso de "La abeja haragana", publicado originalmente en Caras y caretas el 30 de noviembre de 1918. Es el último cuento de la selección y el que más se asemeja a la fábula como sub-género dentro de la categoría. El hombre y su representatividad civilizadora están del todo ausentes en esta historia, aunque aportan la consabida 'humanización' de los animales característica de la fábula y sirven, como veremos, de punto de referencia fundamental.

Así, desde un principio puede asegurarse que lo más destacado de este cuento es su deuda con la fábula. Una deuda que puede identificarse en dos direcciones distintas pero complementarias: desde el punto de vista temático, es una exaltación del trabajo y del ahorro semejante a la desarrollada en la famosa fábula "El grillo y la hormiga", por ejemplo; estructuralmente, debe al subgénero la utilización de animales 'humanizados', la simpleza anecdótica, y el apólogo gnómico del final, de claras intenciones didáctico-moralizadoras.

El cuento comienza con el recurrente pórtico de "Había una vez..." y una introducción construida sobre conjugaciones del imperfecto del indicativo que combinan acciones iterativas e incoativas. Esta introducción presenta el personaje principal y sus características, aunque también puede apreciarse una escena que admitiría ser interpretada como un indicio: la abeja en la puerta de la colmena y sus acciones en

la misma.

La presentación de las abejas guardianas está dada en un tercer párrafo también introductorio en el que los verbos aparecen conjugados en tiempo presente del indicativo. Pero ello no implica una ubicación de la acción contemporánea con la lectura; aquí, como ya habíamos analizado en el capítulo correspondiente a La Edad de Oro, Quiroga recurre a la 'atemporización' del presente que llamamos 'presente histórico'.

La primera secuencia narrativa del cuento está dividida en cuatro sub-secuencias que presentan la paciencia de las abejas guardianas en relación con la actitud de la abeja haragana y el poco caso que esta última hace de las advertencias de aquéllas. Esta secuencia múltiple aparece construida sobre conjugaciones en el indefinido, dando a los hechos narrados una determinación temporal específica en el pasado. Dado el carácter recurrente de las acciones narradas en esta secuencia, la misma sirve también para justificar la actitud de las abejas guardianas en su última parte (negar la entrada a la colmena a la abeja haragana) y determinar la naturaleza negativa de la actitud del personaje principal. La pluralidad de advertencias y perdones recibidos por la abeja haragana, justifica la actitud de las guardianas de dejarla fuera precisamente el día en que "el tiempo se descompuso y comenzó a soplar un viento frío" (96). Esa condición ambiental, por otra parte, era necesaria (a manera de indicio)

para justificar el encuentro de la abeja con la serpiente.

A la expulsión de la abeja haragana sigue una secuencia muy dinámica en que ésta trata de ganar, inútilmente, la compasión de las guardianas. Pero Quiroga tiene mucho cuidado en aclarar que semejante actitud no podía ser interpretada como una injusticia. Como colofón a la pérdida de la paciencia justificada en la secuencia anterior, aquí, ante la posibilidad de que la abeja expulsada muera como consecuencia del castigo impuesto, una de las guardianas asevera a manera de indicio: "No, no morirás. Aprenderás en una sola noche lo que es el descanso ganado con el trabajo" (97).

Finalmente expulsada por hacer caso omiso de todas las advertencias y perdones recibidos con anterioridad, la caída de la abeja haragana en la cueva de la víbora resulta en perfecta consonancia con el castigo merecido. Mas la selección de la serpiente no es nada fortuita y deja entrever, anagógicamente, significados múltiples que determinan la caracterización simbólica de los personajes y, por ende, el final del cuento. En efecto, la abeja expulsada puede ser considerada como un elemento pecador que ha recibido su castigo. Pero ello no la invalida para encontrar, a través de la penitencia y la purificación, su redención final. La serpiente, por otra parte, no es un elemento pecador, es el pecado, en símbolo que se remonta a lo más básico de la cultura judeo-cristiana. Para ella, entonces, no puede haber redención posible (no puede ganar), quedando, en última

instancia, como vehículo penitente y, lógicamente, destinada a ser vencida por el proceso punitivo-purificador al cual coadyuva con su mera presencia.

Precisamente ese proceso punitivo-purificador de la abeja haragana, en tanto que ente pecador, constituye la parte fundamental del cuento. Dicho proceso se encuentra desarrollado en varias secuencias lineales interrumpidas por unas pocas catálisis que denuncian sus sentidos en el desarrollo de la misma acción que interrumpen. La primera de ellas sirve para justificar la existencia de la caverna como nido de la víbora (98), y da paso al núcleo cardinal del reconocimiento de la culpa del pecador (id). En este punto, la rebelión de la abeja ante la amenaza de ser devorada por el reptil, queda justificada, ya que una condición vital de todo castigo purificador es la supervivencia del castigado, su renacimiento libre ya de toda culpa. En esta rebelión de la abeja aparecen también, a manera de indicios fundamentales, las referencias directas a los hombres ("los hombres saben lo que es justicia", y "son más inteligentes" 98), condiciones que la abeja asumirá como parte de su 'humanización' y que la harán superior a la serpiente.

La superioridad de la abeja como consecuencia de las condiciones humanas asumidas, queda establecida en una secuencia de "pruebas" (99-102), que recuerdan el "Meñique" de Martí tanto por el carácter lúdico como por la destacada carga humorística. Sólo que Quiroga aporta a las pruebas algo que le

faltó a Martí: los elementos identificadores presentes en el "trompo" de la semilla de eucalipto y la "sensitiva" que constituyen el tema fundamental de sendas catálisis (99 y 102, respectivamente).

Pero la victoria en las pruebas establecidas no concluye el período punitivo-purificador de la abeja haragana. Faltaba el 'cierre' fundamental: el arrepentimiento total del pecador. Este no se hace esperar:

> Nunca jamás, creyó la abejita que una noche podría ser tan fría, tan larga, tan horrible. Recordaba su vida anterior, durmiendo noche tras noche en la colmena, bien calentita, y lloraba entonces en silencio. (103)
>
> Por lo anterior, no es de extrañar que, al siguiente día, las abejas de guardia la dejaron pasar sin decirle nada, porque comprendieron que la que volvía no era la paseandera haragana, sino una abeja que había hecho en sólo una noche un duro aprendizaje de la vida. (103)

Quiroga cierra su cuento con un apólogo en que desarrolla varios niveles de alusión. La otrora abeja haragana, ya anciana luego de una larga vida ejemplar, alude a los mayores de los niños, específicamente a los abuelos; las abejas jóvenes que la rodean, a los pequeños lectores; la colmena, a la sociedad. Como resultado de tales alusiones, se logra entonces una identificación total sobre la base del concepto de "ideal", el cual termina siendo el núcleo gnómico central, pues, como deja aclarado el personaje principal del cuento,

"no hay otra filosofía en la vida de un hombre y de una abeja" (103).

El hecho de que Quiroga haya seleccionado este cuento para 'cerrar' su libro, responde, creo yo, a esa carga moralizadora. La misma, aunque presente en todos las historias anteriores, aquí aparece mucho más destacada gracias a las características sub-genéricas apuntadas. La colección, de tono fundamentalmente recreativo, logra con este cierre equilibrar el peso ideológico del conjunto y hacerlo más 'admisible' a los mayores. El subterfugio, como vimos al principio, no dio resultado con las autoridades educativas uruguayas de la época. Pero sí con todos los lectores posteriores del libro.

Sin embargo, el cuento más destacado de toda la colección terminaría siendo "Las medias de los flamencos", publicado por primera vez en Fray Mocho 5.220 (14 de julio de 1916). Esta historia se diferencia de las demás que integran el libro por su colorido, por el ritmo tan dinámico de la narración y por la ingeniosidad con que, basándose en un viejo topos de la categoría --que llena de humor--, su autor 'justifica' las características naturales de las aves zancudas que constituyen sus personajes principales.

Desde los párrafos introductorios, en "Las medias..." se observa una marcada 'plasticidad' caricaturesca que otorga a la historia un alto grado de visualización y espíritu lúdico. Los lectores u oyentes del cuento, más que concebir a los personajes, los ven. La 'humanización' de los animales, que en

otros cuentos sirve para otorgarles, fundamentalmente, condiciones ideales, aquí apunta hacia lo carnavalesco. La burla de los peces, aunque aparentemente descriptiva, después se verá que actuaba como indicio de la historia.

Sirve de base narrativa al cuento el motivo del baile prohibido. El mismo puede apreciarse, a través de múltiples variantes, en el folklore de infinidad de países y, consiguientemente, en exponentes varios de la Literatura Infantil, fundamentalmente romántica. La más famosa de tales variantes terminaría siendo Cenicienta, presente ya en Perrault y 'actualizada' infinidad de veces (véase lo señalado al respecto en el capítulo 1). Pero la variante quiroguiana rompe todos los moldes anteriores, dando al motivo una carga humorística tal que parecería que su intención era, más que continuarlo, ridiculizarlo.

El primer indicio temático aparece a principios del cuarto párrafo en que Quiroga, luego de la descripción caricaturesca de las figuras de algunos de los asistentes al baile, concluye afirmando "pero las que estaban hermosísimas eran las víboras" (31). El calificativo de hermoso no lo había utilizado con ninguno de los otros animales. Mas no contento con su introducción, lo superlativiza y, de inmediato, pasa a justificarlo con sus descripciones de los trajes de bailarinas (ya de por sí asociados con la hermosura) que cada una de las especies de víboras llevaba. Esta secuencia concluye con uno de los indicios fundamentales de toda la historia: "Y las más

espléndidas de todas eran las víboras de coral" (32). El otro indicio de igual categoría no se haría esperar: "sólo los flamencos estaban tristes, porque como tienen muy poca inteligencia, no habían sabido cómo adornarse" (32). Una vez en este punto de la historia, todo queda listo para la introducción de la envidia de los flamencos, y sus intenciones de lucir "medias coloradas, blancas y rojas" (32). Las conjugaciones verbales del imperfecto alargan la configuración temporal de la secuencia y permitirán su posterior continuación.

Una vez que las aves deciden conseguir tales medias para la fiesta, hay una especie de larga catálisis múltiple (conjugada, en su totalidad, en pretérito indefinido) para cuyo desarrollo parece que Quiroga 'congela' la secuencia del baile. En efecto, dicha catálisis es de tal magnitud que no puede sino provocar una diversión total del núcleo cardinal de la narración, caso poco común en la categoría literaria a la que el cuento pertenece por la complejidad que dicho recurso produce a nivel interpretativo. No obstante ello, el escollo es superado hasta con gracia por el cuentista: el dinamismo de los pequeños núcleos insertos y el carácter representativo de las escenas (recuérdese la asociación del "¡Tan-tan!" con las rondas infantiles), convierten estas supuestas catálisis en juegos dentro del juego total del cuento.

Cada uno de los frustrados intentos de los flamencos de conseguir las "medias coloradas, blancas y rojas", acentúa la

estupidez de las aves. Tal acentuación está dada, además, por la condición humana de los almaceneros y sus reacciones a la petición de los flamencos. Ello, por otra parte, 'justifica' la burla que comienza el tatú (especie de armadillo sudamericano) y concluye la lechuza. Este último personaje representa, satíricamente, el hada madrina del motivo del baile prohibido. Como su contraparte 'seria', brinda a los flamencos el vestuario deseado y les advierte cómo deben comportarse para que no se descubra 'el encanto'. Sólo que aquí no se trata de permanecer a la sombra o regresar en un momento determinado. El parlamento último de la lechuza no puede disimular la chanza:

> No se preocupen de nada, sino de una sola cosa: bailen toda la noche, bailen sin parar un momento, bailen de costado, de pico, de cabeza, como ustedes quieran; pero no paren un momento, porque en vez de bailar van entonces a llorar. (36)

La ya más que comprobada estupidez de los flamencos, y la peligrosidad de las víboras de coral --del todo conocida de los lectores inmediatos del cuento--, anuncian un final nada asociado con el conocido motivo argumental que Quiroga caricaturiza, sirviendo entonces de indicio al humor que lo determinará.

La secuencia 'congelada' del baile vuelve a cobrar vida con el regreso de los flamencos con sus ansiadas "medias". Como era de esperarse, se convierten en el centro de la

atención de todos, en especial de las víboras (variante jocosa del príncipe) quienes "querían bailar con ellos [los flamencos], únicamente" (36). Pero no pasó mucho tiempo hasta que comenzaron a sospechar de "aquellas preciosas medias" (36).

La secuencia en que las víboras descubren que "las medias" de los flamencos eran, en realidad, cueros de sus congéneres, toma cariz de comedia de equivocaciones. Los flamencos no habían sido, lógicamente, los asesinos de las víboras cuyas pieles habían usado a manera de medias, pero reciben el castigo correspondiente que, dentro de la línea argumental del cuento, se convierte en el castigo a la estupidez de las aves. El núcleo cardinal de la venganza de las víboras está construido en base al ritmo rápido de las mismas mordeduras del reptil en la realidad, pasado el cual Quiroga regresa al tono carnavalesco con que muestra a las víboras "cansadas y arreglándose las gasas de sus trajes de baile" (37).

A partir de las mordeduras de víboras recibidas por los flamencos en las patas, el cuento hace encajar toda su línea argumental en la realidad. El color rojo de las patas de los flamencos, sus hábitos acuáticos, la postura física más común que presentan, y hasta sus gustos alimenticios (relacionados con la burla inicial de los peces), quedan todos justificados. Con ello Quiroga aportaba a "Las medias..." un grado de verosimilitud superior al topos utilizado y propiciaba un

grado de identificación --con relación a sus lectores inmediatos-- prácticamente total.

Gracias a todo ese complejo proceso de creación apuntado, es que "Las medias..." se convierte en el único cuento de la colección en que el protagonista no termina siendo el héroe del cuento, que vence a su antagonista. Aquí, por el contrario, son los antagonistas los vencedores (teniendo como punto de referencia para la victoria la supremacía en el combate), aunque tampoco llegan a la categoría de héroes, ya que las víboras también resultan, en definitiva, burladas. Los flamencos quedan, entonces, como anti-héroes, tipo de personaje que, por su complejidad, no abunda dentro de la categoría literaria a la que el cuento pertenece.

A pesar de ello, es de señalarse que "Las medias de los flamencos" está entre los cuentos de la colección que más tomaron del precipitado categórico que recibió Quiroga de sus predecesores (en ese sentido, lo superaría únicamente "La abeja haragana"). Sólo que en este cuento el autor fue a las fuentes categóricas más conocidas en su tiempo no para continuarlas, sino para negarlas. Hay, entonces, desde el punto de vista temático, una intención similar a la analizada en Platero y yo desde el punto de vista genérico. Al igual que la obra del autor español analizada es una novela infantil modernista, entre otros factores, por tratar de negar las características del género hasta entonces conocidas, "Las medias de los flamencos" es un cuento infantil modernista,

entre otras cosas, por la negación que en él hace Quiroga de la tradición temática (fundamentalmente romántica) que le sirve de raíz. Lo cual, a la postre, terminaría siendo uno de sus aportes a toda la Literatura Infantil hispana posterior.

TEMAS Y PERSONAJES

Al igual que habíamos observado en La Edad de Oro y Platero y yo, en los Cuentos de la selva para niños pueden señalarse varios temas recurrentes que dan unidad a la obra; temas que, no por coincidencia, guardan una estrecha relación con los presentes en las entregas infantiles del cubano y el español antes analizadas. Y es que, aunque los cuentos de Quiroga responden a situaciones histórico-geográficas del todo diferentes a las que determinaron La Edad... y Platero..., parten de un mismo ambiente epocal modernista, el cual, ya en 1918, comenzaba a ser rechazado (recuérdese el fallo de las autoridades educativas uruguayas señalado al principio).

La muerte (y en particular la muerte violenta) aparece en casi todos los relatos. Este tema, dentro de la obra general de Quiroga, ha sido más que señalado por los críticos, quienes asocian su recurrencia a la biografía del autor[7]. En estos

---

[7] Véanse al respecto: Andrée Collard, "La muerte en los cuentos de Horacio Quiroga," Hispania 41 (1958): 278-81; Leonor Fleming, "Horacio Quiroga: Escritor a la intemperie," Revista de Occidente 113 (1990): 101-4; y L. Martul Tobio y Kathleen N. March, "Ejes conceptuales del pensamiento de Horacio Quiroga," Cuadernos Hispanoamericanos 443 (1987): 85-7.

ocho cuentos en particular, la muerte pudiera sub-dividirse en tres grupos fundamentales, determinados por las razones que la provocan.

Un primer grupo podría conformarse con las muertes heroicas descritas o referidas en los cuentos. Estas alcanzan proporciones inmensas en "El paso del Yabebirí" (en que las rayas mueren "por centenares", 91), mientras que en otros cuentos permanece latente como una opción o riesgo de los protagonistas en cumplimiento del deber ("La tortuga gigante", "El loro pelado", "La guerra de los yacarés"). Un caso de muerte en cierto sentido accidental (la del pequeño coatí en "Historia..."), también podría asociarse a este sub-grupo, ya que su deceso aparece relacionado con su permanencia en la casa de los 'cachorros' humanos amigos.

La muerte como castigo es otro de los sub-grupos temáticos de la muerte. Queda consumada en cuentos tales como "La tortuga...", "El loro...", "La guerra..." (en el cual Quiroga lleva el sub-tema al extremo de la antropofagia), "Historia de dos cachorros..." y "El paso..."; al tiempo que puede identificarse como riesgo objetivo en "Las medias..." y "La abeja...".

Un tercer grupo podría crearse con la identificación de la muerte como simple fin de la vida, ya sea por problemas de enfermedad, vejez, o como parte del cumplimiento de las leyes naturales de la selva. En este último grupo, el tema aparece más referido que desarrollado. Entre los cuentos que presentan

este tipo de muerte están: "La tortuga..." (el ataque sufrido por el quelonio, la enfermedad del hombre), "Las medias..." (las víboras que 'aportan' el vestuario de los flamencos), "La guerra..." (el sobrino del Surubí), "Historia..." (los pollos), "El paso..." (la pesca) y "La abeja...". En este último es de destacar la atmósfera positiva con que Quiroga presenta "el término de sus [de la abeja] días" (103), al permitirle con el apólogo "dar una última lección antes de morir a las jóvenes abejas que la rodeaban" (103). En efecto, el cumplimiento del deber 'mitiga' en cierta forma el inminente deceso de la abeja, tornándolo casi heroico. En este caso parece como si se lograse conjurar la muerte misma: la transmisión de su sabiduría a las demás abejas, hace que la otrora abeja haragana no muera del todo.

El culto a la inteligencia o el heroísmo (condiciones que Quiroga brinda íntimamente unidas) es un tema que aparece con mayor desarrollo en "Las medias...", "El loro..." y "El paso...". La intención adoctrinadora de este tema, de acuerdo con el tratamiento que del mismo hace el autor, resulta innegable. Con ello Quiroga cumplía con una de los condicionantes fundamentales de la categoría literaria en que incursionaba, pero también puede analizarse como parte del precipitado cultural decimonónico que le servía de base en esos primeros años del siglo XX en que escribió la mayoría de los cuentos de esta colección.

Lo mismo podría decirse de otro de los temas recurrentes

de Los cuentos...: el culto al trabajo, cuya fuente inglesa analizamos en el capítulo anterior. Las historias en que este tema aparece con mayor intensidad son: "La tortuga...", "La guerra..." y, de manera particular, "La abeja...". En este último cuento, el culto al trabajo aparece desarrollado como tema central, y constituye uno de los elementos básicos del núcleo gnómico de la historia.

La solidaridad o caridad es otro de los temas recurrentes en esta colección. Generalmente, cuando se despliega de los animales hacia los hombres, adquiere la forma de solidaridad; en sentido inverso, toma cariz de caridad; en todos los casos se presenta como un deber que engrandece a quienes lo cumplen. Los cuentos en que aparece más desarrollado este tema son: "La tortuga...", "La guerra...", "La gama...", "Historia..." y "El paso..."

Muy ligado al tema anterior aparece otro que, en realidad, sirve de nexo entre todos los señalados: la alianza entre Civilización y Barbarie, expresada como una convivencia solidaria entre sus respectivos componentes. La 'humanización' de los animales aporta la 'justificación' necesaria para el desarrollo de este tema; justificación que, analizada fuera de su contexto categórico, ha dado pie a que se interpretase a los animales como símbolos de los indios. Ubicada la colección dentro de la Literatura Infantil (donde siempre ha estado), se comprueba que esa 'humanización' de los animales de la selva que propicia la alianza Civilización-Barbarie, va mucho más

atrás en el segundo elemento del binomio: es el viaje a lo prístino del mundo, a sus componentes iniciales previos a la aparición del hombre (incluidos los indios, por supuesto) que tanto atrae --como quedó analizado en el capítulo 1-- a los lectores infantiles, y que constituye un tema recurrente dentro de la categoría. En ese sentido, téngase presente que muchos de los héroes de estos cuentos son animales de aspectos físicos prehistóricos (la tortuga, los yacarés, las rayas); en otro caso, la historia se ubica en un estadio previo a la configuración actual del animal (los flamencos en "Las medias...") con el consiguiente inmenso salto hacia atrás en el tiempo.

Por lo anterior es por lo que los personajes humanos no alcanzan su entera dimensión sino cuando aparecen interactuando con los animales 'humanizados'; que es decir, al ser 'elevados' (según los postulados de la categoría literaria infantil) por el contacto directo con lo prístino de la vida. Así, vemos que el hombre de "La tortuga gigante" queda a merced del quelonio agradecido, reducido, por la invalidez resultante de su enfermedad, a la categoría del más tierno cachorro; hasta llega a perder la conciencia (atributo humano por antonomasia). El colono de "El loro pelado" alcanza su máxima expresión gracias a su alianza con el ave vengativa; mientras, su presencia sólo sirve de indicio y elemento ambiental. El de "La gama ciega" adquiere la categoría de personaje gracias a la curación que logra en el animal y su

consiguiente relación con el mismo; antes de ello, no es más que un punto de referencia indicial de la purificación ritual desarrollada en el cuento. En "Historia...", los seres humanos no logran rebasar la condición de personajes secundarios. Los niños, de manera particular, son presentados con un nivel de inteligencia inferior a los cachorros verdaderos. El colono de "El paso..." termina siendo un pretexto para desplegar la heroicidad de las rayas. Como en el caso de "La tortuga...", su condición de personaje está dado a partir de su interacción con los animales, la cual permanece inicialmente a un nivel oculto para el ser humano.

Los personajes negativos aparecen distribuidos, de forma nada equitativa, entre animales y personas. Entre los primeros, el tigre termina siendo el más destacado. En efecto, este felino es presentado como el antagonista en tres de los cuentos de la colección ("La tortuga...", "El loro..." y "El paso..."), seguido por la serpiente ("Las medias...", "Historia..." y "La abeja..."). La razón de ambas selecciones es bien simple: ambos animales constituyen los depredadores más destacados de la selva sudamericana, centro de peligros no sólo para los demás animales, sino también para los seres humanos. Los lectores inmediatos de Quiroga estaban plenamente conscientes de la condición 'negativa' de tigres y serpientes, conciencia que aprovechó el autor para obviar la necesidad de justificar su selección. A partir de este 'acuerdo' previo a la lectura, Quiroga atribuye a dichos felinos y reptiles las

características propias de los arquetipos de la categoría: ferocidad, baja inteligencia, prepotencia, maldad. Consecuentemente, la violencia ejercida por ellos está despojada de tono heroico alguno. Y siempre, como era de esperarse, terminan vencidos por conjugaciones varias del valor, la inteligencia y la solidaridad presentes en contrincantes mucho más débiles desde el punto de vista físico.

Los antagonistas humanos nunca alcanzan, como personajes, el desarrollo de tigres y serpientes. Desde el punto de vista cuantitativo, también están en desventaja. Los más destacados aparecen en "La guerra de los yacarés", en forma de soldados. "El oficial" de este cuento termina siendo el más 'trabajado' de los personajes negativos humanos de toda la colección. La excepción queda justificada por el final que le reserva el cuentista: ser devorado por el yacaré viejo. La no por corta menos terrible escena antropofágica, debe haber sido uno de los elementos de este libro que supongo más habrá escandalizado a las autoridades educativas que lo rechazaron. Y no hay duda que, para 1918, era ya algo fuera de lo esperado en un libro para niños (su relación con el Modernismo está dada por la presencia implícita del tema en La Edad de Oro, como ya vimos). Otros personajes humanos negativos quedan como puntos de referencia o telón de fondo, como es el caso de los hombres que dinamitaban el río en "El paso...".

Pero es la selva (en definitiva, de lo que tratan los

cuentos según el título que terminó seleccionando Quiroga) la presencia determinante en todo el libro. Más que paisaje o habitat, la selva aparece en estos cuentos como un supra-personaje que determina la existencia de todos los demás y, por ende, el desarrollo de las historias mismas. Una selva que, lejos de ser descrita, aparece como parte de las distintas acciones, ya sea como obstáculo o aliado de los otros personajes. Comenta al respecto Leonor Fleming:

> La relación de Quiroga con la selva es ambigua, de gozo y espanto. La describe como bestial y llena de peligros, pero está irremediablemente unido a ella porque la necesita: ella es su cantera literaria, ella le permite la forma de vida y el clima de desprotección y desarraigo, necesarios para su creación. (98)

La defensa intrínseca de la selva es el contenido básico de "La guerra..."; la permanencia de su status permea "La gama..." y "La abeja...". Pero es en la intención del autor al hacer el viaje (real y literario) a la selva, de la que podemos inferir, más allá de las características estilísticas de la colección, su naturaleza modernista, como veremos a continuación.

SELVA Y MODERNISMO

Cuando en 1915 Quiroga comenzó a escribir los "Cuentos de mis hijos", ya había abandonado, en sentido general, los postulados decadentes de sus obras tempranas. Sin embargo,

ello no significa que hubiese desertado por completo del campo modernista en que se había formado. El Modernismo dentro de la obra del uruguayo, al decir de Angel Flores, "persistirá hasta su último libro" (9), si bien desprovisto del rebuscamiento asociado con la rama 'preciosista' del movimiento. A mediados de esa primera década del presente siglo, Quiroga ya había iniciado el proceso que lo llevaría a la concisión a la que luego se adscribiría por completo. H. A. Murena, comentando este cambio, señala lo siguiente:

> Del rebuscamiento de su primera época se lo ve pasar, poco a poco, a una mayor naturalidad, y luego a una parquedad que concluye casi en el descuido. Las palabras, que tan sospechosamente abundaban en su anterior estilo, desaparecen, barridas por un viento radical. Son las palabras esenciales las que quedan, las palabras que les ha arrancado a las cosas en la pugna con ellas. Es la palabra.[8]

Sin embargo, la parquedad estilística que sustituyó al rebuscamiento en la narrativa de Quiroga, en ningún momento implicó una pérdida total de los elementos sincréticos propios del Modernismo como movimiento, más allá del preciosismo. Así, aunque impregnados de lo que trajo a la prosa quiroguiana el "viento radical" de que hablaba Murena, los críticos han señalado la permanencia de elementos impresionistas y

---

[8] H.A. Murena, "El horror," Aproximaciones a Horacio Quiroga, ed. Angel Flores (Caracas: Monte Avila, 1976) 33.

expresionistas en, incluso, sus entregas más tardías[9].

Los Cuentos de la selva para niños, prácticamente 'a caballo' entre una y otra época, presentan no pocos elementos estilísticos enraizados en las fuentes galas y norteamericanas del movimiento. La deuda de Quiroga con Edgar Allan Poe --una de las raíces del Modernismo (tanto de manera directa como indirecta)--, ha sido señalada en más de una oportunidad[10]. En el análisis que hicimos de los ocho cuentos, nos referimos en varias ocasiones a los puntos de contacto entre éstos y las obras ya analizadas de Martí y Jiménez. Y es que aunque a Quiroga se le reconozca sólo "de tránsito por el Modernismo" --al decir de Antonio Seluja[11]-- el Modernismo no 'transitó' por él, sino que permaneció de formas múltiples, particularmente en la actitud que mantuvo Quiroga como intelectual durante toda su vida.

Uno de los rasgos de esa actitud que más se relaciona con el Modernismo, es el mismo viaje (tanto literal como

---

[9] Véanse al respecto, por ejemplo, Nicolás A.S. Bratosevich, El estilo de Horacio Quiroga en sus cuentos (Madrid: Gredos, 1973) 81; y Leonor Fleming, "Horacio Quiroga: Escritor a la intemperie," Revista de Occidente 113 (1990): 110.

[10] Cf. John E. Englekirk, "Horacio Quiroga," Edgar Allan Poe in Hispanic Literature (New York: Instituto de las Españas, 1934) 340-68.

[11] Antonio Seluja Cecín, "Horacio Quiroga de tránsito por el Modernismo," Revista Nacional (Montevideo) 4.203 (1960): 116-28.

literario) que emprendió Quiroga a la selva, como siguiendo las orientaciones de Martí en La Edad de Oro. Leonor Fleming concluye que el mismo no fue más que una consecuencia de los preceptos modernistas del joven Quiroga, y señala que éste

> en coincidencia con el gusto de esta escuela por la pose desenfrenada, asume en su propia vida una suerte de desparpajo; pasa de dandy a aventurero, de señorito de salón a la vida natural y primitiva de la selva. En la base de esta actitud hay un ingrediente típicamente modernista de anarquía, de rebeldía contra los dogmas, de intento transgresor de los cánones del medio. (96)

Ese viaje doble también está asociado, y de manera directa, con Rudyard Kipling y Jack London[12], mas las razones son bien diferentes. Emir Rodríguez Monegal, comentando el 'título' de "Kipling americano" que Montenegro había endilgado a Quiroga, señaló lo siguiente:

> Hay aquí una verdad que esconde un sutil error. En muchos aspectos, es lícito considerar a Quiroga como discípulo de Kipling . . . Pero estas semejanzas requieren calificaciones y distingos. Para Kipling la selva era un **tema** literario y no una experiencia personal. El era un

---

[12] Cf. Ernesto Montenegro, "Horacio Quiroga, pariente literario de Kipling y Jack London," Nosotros (Buenos Aires) 10.38-39 (1939): 78-88; Evelio Echeverría, "Jack London y Horacio Quiroga," Revista Iberoamericana 53.140 (1987): 635-42; y John C. McIntyre, "Horacio Quiroga and Jack London Compared," New Comparison: A Journal of Comparative and General Literary Studies 7 (1989): 143-59.

> escritor europeo que había nacido en la India pero aspiraba a reintegrarse a la comunidad de origen de su raza; un escritor europeo que aprovechaba el exotismo del lugar en que nace. En tanto que Quiroga es (al revés) el hombre que nace en la ciudad y elige la selva como su habitat. . . . Quiroga vive en Misiones no como un exilado de la ciudad, ávido de explorar la tierra virgen para volver cargado de riquezas a su verdadero medio, sino como un hombre que allí ha encontrado la tierra adecuada para sus raíces. Es un desterrado de la civilización que se arraiga en la selva. De ahí su diferencia abismal con Kipling. Por eso Quiroga encontró en este maestro de la narración toda clase de estímulos, invenciones y recursos técnicos admirables, pero se sirvió de ellos sólo para desarrollar su propia visión narrativa, para fundamentar una estimativa que no coincide con la de Kipling y que revela en él a un anarquista. Es un Kipling suramericano, tal vez, pero es también algo más. (185-6)

La larga cita de Monegal es, por sí misma, más que clara. Bastaría añadir solamente un hecho que se ha pasado por alto: que las influencias de Poe, Kipling y London que todos reconocen en la narrativa quiroguiana, no pudieron haber sido directas. El cuentista uruguayo nunca llegó a leer a sus admirados maestros en el idioma en que éstos escribieron. Fueron las suyas, entonces, influencias que llegaron a través

de la imperfección de toda traducción, influencias de segunda mano más relacionadas con el espíritu de la letra que con la letra en sí.

El objetivo de búsqueda de lo exótico es, indiscutiblemente, común a Quiroga, Kipling y London, pero tal objetivo común no sólo tiene raíces diferentes (como señaló Monegal), y presenta algo más que una "base" modernista en el uruguayo (al decir de Fleming). Un análisis de las obras 'selváticas' comunes a los tres arroja, más allá de las lógicas diferencias culturales, direcciones disímiles. En efecto, mientras que London y Kipling presentan a sus lectores lo exótico 'de afuera', Quiroga, por el contrario, lo hace con lo que de exotismo tenía lo 'de adentro', en viaje similar al de otros modernistas más reconocidos como tales (Martí, Gutiérrez Nájera, etc.). Es por ello que ese "algo más" que señala Monegal, no puede conducirnos sino al Modernismo, identificado como mucho más que la "base" reconocida por Fleming. Un Modernismo tardío (efectivamente, en "tránsito") desde el punto de vista estilístico, pero todavía sólido por ese tiempo (1915-1918) en la actitud y los objetivos de Quiroga.

La importancia de esa actitud modernista hacia la selva (en tanto que fuente de exotismo desde el punto de vista literario), rebasó los límites de esta colección de relatos infantiles y quedó extendida a la totalidad de los cuentos "del monte" de Quiroga, incluyendo sus historias para adultos.

En efecto, ya fuera de la categoría literaria infantil, la 'selva modernista' quiroguiana terminaría siendo su 'sello' personal como creador. Su naturaleza modernista queda evidenciada cuando se la compara con 'otras' selvas de la literatura hispanoamericana, como las de José Eustasio Rivera y Rómulo Gallegos[13]. La raíz objetiva de todas es, en sentido general y obviando diferencias regionales, la misma. La visión es lo que cambia y, a la postre, determina sus características diferenciantes.

Pero la influencia de los Cuentos de la selva para niños en los cuentos para adultos de Quiroga rebasó, con creces, la actitud modernista analizada y queda evidenciada en los 'préstamos' categóricos que pueden identificarse en otros de sus relatos "del monte". A partir del éxito alcanzado por esta colección de historias infantiles, puede apreciarse una clara influencia de éstas --en su propia base categórica-- sobre los relatos para adultos de temática semejante. Entre los cuentos para adultos de Quiroga que presentan una más destacada influencia de sus historias infantiles, pueden señalarse "Anaconda"[14], "El regreso de Anaconda"[15] y, muy

---

[13] Cf. Gustavo Luis Carrera, "Aspectos del tema de la selva en Rómulo Gallegos y Horacio Quiroga," Revista Nacional de Cultura (Caracas) 20.127 (1959): 12-22.

[14] Publicado originalmente con el título de "Un drama en la selva. El imperio de las víboras", en la revista bonaerense El cuento ilustrado del 12 de abril de 1918, y luego dándole título a la colección de cuentos de 1921.

particularmente, "Juan Darién"[15]. Los apólogos del libro en que apareció este último son analizados por Rodríguez Monegal en los siguientes términos:

> Algunos de estos apólogos parecen estar dirigidos a los niños. Incluso hay referencias directas a un público infantil ("los chicos que lean esto", dice en Juan Darién) que los convierte en una especie de Cuentos de la selva [para niños], pero más negros de intención, como si Quiroga hubiera querido mostrar la otra cara de la moneda: la crueldad, la intolerancia, la castración a que es sometido el ser natural por la civilización. Al publicar estos apólogos en un libro de cuentos para grandes, Quiroga ha corregido tal vez su destino inicial y ha hecho bien, porque la unidad de sentido y ejecución de los Cuentos de la selva [para niños] se hubiera visto alterada. (203)

Comparto lo planteado por Monegal en la cita anterior, pero mi experiencia como lector infantil y, con posterioridad, mis observaciones de las lecturas de los niños de mi familia, apuntan en otra dirección (nada inesperada, por cierto). En ese sentido, no creo exagerar si llamo la atención sobre un

---

[15](...continued)

[15] Aparecido por primera vez como "El regreso" a secas en La Nación de Buenos Aires del 1ro de febrero de 1925, y recogido más tarde en Los desterrados, de 1926.

[16] Editado originalmente en La Nación del 25 de abril de 1920, y luego formando parte de El desierto, de 1924.

hecho no previsto por crítico alguno: el 'reclamo' infantil de algunos de los 'otros' cuentos de la selva. Los relatos de Quiroga que "parecen estar dirigidos a los niños", sin necesidad de ser adicionados, a la fuerza, en la colección infantil de 1918, han iniciado un camino que los conduce a una especie de 'segunda parte' de ésta y en perfecta concordancia con la misma. Elementos constitutivos categóricos tienen de sobra. Y hasta el mismo Quiroga da pie a una "segunda parte" (e, incluso, quién sabe si a toda una serie) con su 'secuela' de "Anaconda". El hecho de que la colección original (mucho menos 'negra' que los 'otros' cuentos de la selva) fuera rechazada como Literatura Infantil, al parecer impidió que Quiroga repitiera el intento. Pero los cuentos están ahí, desperdigados en otras colecciones, a la espera de que sean 're-ubicados' dentro de una colección de categoría homogénea: la infantil. Entretanto, quedan como un indiscutible ejemplo de interacción categórica en un mismo autor (fenómeno ya señalado, no por coincidencia, en Martí y Juan Ramón), por lo que podría concluirse que los Cuentos de la selva para niños no sólo abrieron el camino a lo mejor de la cuentística quiroguiana, sino que también llegaron, en cierto sentido, a determinarla.

CONCLUSIONES

Del análisis de las ocho breves narraciones que forman los Cuentos de la selva para niños, se desprende el carácter

modernista de la obra. Un Modernismo que, por tardío, se hace más evidente en la actitud del autor y el espíritu de los cuentos estudiados que en sus elementos estilísticos constituyentes, pero que resulta igualmente determinante en lo referente a la ubicación de la colección dentro de un movimiento de una categoría literaria específica.

El viaje a lo exótico implícito en la temática de la selva (entendiéndose ésta como símbolo de lo prístino y natural de la vida), pudiera señalarse como uno de los rasgos modernistas por antonomasia dentro de la categoría. El hecho de que Quiroga haya hecho ese 'viaje' a la selva sudamericana y no al Africa o al Asia, lo separa de otros autores a cuyas sombras lo han colocado, de manera injusta e inapropiada, algunos críticos, y lo acercan más a Martí y Juan Ramón Jiménez.

Los temas que Quiroga desarrolla en sus cuentos, de manera recurrente, también pueden ser identificados como característicos del modernismo, específicamente en su rama infantil. Entre ellos es de señalar la muerte, la cual movimientos literarios posteriores creyeron que no debía incluirse dentro de la categoría pero que hasta el Modernismo constituía un tema común y aceptado en los textos para niños. Como Martí con anterioridad, Quiroga llevó el tema hasta su 'extremo', como se desprende de su 'natural' inclusión de la antropofagia. Y es que, como señaló Antonio A. Fedullo, "la muerte es, sin duda, la columna vertebral de la narrativa

quiroguiana. Es su aliteración espiritual, quizás su 'porqué' literario" (9).

La igualdad Civilización-Barbarie (o, al menos, la convivencia de los elementos del binomio) identificado en casi todos los cuentos, puede interpretarse como una variante local (recuérdese a Sarmiento) de la igualdad de la especie humana que permeó el pensamiento de fines del siglo XIX en general y el Modernismo en particular. Los animales selváticos pueden ser vistos (o no) como símbolos de los indios, sin que ello altere en lo más mínimo esta interpretación. Teniendo en cuenta que los animales constituyen, en todo caso, los representantes de la naturaleza en su estado original, aun sin simbolizar a los indios en especial, terminan incluyéndolos y, por lo tanto, dejando implícita la posibilidad de convivencia de éstos con la civilización.

En ninguno de los cuentos analizados fue identificada una dirección religiosa específica. Los conceptos del 'bien' y el 'mal' desarrollados por el autor, están por encima (o, al menos, son independientes) de las directrices ideológicas conocidas y practicadas en el Cono Sur en los años en que Quiroga escribió estos relatos (fundamentalmente de raíz católica). Mas ello no impidió la identificación de connotaciones religiosas de la más clara raigambre cristiana, específicamente en cuentos tales como "La gama ciega" y "La abeja haragana".

El tono autobiográfico modernista puede ser identificado

en, al menos, cinco de los ocho cuentos de la colección. Un tono que cubre todas las facetas de Quiroga en la selva: con su familia todavía completa ("El loro pelado"), con sus hijos ("Historia de dos cachorros de coatí y dos cachorros de hombre") o ya solo ("La tortuga gigante" o "La gama ciega"). En todos ellos la vida vivida y la soñada o imaginada se yuxtaponen para componer una nueva, en fenómeno típico y común a todos los modernistas. La narración en tercera persona desarrollada en todas esas vidas 'literarias', no logra disimular la raíz autobiográfica, aspecto que Quiroga legó a cuentistas ya del todo ajenos al Modernismo. Así lo entendió Julio Cortázar al reconocer que en sus cuentos "la tercera persona actúa quizás como una primera persona disfrazada"[17] por influencia de Quiroga, disfraz de hechura modernista indiscutible[18].

Como en toda obra del Modernismo, en los Cuentos... es posible entrever rasgos románticos. Baste señalar los héroes 'de una pieza' que aparecen en casi todos los cuentos (característica que también entronca con el precipitado categórico), y la relación hombre-paisaje que Fedullo considera "del todo romántica" (15). Sin embargo, teniendo en

---

[17] Julio Cortázar, "Del cuento breve y sus alrededores," Ultimo Round (México: Siglo XXI, 1972): 64.

[18] Para más consideraciones sobre los puntos de contacto entre Quiroga y Cortázar, véase: Gabriela Mora, "Horacio Quiroga y Julio Cortázar: Teóricos del cuento," Revista Canadiense de Estudios Hispánicos 11.3 (1987): 559-72.

cuenta que nos encontramos en presencia de una obra tardía dentro del movimiento modernista (o "en tránsito"), también es factible la percepción de elementos inherentes al postmodernismo. Así, en ninguno de los cuentos de esta colección fue identificada interacción genérica alguna. La obra está formada por cuentos típicos, como corresponde a la variante regionalista de un autor postmodernista. Pero esa característica que lo distancia de Martí y Jiménez queda de alguna forma conjurada por la interacción categórica analizada. En efecto, los 'préstamos' y 'combinaciones' de Quiroga rebasan los límites genéricos y buscaron fronteras más distantes que 'violar', en fenómeno semejante al analizado en las obras infantiles del cubano y el español.

Por todo lo anterior es por lo que Cuentos de la selva para niños puede ser considerada una obra modernista tardía -- en la variante esencial del movimiento-- dentro de la categoría de Literatura Infantil. Su génesis hay que buscarla en el mismo proceso formativo de su autor (incluyendo el viaje 'modernista' a París); sus consecuencias, en los 'otros' cuentos de la selva de Quiroga, escritos con posterioridad. Es por ello que considero, como razón fundamental del éxito de esta breve colección de cuentos --y más allá de las características innatas de su autor--, la existencia de los elementos señalados en comunión con las otras dos obras analizadas. En ese sentido, une a las tres mucho más que el éxito alcanzado y mantenido (cuando no incrementado) con el

tiempo. Antes bien éste queda determinado, por encima de las genialidades individuales de sus autores, por lo que tienen en común: su militancia modernista dentro de la categoría literaria infantil.

CAPITULO 6: CONCLUSIONES

Finalizado el estudio de La Edad de Oro, Platero y yo y los Cuentos de la selva para niños desarrollado en esta tesis, resulta evidente la comunión de estas obras basada en dos factores fundamentales: la ubicación categórica dentro de la Literatura Infantil, y la militancia modernista (en tanto que estética literaria) común a las tres. El hecho de que no pueda hablarse de influencias directas (tal y como podría suponerse por las disparidades cronológicas), en ningún momento destruye esa comunión. La relación establecida entre ellas no ha sido determinada por grado alguno de dependencia, sino por paridad. Son obras infantiles modernistas por la actitud semejante (determinada por el precipitado epocal) asumida por sus creadores con independencia de sus disímiles y distantes puntos geográficos de origen. En ese sentido, podría conjeturarse que Juan Ramón habría escrito su "leyenda andaluza" aun en caso de que no hubiese existido la revista de Martí, y que Quiroga habría 'contado' los cuentos de sus hijos aunque el borrico de Moguer no se hubiese hecho poesía.

La ubicación categórica de las obras del cubano y el uruguayo analizadas, constituye un hecho unánimemente aceptado lo mismo por la crítica que por los lectores del mundo entero. En efecto, tanto La Edad de Oro como los Cuentos de la selva para niños fueron obras que, desde un principio, habían sido

concebidas y aceptadas como literatura infantil, en aceptación extendida hasta nuestros días.

El caso de Platero y yo ha sido del todo distinto. La existencia de dos ediciones diferentes (la "menor" y la "histórica") produjo la polémica en torno a la literariedad infantil de esta obra que caracterizó, durante mucho tiempo, la postura de los críticos. Clasificada originalmente como una colección de poemas en prosa, se habló de una 'selección' para niños (la edición "menor") y una edición 'completa' para adultos (la llamada "histórica"). La 'apropiación' de los niños de esta última, y la más reciente identificación genérica de la obra como novela, nos permitiría ahora utilizar términos bien distintos: una edición 'condensada' para niños pequeños (la "menor") y una 'completa' para niños pre-adolescentes (la "histórica").

Pero en cuanto a la ubicación categórica, hay que destacar un fenómeno común a las tres: la aceptación por los adultos de todas ellas, la interacción bicategórica resultante de dicha aceptación, y los 'préstamos' intercategóricos identificados entre los libros analizados y otras obras de estos autores. En el caso de los versos publicados en La Edad de Oro, llamamos la atención sobre el carácter germinal de los estilemas que luego aparecerían en los Versos sencillos. Y, teniendo en cuenta que al cabo del tiempo los niños se han 'apropiado', parcialmente, tanto del Ismaelillo como de los Versos sencillos, podría extenderse la inter-relación

categórica a ambos lados de La Edad de Oro. Una edición de 'toda' la poesía infantil de José Martí quedaría, entonces, pendiente: la que reuniera los versos analizados en esta tesis junto con los 'apropiados' por los niños en el libro anterior y en el posterior a la entrega infantil martiana propiamente dicha.

Con relación a Quiroga, llamé la atención sobre el 'reclamo' infantil de algunos de los 'otros' cuentos de la selva. En efecto, los relatos selváticos del uruguayo publicados en otras colecciones y que, como señaló Rodríguez Monegal, "parecen estar dirigidos a los niños", reclaman una 'segunda parte' de los Cuentos de la selva que tenga como objetivo a niños pre-adolescentes. Mientras, quedan como un indiscutible ejemplo de interacción categórica similar (cuando no semejante) al señalado en los versos del cubano. En ese sentido podría resumirse que la incursión de Quiroga en la Literatura Infantil (como la de Martí), no fue una 'concesión' ocasional por parte del ya famoso cuentista, sino una importantísima faceta en su proceso creativo, de donde ambos --el creador y la categoría literaria en que incursionó-- salieron favorecidos.

El caso del español es el más complejo de los tres. La aceptación por parte de los adultos de Platero y yo (es decir, su ubicación como literatura para mayores) pugna, con fuerza increíble, con la de los niños y su consiguiente ubicación dentro de la Literatura Infantil. Ello podría interpretarse

como resultado de la creencia del autor de que no existía literatura para niños, o para mujeres, o para hombres, sino simplemente buena o mala literatura. Teniendo en cuenta lo anterior, habría entonces que aceptar que Platero... debe su aceptación bi-categórica a su ubicación en la primera de las divisiones señaladas; pero es el caso que otras obras posteriores del mismo autor, aunque también de calidad superior, carecen de esa doble y pugnante aceptación. Estamos en presencia, entonces, de una obra absolutamente bi-categórica (como las presentes al inicio de todas las literaturas), por lo que en vez de hablarse de un "género Platero" (como señaló Sheehan) lo más correcto sería identificar (desde estos tiempos modernos) toda una 'categoría Platero' que se desarrolla y agota en una sola obra. No obstante ello, algunas de las características más destacadas de Platero... (específicamente sus rasgos sincréticos estilísticos) pueden ser reconocidas, pese a todas las distancias, en otras obras del todo fuera de la categoría infantil (véase, por ejemplo Españoles de tres mundos). Por lo anterior es por lo que, como en los casos de Martí y Quiroga, aquí también podríamos hablar de un favorecimiento mutuo (del autor y de la categoría literaria infantil) en esa incursión de Juan Ramón (aun cuando haya sido involuntaria) en la literatura para niños.

Resulta sumamente significativo que el fenómeno de aceptación y relación bi-categórica señalado en Martí, Juan

Ramón y Quiroga, al parecer no se repite con igual intensidad a partir de los -ismos que siguieron al Modernismo. De ser así, podría conjeturarse que semejante fenómeno tiene su raíz en la 'amalgama' genérica que caracterizó al Modernismo, ya desde Martí. La violación fronteriza categórica común a los tres autores aquí estudiados, habría sido, entonces, una extensión (cuando no consecuencia) de las violaciones fronterizas genéricas apuntadas como característica modernista típica. O lo que es igual: la consecuencia última de ese "gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza" que, según señaló Juan Ramón, fue el Modernismo.

Pero las obras analizadas tienen como característica modernista común mucho más que el fenómeno anteriormente señalado. Desde el punto de vista temático, comprobamos una recurrencia nada fortuita que remite, sin lugar a dudas, al precipitado cultural decimonónico, ya rechazado a finales de la primera década de este siglo (de ahí la intransigencia de las autoridades educativas uruguayas en lo que respecta a los Cuentos de la selva). En particular, es de destacar la presencia de la muerte (y la violencia) como tema fundamental y recurrente en las tres obras estudiadas. Una muerte que aparece en funciones varias (desde el castigo hasta el heroísmo) y sin disimulo alguno, antes bien llevada (en el caso de Martí y Quiroga de manera literal) hasta su extremo final de sacrificios humanos y antropofagia. Desde el punto de vista religioso, comprobamos en las obras del cubano, del

español y del uruguayo, una separación absoluta de las creencias católicas, en particular, y cristianas, en general, que saturaban sus respectivos medios. La religiosidad oriental naturista (compartida por la mayoría de los modernistas) ocupa el lugar del catolicismo que, con posterioridad, volvería a hacer su entrada triunfal en la literatura infantil en idioma español con Marcelino pan y vino. No obstante ello, el cristianismo no aparece del todo ausente, particularmente a nivel anagógico. El trinomio vida-muerte-resurrección (y su variante pecado-castigo-reivindicación) pudo ser identificado en los tres libros analizados.

Resulta también común a las tres obras estudiadas en esta tesis, la dejación del sentimentalismo y su sustitución por el sentimiento. Este aspecto está muy ligado al rechazo del romanticismo presente en todos los modernistas. Rechazo que, al parecer paradójicamente, convive con la permanencia de otros rasgos del movimiento literario que atacan los modernistas y que, en los casos analizados, se entroncan también con características categóricas tales como los héroes de 'una sola pieza' y el contacto directo con la naturaleza.

El tono autobiográfico modernista (común a toda la narrativa del período) fue fácilmente identificado en los tres libros estudiados. En el caso del español constituye, precisamente, la piedra angular de su novela. En Martí y Quiroga, aunque desarrollado de manera más sutil, no por ello deja de tener menos importancia. "El padre" de los cuentos

propios de Martí y hasta algunos de sus "héroes", así como el recurrente "colono" de los de Quiroga, no pueden disimular los rostros del cubano y del uruguayo, respectivamente.

En las tres obras analizadas pudimos apreciar un 'viaje' a lo exótico de total sello modernista. Pero un exotismo que, parcialmente en Martí y por completo en los otros dos autores, sólo puede ser ubicado dentro de la línea esencial del movimiento. En efecto, ya desde La Edad de Oro --y conviviendo con la "Grecia apolínea" y el Oriente-- se presenta lo exótico 'de dentro', en viaje a las raíces propias a fin de presentarlas como algo nuevo para los lectores inmediatos. En el caso de Martí: las culturas indias; en el de Juan Ramón: el campo andaluz; en el de Quiroga: la selva sudamericana. La misma permanencia de éste último en Misiones ha sido más que identificada como una actitud modernista. Y no podía dejar de serlo. Había escrito Martí a los niños:

> Se ha de conocer las fuerzas del mundo para ponerlas a trabajar, y hacer que la electricidad que mata en un rayo, alumbre en la luz. Pero el hombre ha de aprender a **defenderse** y a inventar, viviendo al aire libre, y viendo **la muerte** de cerca, como el cazador del elefante. La vida **de tocador** no es para hombres. Hay que ir de vez en cuando a vivir en lo natural, y a conocer la selva. (128)

Eso, y no otra cosa, hizo Quiroga. No sería cazador de elefantes (por cuanto no los hay en América), pero sí de tigres. La vida de tocador no era tampoco para él. Y luego

volcaría en sus cuentos "del monte" toda esa actitud modernista esencial ante la vida.

Aunque en gradaciones varias, fuimos capaces de identificar elementos estilísticos constitutivos que denuncian el carácter modernista tanto de La Edad de Oro, como de Platero y yo y, aunque como ejemplo tardío, de los Cuentos de la selva para niños.

En Martí identificamos los diversos componentes de la síncresis estilística que, a la postre, terminaría caracterizando al movimiento en su conjunto. Entre ellos, y en diferentes proporciones según el género, rasgos parnasianos, simbolistas, impresionistas, pre-rafaelistas y, en menor grado y combinados, preferentemente, con los impresionistas, tonos expresionistas. Conviviendo con todos ellos, también identificamos trazos del "illustrated journalism", del romanticismo, y de la tradición española.

Una síncresis similar (aunque no cuantitativamente semejante) pudimos identificar en Platero y yo, si bien en su caso el basamento hispano constituyó un elemento fundamental que permeó todas sus combinaciones, y su estilo careció de los rasgos norteamericanos presentes en el del cubano. Pero la actitud de rebeldía del "Andaluz Universal" ante el anquilosamiento de la literatura peninsular de su época, fue la misma del caribeño. Su estrecha relación con Darío y demás modernistas peninsulares, aportaría el impulso faltante de una influencia martiana directa durante la redacción de la novela

del borrico.

En el caso de Quiroga pudiera hablarse de un abandono de la "voluntad de estilo" presente en Martí y Jiménez. Y es que, ya para la época en que comienza a escribir sus cuentos infantiles (1915), se había producido en el uruguayo el proceso de concisión que lo llevaría del 'rebuscamiento' de la palabra, a la palabra. Sin embargo, aunque en menor proporción, fue posible identificar algunas combinaciones impresionista-expresionistas y concisos trazos expresionistas que lo unen, aunque en forma tardía desde el punto de vista estilístico, con el movimiento modernista. En todo caso, resulta evidente la distancia que mantuvo el uruguayo entre su narrativa y los -ismos que sustituirían al Modernismo.

Nada marginal del Modernismo es, sin embargo, la plasticidad de la narración quiroguiana, con lo que ésta queda perfectamente asociada con las de Martí y Juan Ramón. En efecto, aunque 'apretadas' por el peso narrativo fundamental de sus cuentos, el uruguayo hace 'ver' a sus lectores las escenas narradas con igual intensidad con que el cubano y el español lo habían hecho en sus descripciones. En medio de la acción, Quiroga logra presentar 'lo que ocurre' como 'los cuadros en movimiento' de Martí y Juan Ramón. En ese sentido, habría que hablar --aunque sólo a nivel receptivo, como es lógico--, de una atmósfera que más tarde lograría, de forma objetiva, el dibujo animado. Los pequeños lectores (u oyentes) 'ven' las historias contenidas en las tres obras aquí

analizadas, con la misma nitidez y aceptación con que niños de épocas posteriores verían los dibujos animados.

Mas, ése no sería el único nexo entre ambas expresiones infantiles. Cuenta el dibujante Frank Thomas (uno de los más cercanos colaboradores de Walt Disney) que éste repetía una y otra vez a los miembros de su equipo, a manera de línea directriz, "I do not want realism. I want believability"[1]. La Literatura Infantil modernista mantendría la misma distancia del realismo que preconizaba el 'padre' de Mickey Mouse, y sería igualmente fiel a la credibilidad que éste intentaba alcanzar. Tal fórmula común sería adulterada, con posterioridad al Modernismo, por la literatura infantil realista. Es quizás por ello que, aun con muchos más cultores y posibilidades editoriales, el realismo como movimiento dentro de la categoría de Literatura Infantil hispana no haya podido crear obras a la altura de La Edad de Oro, Platero y yo o los Cuentos de la selva para niños.

Varios fueron los elementos identificados en los libros estudiados (tanto en el estilo como en el espíritu de la letra) que propiciaron, combinados, ese éxito que han venido disfrutando La Edad de Oro, Platero y yo y los Cuentos de la selva para niños. Todos ellos quedaron determinados por la convergencia de los postulados estético-ideológicos

---

[1] Frank Thomas, en la entrevista de Aljean Harmetz, "Disney's 'Old Men' Savor the Vintage Years," The New York Times 4 Jul. 1993: H9, H18.

modernistas y los requerimientos categóricos de la Literatura Infantil. Entre los resultados objetivos de tal convergencia, y a manera de resumen, pueden señalarse:

1.- El rechazo tanto del romanticismo decadente como del realismo. En efecto, aunque manteniendo aquellos aspectos del romanticismo libres de "vocinglería" y los recibidos, de forma indirecta, a través del precipitado categórico, las tres obras analizadas rompen con las "cursilerías, escritas en pésima prosa y peor poesía" que, como señaló Bravo-Villasante, caracterizó la literatura infantil romántica de fin de siglo. Pero, al mismo tiempo, tanto Martí como Juan Ramón y, luego, Quiroga, se cuidaron de mantenerse alejados del realismo como técnica narrativa. Ninguno de ellos, por su naturaleza modernista, intentó reproducir la realidad, sino crear una 'nueva' realidad que instilara en los pequeños lectores diversos principios y actitudes que pudieran ser utilizados en la realidad objetiva de sus vidas.

2.- La utilización de un lenguaje que, por estar dirigido a los niños, se abstuvo de los 'excesos preciosistas' de la línea exotista modernista. Martí y Juan Ramón, particularmente, habrían sido los más propensos a tales excesos (y, de hecho, ése fue el temor de uno de los críticos contemporáneos de Martí ante la salida de La Edad de Oro[7]),

---

[7] Véase: Francisco Sellén, "La Edad de Oro," Acerca de La Edad de Oro, comp. Salvador Arias (La Habana: Centro de Estudios Martianos, Editorial Letras Cubanas, 1989) 52. El artículo fue publicado originalmente en la revista neoyorquina La Ofrenda de Oro de 1889.

mas en el lenguaje utilizado por ambos es posible comprobar que, sin dejación alguna de la 'voluntad de estilo' modernista, hay una ausencia absoluta de toda 'hojarasca' preciosista. En el Quiroga de 1915-1918 no era de presumirse tal exceso. Queda en él la palabra. Su preciosismo está dado por la plasticidad de su narración, en que los personajes desarrollan sus acciones 'delante' de los lectores con el mismo sentido de las descripciones martianas o juanramonianas.

3.- El mantenimiento de la credibilidad en todas las historias contadas. Teniendo en cuenta el público infantil al que estaban dirigidas estas obras, todo 'divertimento' preciosista habría provocado un rechazo de los lectores. En efecto, carentes de la 'sensibilidad' epocal de los adultos que permitía que muchos relatos modernistas interesaran más por la factura que por su credibilidad, los niños habrían rechazado todo intento al respecto como una de esas "esperanzas frustradas" de que hablaba Merlo. Las historias contadas (lo mismo en prosa, que en verso, que en prosa poética) tenían que ser 'de verdad' (según el amplio concepto infantil de la expresión) para que los pequeños lectores se identificaran con las mismas y rompieran --sigo repitiendo las palabras de Merlo ya citadas-- "la barrera de los signos para hacer suyas las palabras del mensaje". La raíz autobiográfica a la usanza modernista de las tres obras analizadas, coadyuvó decisivamente a ese mantenimiento de la credibilidad señalado.

4.- La inter-relación genérico-categórica. Ninguno de los tres autores aquí estudiados era un escritor infantil 'profesional' (y hasta podría calificarse de involuntaria la 'inclusión' de Juan Ramón en esta categoría literaria). Pero en todos los casos, sus respectivas incursiones en la Literatura Infantil les permitió adicionar a la inter-acción genérica común a casi todos los modernistas --y como extensión de la misma--, la categórica. Extensión que luego se vería presente en otras obras de estos creadores fuera de la Literatura Infantil propiamente dicha.

5.- El tono oral que convive con el 'acabado' literario. El equilibrio oralidad-literariedad aparece más destacado en Martí que en los otros dos autores estudiados. En Juan Ramón pudo apreciarse un 'desbalance' a favor del segundo de los elementos del binomio, mientras que en Quiroga el mayor peso recayó en la oralidad. Mas, la existencia de la combinación --a pesar de las desproporciones apuntadas-- resulta común a los tres. En Martí y Jiménez la musicalidad de raíz simbolista interactuaría con la oralidad, subrayando la 'música' de las palabras. La práctica de la lectura en voz alta (característica epocal decimonónica y de la literatura para niños como categoría) dentro de los postulados modernistas, sería otro de los factores determinantes de esa 'oralidad estética'.

6.- La 'plasticidad móvil' de los textos. La destacada plasticidad señalada en las obras analizadas, llegó a las

mismas desde dos direcciones diferentes: las características de los movimientos europeos no-hispanos que conformaron la síncresis modernista, y el precipitado categórico. Pero una plasticidad que, ya desde Martí --y como consecuencia de la doble dirección generatriz apuntada--, viene con 'movimiento'. En efecto, las imágenes impresionistas o expresionistas se 'animan' dentro de la atmósfera lúdica inherente a la categoría. El humor, heredado de la categoría infantil, daría a esa plasticidad móvil un tono caricaturesco muy semejante, en el espíritu, al de los dibujos animados.

Las características descritas en los tópicos numerados, formaron un producto netamente modernista. Pero dentro de una categoría en especial: la literatura para niños. Al no existir fuera de ella todos los condicionantes que determinaron dichos elementos, puede aseverarse, en sentido general, que no es posible encontrar, en otras creaciones modernistas, las combinaciones señaladas. De ahí, entonces, que las obras estudiadas aquí se hayan mantenido con una vigencia que ha sobrepasado, incluso, a la mayoría de sus homólogas de la literatura de adultos, vigentes hoy (perdida la 'sensibilidad' epocal decimonónica típica del Modernismo), casi únicamente en los medios académicos. Porque es el caso que el Modernismo, dentro de la Literatura Infantil, llegó para quedarse. Para lograr esto, aportó a la categoría, al menos, tres de sus obras maestras en idioma español. Obras que, más allá de todos los juicios críticos académicos, han demostrado ser capaces de

comunicarse con los niños de hoy con la misma intensidad con que lo hicieron con los de ayer. Y a las cuales, como se desprende de todo lo señalado en esta tesis, es de augurar un futuro semejante con los niños hispanos de todos los mañanas por venir.

New York, 1993

BIBLIOGRAFIA

La siguiente Bibliografía no pretende abarcar todo lo escrito sobre los temas tratados (para lo cual se necesitaría, como mínimo, otro libro de las dimensiones de éste); ni siquiera servir de relación bibliográfica actualizada. Aparecen, discriminadamente, aquellos textos que fueron importantes en la confección de esta tesis, aunque no lo sean en una bibliografía de naturaleza más general. Otros trabajos, que pudieran ser considerados importantes en otras bibliografías, no aparecen aquí --por muy fundamentales que sean-- por la simple razón de que no lo fueron para esta obra. Esta es, pues, una bibliografía discriminativa que resulta importante, únicamente, con relación al estudio que alimentó.

A fin de posibilitar la rápida ubicación de cualquier entrada, he dividido los textos en tres grupos formados por la bibliografía general de un tópico y sus temas anexos: Bibliografía sobre la Literatura Infantil, Bibliografía sobre el Modernismo, Bibliografía sobre La Edad de Oro y José Martí, Bibliografía sobre Platero y yo y Juan Ramón Jiménez, y Bibliografía sobre Cuentos de la selva para niños y Horacio Quiroga. Sin embargo, no debe verse esa división como algo rígido e infalible. Por lógicas razones de comunión, un texto sobre José Martí y el Modernismo puede aparecer tanto en el segundo como en el tercer grupo. En tales casos he tratado de utilizar la lógica y el sentido común, más que el número de páginas dedicadas a un tema.

BIBLIOGRAFIA SOBRE LA LITERATURA INFANTIL

Apsoloff, Marilyn. They Wrote For Children Too: An Annotated Bibliography of Children Literature by Famous Writers For Adults. New York: Greenwood Press, 1989.

Baur, Elizabeth K. La historieta como experiencia didáctica. México: Nueva Imagen, 1978.

Bawden, Nina. "Emotional Realism for Young People." The Horn Book Magazine 56.1 (1980): 17-33.

Bravo-Villasante, Carmen. Historia de la literatura infantil española. 1963. Madrid: Doncel, 1969.

---. Historia y Antología de la literatura infantil iberoamericana. 1966. 2 vols. León (España): Ed. Everest, n.d.

---. Ensayos de literatura infantil. Murcia: Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones, 1989.

Brooks, Peter, comp. The Child's Part. 1969. Boston: Beacon Press, 1972.

Burress, Lee. Battle of the Books: Literary Censorship in the Public Schools. Metuchen (NJ): Scarecrow Press, 1989.

Caro, Rodrigo. Días geniales o lúdricos. 1884. Madrid: Espasa-Calpe, 1978.

Chukovsky, Kornei. From Two to Five. Los Angeles: U of California P, 1963.

Cott, Jonathan, comp. Masterworks of Children's Literature. 8 vols. New York: Stonehill Publishing-Chelsea House Publishers, 1986.

Crume, John B. "Children's Magazines 1826-1857." Journal of Popular Culture 6.4 (1973): 698-706.

DelFattore, Joan. What Johnny Shouldn't Read. Textbook Censorship in America. New Haven: Yale UP, 1992.

Dickinson, Peter. "Fantasy, the Need for Realism." Children's Literature in Education 17.1 (1986): 39-52.

Dorson, Richard M. American Folklore. Chicago-London: U of Chicago P, 1959.

Egoff, Sheila. The Republic of Childhood. Toronto: Oxford UP, 1967.

Egoff, Sheila, G.T. Stubbs, and L.F. Ashley, comps. Only Connect. Reading on Children's Literature. New York: Oxford UP, 1969.

Elizagaray, Alga Marina. En torno a la literatura infantil. La Habana: UNEAC, 1975.

---. El poder de la literatura para niños y jóvenes. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1979.

Elson, Ruth M. Guardians of Tradition. American Schoolbooks of the Nineteenth Century. Lincoln (NE): U of Nebraska P, 1964.

Espinosa, Francisco. Literatura infantil. San Salvador: Ministerio de Educación, Dirección de Cultura, 1973.

Fadiman, Clifton, comp. The World Treasury of Children's Literature. Boston-Toronto: Little, Brown & Co., 1985.

Fleisher, Michael L. The Encyclopedia of Comic Book Heroes. Batman. Vol. 1. London-New York: MacMillan, 1976.

Galino, María A. Los tratados sobre educación de príncipes. Madrid: C.S.I.C., 1948.

Gilliver, John. "Religious Values and Children's Fiction." Children's Literature in Education 17.4 (1986): 215-225.

Gubern, Román. El lenguaje de los comics. Barcelona: Península, 1974.

Harrison, Barbara, and Gregory Maguire, comps. Innocence & Experience: Essays & Conversations on Children's Literature. New York: Lothrop, Lee & Shepard, 1987.

Haviland, Virginia, comp. Children and Literature. Views and Reviews. Glenview (IL): Scott, Foresman, and Co., 1973.

Hazard, Paul. Les livres, les enfants, et les hommes. 1949. Paris: Hatier, 1967.

Holland, Isabelle. "On Being a Children's Book Writer and Accompanying Dangers." The Horn Book Magazine 56.1 (1980): 34-42.

Jan, Isabelle. Sur la littérature enfantine. Paris: Les Editions Ouvrières, 1969.

Jung, C.G., and C. Kerenyi. Essays on a Science of Mythology. Trans. R.F.C. Hull. Princeton (NJ): Princeton UP, 1969.

Kearny, Anthony. "The Missionary Hero in Children's Literature." Children's Literature in Education 14.2 (1983): 104-12.

Kingston, Albert J., and Terry Lovelace. "Racism and Reading: Critical Review of the Literature." Reading Research Quaterly 13.1 (1978): 134-61.

Klein, Gillian. Reading into Racism: Bias in Children's Literature and Learning Materials. London: Routledge & Kegan, 1985.

Le Guin, Ursula. "The Child and the Shadow." 1975. Language of the Night. Essays on Fantasy and Science Fiction. New York: G.P. Putnam's Son, 1979. 59-71.

Lüthi, Max. Once Upon a Time. On the Nature of Fairy Tale. Trans. L. Chadeany & P. Gottwald. New York: Frederick Ungar Pbl., 1970.

Lynn, Ruth Nadelman. Fantasy Literature for Children and Young Adults: An Annotated Bibliography. New York: R.R. Bowker, 1989.

MacCann, D., and G. Woodard, comps. Cultural Conformity in Books for Children: Further Readings in Racism. Metuchen (NJ): Scarecrow Press, 1977.

MacLeod, Anne S. A Moral Tale. Children's Fiction and American Culture 1820-1860. Hamden (CT): Archon Books, 1975.

---. "From Rational to Romantic: The Children of Children's Literature in Nineteenth Century." Poetics Today 13.1 (1992): 141-53.

Martín, Antonio. Historia del cómic español, 1815-1939. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1978.

Massota, Oscar. La historieta en el mundo moderno. Buenos Aires: Paidós, 1970.

Meigs, Cornelia, et al. A Critical History of Children's Literature. New York: MacMillan, 1953.

Merlo, Juan Carlos. La literatura infantil y su problemática. Buenos Aires: "El Ateneo" Editorial, 1976.

Morgan, Argiro L. "The Child Alone: Children's Stories Reminiscent of E.T.: The Extra-Terrestrial." Children's Literature in Education 16.3 (1985): 131-45.

Nimon, Maureen. "From Faith to Good Fellowship: Sunday School Magazines in the Late Nineteenth Century." Children's Literature in Education 19.4 (1988): 242.51.

Ordal, Carol C. "Death as Seen in Books Suitable for Young Children." Omega Journal of Death and Dying 14.3 (1983-84): 249-77.

Otton, Charlotte P., and Gary D. Schmidt, comps. The Voice of the Narrator in Children's Literature: Insights from Writers and Critics. New York: Greenwood Press, 1989.

Piñeiro de Rivera, Flor. Literatura infantil caribeña: Puerto Rico, República Dominicana y Cuba. Hato Rey (PR): Borinken Libros, 1983.

Pyles, Marian S. Death and Dying in Children's and Young People's Literature. A Survey and Bibliography. London: McFarland, 1988.

Rodríguez Castelo, Hernán. Claves y secretos de la literatura infantil y juvenil: poética, estética, retórica y ética. Otavalo (Ecuador): Ed. Gallocapitán, 1981.

Roggenbuck, Mary June. "Twenty Years of Harper's Young People." The Horn Book Magazine 53.1 (1977): 24-35

Rogers, Donald J. Banned!: Book Censorship in the Schools. New York: Messner, 1988.

Rohrich, Lutz. Folktales and Reality. Trans. Peter Tokofsky. Bloomington (IN): Indiana UP, 1991.

Root, Jr., Shelton L. "The New Realism - Some Personal Reflections." Language Arts 54.1 (1977): 19-24.

Ross, Eulalie S. "Children's Books Relating to Death: A Discussion." Explaining Death to Children. Ed. Earl A. Grollman. Boston: Beacon Press, 1969.

Sánchez Lihón, Danilo. Literatura Infantil, magia y realidad. Lima: Instituto del Libro y la Lectura, 1986.

Shaner, Mary E. "Instruction & Delight: Medieval Romances as Children's Literature." Poetics Today 13.1 (1992): 5-15.

Shavit, Zohar. Poetics of Children's Literature. Athens: U of Georgia P, 1986.

Singer, Isaac Bashevis. "I See the Child as a Last Refuge." New York Times Book Review 9 Nov. 1969: 1, 66.

---. "Our Children are a Menace to Literature." The Horn Book Magazine 50.6 (1974): 679.

Storr, Catherine. "Folk and Fairy Tales." Children's Literature in Education 17.1 (1986): 63-70.

Summerfield, Geoffrey. Fantasy and Reason. Children's Literature in the Eighteenth Century. Athens (GA): U of Georgia P, 1985.

Sutherland, Zena, Dianne L. Monson, and May Hill Arbuthnot, comps. Children & Books. 1947. Glenview (IL): Scott, Foresman and Co., 1981.

Trigon, Jean de. Histoire de la Littérature Enfantine. De Ma Mère l'Oye au Roi Babar. Paris: Hachette, 1950.

Tucker, Nicholas. "How Children Respond to Fiction." Children's Literature in Education 9 (1972): 48-56.

Townseed, John Rowe. Written for Children. An Outline of English-language Children's Literature. 1965. New York: J.B. Lippincott, 1975.

---. "Standards of Criticism for Children's Literature." Tops of the News Jun. 1971: 373-387.

Waggoner, Diana. The Hills of Faraway: A Guide to Fantasy. New York: Atheneum, 1978.

Wertham, Frederic. Seduction of the Innocent. New York: Rinehart, 1954.

West, Mark I. Trust Your Children: Voices Against Censorship in Children's Literature. New York: Neal-Schuman, 1988.

BIBLIOGRAFIA SOBRE EL MODERNISMO

Allen, Roy F. Literary Life in German Expressionism and the Berlin Circles. Ann Arbor: UMI Research Press, 1983.

---. German Expressionist Poetry. Boston: Twayne, 1979.

Alonso, Amado, et al. El Impresionismo en el lenguaje. 1936. Buenos Aires: Facultad de filosofía y letras, Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires, 1942.

Alonso, Dámaso. "Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado." Poetas españoles contemporáneos. Madrid: Gredos, 1952. 49-95.

Allegra, Giovanni. "Simbolismo y Modernismo." Insula 42.487 (1987): 21-22.

Alvarez, Ana L. Martí en el movimiento modernista. La Habana: Ed. Minerva, 1945.

Anderson Imbert, Enrique. "La prosa poética de Martí: Amistad funesta." Estudios sobre letras hispánicas. México: Libros de México, 1974. 163-193

Antología de la poesía española e hispanoamericana. 1934. Intr. Federico de Onís. New York: Las Américas Publishing, 1961.

Azam, Gilbert. El Modernismo desde dentro. Barcelona: Anthropos, 1989.

Backes, Jean-Louis. "Une Histoire comparée du symbolism europeen." Reveu de Litteratuie Comparée 58.1 (1984): 105-108.

Balakian, Anna. The Symbolist Movement; a Critical Appaisal. New York: NY UP, 1977.

Ballón, José Carlos. "Cultural Autonomy: from Emerson to Martí." Dissertation Abstracts International 42.2 (1981): 722A-23A. (Stanford University).

Barre, André. Le symbolisme; essai historique sur le mouvement poétique en France de 1885 à 1900. 1912. Geneve: Skatine Reprints, 1970.

Barreda, Pedro. "Martí y la lírica de la modernidad: de la angustia de la influencia a la ética de la ruptura." Anales de Literatura Hispanoamericana 19 (1990): 67-82.

Boti, Regino. "Martí en Darío." Cuba Contemporánea 37 (1925): 112-124.

Brugger, Ilse M. de. El expresionismo. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.

Cardwell, Richard A. "Modernismo frente a Noventa y Ocho: El caso de las andanzas de Unamuno." Anales de Literatura Española 6 (1988): 87-107.

---. "Rubén Darío y Salvador Rueda: Dos versiones del Modernismo." Revista de Literatura 45.89 (1983): 55-72.

Carnero, Guillermo. "Salvador Rueda: Teoría y práctica del Modernismo." Anales de Literatura Española 4 (1985): 67-96.

Castillo, Homero, comp. Estudios críticos sobre el Modernismo. Madrid: Gredos, 1968.

Cobo Borda, Juan Gustavo. "El fin del modernismo o la poesía como perenne plagio de sí misma." Hora de Poesía 59-60 (1988): 49-54.

Decaunes, Luc. La poésie parnassienne: de Gautier a Rimbaud. Paris: Seghers, 1977.

Denomme, Robert T. The French Parnassian Poets. Carbondale (IL): Southern Illinois UP, 1972.

Díaz Plaja, Guillermo. Modernismo frente a Noventa y Ocho. Madrid: Espasa-Calpe, 1951.

Díez de Revenga, Francisco Javier. "Poesía de fin de siglo: del ruralismo naturalista al pre-modernismo." Romance Quarterly 36.3 (1989): 289-97.

Dierick, Augustinus P. German Expressionist Prose: Theory and Practice. Toronto: U of Toronto P, 1987.

Dill, Hans-Otti. El ideario literario y estético de José Martí. La Habana: Casa de las Américas, 1975.

Einsohn, Amy L. "Rubén Darío y Dante Gabriel Rossetti." Hispanófila 27.2 (1984): 71-85.

Escritos inéditos de Rubén Darío. New York: Instituto de las Españas, 1938.

Ette, Ottmar. "Apuntes para una orestiada americana: José Martí y el diálogo intercultural entre Europa y América Latina." Revista de Crítica Literaria Latinoamericana 11.24 (1986): 137-46.

Faurie, Marie-Joseph. Le Modernism hispano-américain et ses sources françaises. París: Centre de Reserches de l'Institut Hispanique, 1966.

Fraser, Howard M. "Buenos Aires: Capital del Modernismo. La visión de la ciudad porteña a través de Caras y Caretas, 1898-1908." Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura 3.1 (1987): 31-40.

González, Manuel Pedro, e Iván Schulman, eds. José Martí. Esquema Ideológico. México: Ed. Cultura, 1961.

González Pérez, Aníbal. La crónica modernista. Madrid: Porrúa Turanzas, 1983.

---. La novela modernista hispanoamericana. Madrid: Gredos, 1987.

Grass. R., and W.R. Risley, comps. Waiting for Pegasus. Studies of the Presence of Symbolism and Decadence in Hispanic Letters. Macomb (IL): Western Illinois UP, 1979.

Greenfield, Sumner M. "El impacto del ideario noventayochista sobre los modernistas: Darío, Valle-Inclán y la España decadente de Enrique Larreta." Estudios en honor a Ricardo Gullón. Comps. Luis T. Villanueva y Darío Agrait. Lincoln (NE): Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1984. 155-71.

Gullón, Ricardo. El Modernismo visto por los modernistas. Barcelona: Guadarrama, 1980.

---. Direcciones del modernismo. Madrid: Alianza, 1990.

Gutiérrez Girardot, Rafael. Modernismo. Barcelona: Montesinos, 1983.

Hauser, Rex Brian. "Parnassianism in the theory and literature of Spanish-American and Spanish poets." Dissertation Abstracts International 49.5 (1988): 1138A. (University of Michigan).

Henríquez Ureña, Max. Breve Historia del Modernismo. 1954. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.

Herrera, Darío. "Martí y el modernismo americano." Letras y ciencias (Santo Domingo) Núm. 79, 1895.

Homenaje a Rubén Darío. Memoria del XIII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. Comp. Aníbal Sánchez Reulet. Los Angeles (CA): Centro Latinoamericano, Universidad de California, 1970.

Hunt, Holman. Pre-Raphaelism and the Pre-Raphaelite Brotherhod. 1905. London: Chapman and Hall, 1913. 2 Vols.

Iduarte, Andrés. Martí escritor. 1945. México: Ed. Joaquín Mortiz, 1982.

Jiménez, José Olivio, comp. El Simbolismo. Madrid: Taurus, 1976.

---. La raíz y el ala. Aproximaciones críticas a la obra literaria de José Martí. Valencia (España): Pre-Textos, 1993.

---, comp. Antología crítica de la poesía modernista

hispanoamericana. Madrid: Hiperión, 1985.

---, et al. Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana. New York: Eliseo Torres & Sons, 1975.

Jiménez, José O. y Antonio R. de la Campa, comps. Antología crítica de la prosa modernista hispanoamericana. New York: Eliseo Torres & Sons, 1976.

Jiménez, Juan Ramón. El Modernismo; notas de un curso. México: Aguilar, 1962.

Jitrik, Noé. Las contradicciones del modernismo. México: El Colegio de México, 1978.

Jrade, Cathy L. Rubén Darío and the Romantic Search for Unity: the Modernist Recourse to Esoteric Tradition. Austin (TX): U of Texas P, 1983.

---. "El modernismo y la Generación del '98: Ideas afines, creencias divergentes." Texto Crítico 14.38 (1988): 15-29.

Kalimán, Ricardo J. "La carne y el mármol: Parnaso y simbolismo en la poética modernista hispanoamericana." Revista Iberoamericana 55.146-47 (1989): 17-32.

Kirkpatrick, Gwen. "The limits of Modernism: Delmira Agustini and Julio Herrera Reissig." Romance Quaterly 36.3 (1989): 307-14.

Kronegger, Maria E. Literary Impressionism. New Haven (CT): New Haven College and UP, 1973.

Litvak, Lily, comp. El Modernismo. 1975. Madrid: Tauro, 1981.

Llambias de Azevedo, Alfonso. El Modernismo literario y otros estudios. Montevideo: Comisión Nac. de Homenaje del Sesquicentenario de los Hechos Históricos de 1825, 1976.

Loveluck, Juan, comp. Diez estudios sobre Rubén Darío. Santiago (Ch.): Zig-Zag, 1967.

Lozano, Carlos. Rubén Darío y el modernismo en España (1888-1920). New York: Las Américas Publishing Co., 1968.

Mafarny, Joan-Lluis. "Algunas consideraciones sobre el modernismo hispanoamericano." Cuadernos Hispanoamericanos 382 (1982): 82-124.

Man, Paul de. "The Double Aspect of Symbolism." Yale French Studies 74 (1988): 3-16.

Mañach, Jorge. "Martí, ala y raíz." Cuadernos americanos 21.3 (1945): 157.

Marban, Jorge. "Evolución y formas en la prosa periodística de José Martí." Revista Iberoamericana 55.146-147 (1989): 211-22.

Mario, Luis. "Cuba: Modernismo pleno con Agustín Acosta." Círculo: Revista de Cultura 16 (1987): 37-43.

Martín, Carlos. América en Rubén Darío: aproximación al concepto de la literatura hispanoamericana. Madrid: Gredos, 1972.

Matamoros, Blas. "Modernos, modernidad y modernismo." Revista de Occidente 86-87 (1988): 25-39.

McGuirk, Bernard J. "From Mirror-State to Mirror-Stage: Reflections on Modernismo and Modernidad." Romance Quaterly 36.3 (1989): 315-23.

---. "On Misreading Mallarmé: Rubén Darío and the Anxiety of Influence." Nottingham French Studies 26.2 (1987): 52-67.

Mejía Sánchez, Ernesto, comp. Estudios sobre Rubén Darío. México: Fondo de Cultura Económica, 1968.

Memoria del Congreso de escritores martianos. La Habana: Comisión Nacional Organizadora de los Actos y Ediciones del Centenario y del Monumento de Martí, 1953.

Mendès, Catulle. La légende du "Parnasse Contemporaine". 1884. Farnborough: Gregg, 1971.

Modern, Rodolfo E. El espresionismo literario. Buenos Aires: Ed. Universitaria de Buenos Aires, 1972.

Paz, Octavio. Los hijos del limo. Barcelona: Seix-Barral, 1974.

---. Cuadrivio. México: Joaquín Mortiz, 1972.

Pérez, Alberto Julián. "El modernismo ante el romanticismo y la vanguardia." Cincinnatti Romance Review 8 (1989): 86-90.

Perkins, Geoffrey. Contemporary Theory of Expressionism. Bern: Lang, 1974.

Phillips, Allen W. "Sobre la sinestesia en el modernismo hispánico." Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo 60 (1984): 339-84.

---. "Manuel Machado y el Modernismo." Cuadernos Hispanoamericanos 407 (1984): 77-92.

Poumier Taquechel, María. "'Contra el verso retórico y ornado': Quelques aspects de la poétique martienne." Cuba: Les Etapes de'une liberation: Hommage à Juan Marinello et Noël Salomon. Univ. de Toulouse-Le Mirail, 1980. 346-435.

Quintián, Andrés R. Cultura y literatura españolas en Rubén Darío. Madrid: Gredos, 1974.

Rama, Angel. Rubén Darío y el modernismo. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1970.

---. "José Martí en el eje de la modernización poética: Whitman, Lautreamont, Rimbaud." Nueva Revista de Filología Hispánica 32.1 (1983): 96-135.

---. "La dialéctica de la modernidad en José Martí." Estudios Martianos. Memorias del Seminario José Martí. Puerto Rico: Editorial Universitaria, 1974. 129-97.

Ramos, Julio. Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

Rexach, Rosario. "Reflexiones en torno al Ismaelillo de José Martí." Estudios sobre Martí. Madrid: Playor, 1985. 97-128

Rodríguez Rivero, Luis M. Valoración de Lincoln según Martí. La Habana: La Verdad, 1961.

Rotker, Susana R. "Fundación de una nueva escritura: las crónicas de José Martí." Dissertation Abstracts International 50.7 (1989): 2074A. (University of Maryland College Park).

Salgado, María A. "Tres incisiones en el arte del retrato verbal modernista." Inti: Revista de Literatura Hispánica 20 (1984): 57-69.

Sánchez, Reinaldo. "Notas sobre el héroe-agonista en la narrativa del modernismo." Festschrift José Cid Pérez. Comps. Alberto Gutiérrez de la Solana y Elio Alba Boffil. New York: Senda Nueva de Editores, 1981. 247-253.

Sanjuan Alvarez, Cristina. "El movimiento pre-rafaelista: de la fidelidad a la naturaleza a una religión del arte." Cuadernos de Investigación Filológica 9.1-2 (1983): 171-

181.

Santí, Enrico Mario. Escritura y tradición. Barcelona: Ed. Laia, 1987.

Santovenia y Echaide, Emeterio S. Lincoln en Martí. La Habana: Trópico, 1948.

Scheben, Helmut. "Indigenismo y Modernismo." Revista de Crítica Literaria Latinoamericana 5.10 (1979): 115-28.

Schulman, Iván A. Génesis del modernismo: Martí, Nájera, Silva, Casal. México: El Colegio de México y Washington UP, 1966.

---. Símbolo y color en la obra de José Martí. 2nd ed. Madrid: Ed. Gredos, 1970.

---. "José Martí frente a la modernidad hispanoamericana: los vacíos y las reconstrucciones de la escritura modernista." Revista Iberoamericana 55.146-47 (1989): 175-92.

---, et al. Nuevos asedios al Modernismo. Madrid: Taurus, 1987.

Schulman, Iván, y Manuel Pedro González. Martí, Darío y el Modernismo. Madrid: Gredos, 1969.

Stephen, Eric, and Douglas Kellner, eds., Passion and Rebellion: The Expressionist Heritage. South Haddley: Bergin, 1983.

Stowell, H. P. Literary Impressionism. Athens (GA): U of Georgia P, 1989.

Suárez Miramón, Ana. Modernismo y 98. Madrid: Ed. Cincel, 1980.

Sussman, Herbert L. Fact into Figure: Typology in Carlyle, Ruskin, and the Pre-Raphaelite Brotherhood. Columbus (OH): Ohio State UP, 1979.

Tamayo Vargas, Augusto. "XV.- Pensadores. Del positivismo al modernismo. XVI.- El Modernismo (Primera Parte). XVII.- Modernismo. Poesía (Segunda parte). XVIII.- Modernismo. Prosa (Tercera parte)," Literatura en Hispanoamérica. Vol. 1. Lima: Peisa, 1973. 227-306.

Tamburo, Carolyn. "Aspectos olvidados del pitagorismo rubendariano." Mester 10.1-2 (1981): 21-32.

The Symbolist Movement in the Literature of European Languages. Ed. Anna Balakian. Budapest: Akademiai Kiado, 1982.

Torre, Rogelio A. "Martí y la Generación del 98." Círculo: Revista de Cultura 15 (1986): 59-64.

Torres-Rioseco, Arturo. Precursores del Modernismo. Madrid: Calpe, 1925.

Vásquez Vega, Miguel A. "Bécquer en la teoría y la práctica de Martí en su Ismaelillo (1882)." Dissertation Abstracts International 44.9 (1984): 2786A-87A. (Standford University).

Waller, Christopher. Expressionist Poetry and Its Critics. London: Institute of Germanic Studies. University of London, 1986.

Waugh, Evelyn. PRB: An Essay on the Pre-Raphaelite Brotherhood (1847-54). 1926. Werterham, Kent: Dalrymple Press, 1982.

Zuleta, Ignacio. La polémica modernista: el modernismo de mar a mar (1898-1907). Bogotá: Inst. Caro y Cuervo, 1988.

BIBLIOGRAFIA SOBRE LA EDAD DE ORO Y JOSE MARTI

Aguirre, Mirta. "La Edad de Oro y las ideas martianas sobre educación infantil." Revista Lyceum (La Habana) 9 (1953): 33-58.

---. "José Martí: La Edad de Oro." Cuba Socialista 2.20 (1963): 123-129.

Albornoz, Aurora de. "José Martí: el mundo de los niños contado en el lenguaje infantil." Insula 37.249-249 (1982): 4-6. También en: Acerca de La Edad de Oro. 1980. Comp. Salvador Arias. La Habana: Centro de Estudios Martianos, Editorial Letras Cubanas, 1989. 354-63

Almendros, Herminio. A propósito de La Edad de Oro de José Martí. Notas sobre literatura infantil. 1956. Instituto Cubano del Libro, 1972.

Arenas, Bibí. "José Martí, ¿escritor para niños?" José Martí ante la crítica actual. Comps. Elio Alba-Buffill, Alberto Gutiérrez de la Solana y Esther Sánchez-Grey Alba. Miami: Círculo de Cultura Panamericano, 1983. 115-23.

Arias, Salvador. "Martí como escritor para niños (a través del análisis de dos textos de La Edad de Oro." Búsqueda y

análisis. Ensayos críticos sobre literatura cubana. La Habana: UNEAC, 1974. 58-88.

---, comp. Acerca de La Edad de Oro. 1980. La Habana: Centro de Estudios Martianos, Editorial Letras Cubanas, 1989.

Barros, Silvia A. "La literatura para niños de José Martí en su época." Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana. Comp. José O. Jiménez. New York: Eliseo Torres & Sons, 1975. 107-19.

Barroso, Leopoldo. "El fin de La Edad de Oro." Noticias de Arte Enero 1990: 10.

Becali, Ramón. "La Edad de Oro." Martí corresponsal. La Habana: Editorial Orbe, 1956. 185-92.

Campoamor, Fernando G. "La Edad de Oro de José Martí, texto de los niños cubanos." Hispania 24.2 (1941): 178-9.

Chacón y Calvo, José María. "La poesía de Martí y lo popular hispano." Boletín de la Academia Cubana de la Lengua 8.1-2 (1954): 56-63. También en: Acerca de La Edad de Oro. 1980. Comp. Salvador Arias. La Habana: Centro de Estudios Martianos, Editorial Letras Cubanas, 1989. 172-180.

Entralgo, Elías. "José Martí para los niños." Archivo José Martí (La Habana) 2.4 (1943): 252-3.

Elizagaray, Alga Marina. "La Edad de Oro: el gran clásico infantil de nuestra época." Bohemia (La Habana) 67.4 (1975): 10-3.

Fernández de la Vega, Oscar. Proyección de Martí. La Habana: Ed. Selecta, 1953.

Florit, Eugenio. "Los versos de La Edad de Oro." Revista Hispánica Moderna 18.1-4 (1952): 56-8.

Franco Soto, Ricardo. El pensamiento masónico de Martí. La Habana: Imprenta "Modas Magazine", 1953.

Gallego Alonso, Emilia. "Para un estudio comparativo entre las Cartas a Elpidio y La Edad de Oro." Revista de la Universidad de La Habana 235 (1989): 95-108.

---. "Apuntes sobre la presencia de la magia en La Edad de Oro." Revista de la Universidad de La Habana 229 (1987): 165-71.

García Marruz, Fina. "La Edad de Oro." Temas martianos. La Habana: Biblioteca Nacional José Martí. Dept. Colección

Cubana, 1969. 293-304.

García Marruz, Graciela. "El expresionismo en la prosa de José Martí." Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana. Comp. José O. Jiménez. New York: Eliseo Torres & Sons, 1975. 35-55.

Gutiérrez Nájera, Manuel. "La Edad de Oro de José Martí." 1889. Acerca de La Edad de Oro. 1980. Comp. Salvador Arias. La Habana: Centro de Estudios Martianos, Editorial Letras Cubanas, 1989. 47.

Hernández Biosca, Roberto I. "La Edad de Oro, un contemporáneo." Revista de la Universidad de La Habana 235 (1989): 109-18.

Herrera Moreno, Alejandro. "Algunos criterios sobre la estrategia pedagógica martiana." Acerca de La Edad de Oro. 1980. Comp. Salvador Arias. La Habana: Centro de Estudios Martianos, Editorial Letras Cubanas, 1989. 383-96.

Jorge Viera, Elena. "Notas sobre la función en La Edad de Oro." Revista de la Universidad de La Habana 198-199 (1973): 39-56. También en: Acerca de La Edad de Oro. 1980. Comp. Salvador Arias. La Habana: Centro de Estudios Martianos, Editorial Letras Cubanas, 1989. 284-305.

Klein, Linda B. "Ficción y magisterio en la narrativa de José Martí: 'La muñeca negra'." Quaderni Ibero-Americani 47-48 (1975-76): 372-7.

---. "El arte de la prosa de José Martí." Diss. Queens College of the City University of New York, 1969.

Larrea, Elba M. "José Martí, insigne maestro de la literatura infantil." Cuadernos Americanos 168-2 (1969): 238-51. También en: Acerca de La Edad de Oro. 1980. Comp. Salvador Arias. La Habana: Centro de Estudios Martianos, Editorial Letras Cubanas, 1989. 202-18.

---. "La prosa de José Martí en La Edad de Oro." Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura 61 (1961): 3-10.

Lazo, Raimundo. "Un antecedente de La Edad de Oro de Martí." Diario de la Marina (La Habana) 5 de febrero de 1957: 4-A.

Lizaso, Félix. Martí, crítico de arte. La Habana: Cuadernos de Divulgación Cultural, 1957.

---. "Martí y los niños." Cervantes (La Habana) 6.4 (1932):

17.

Llaverías, Joaquín. "La Edad de Oro." Los periódicos de Martí. La Habana: Imprenta Pérez Sierra, 1929. 61-70.

López Terrero, Liana. "Notas sobre el estilo martiano en La Edad de Oro." Revista de la Universidad de La Habana 235 (1989): 131-42.

Lukin, Boris. "Versión martiana de un cuento popular de Estonia." Acerca de La Edad de Oro. 1980. Comp. Salvador Arias. La Habana: Centro de Estudios Martianos, Editorial Letras Cubanas, 1989. 284-305.

Marinello, Juan. "Tradición y novedad en los versos de La Edad de Oro. " 1973. Acerca de La Edad de Oro. 1980. Comp. Salvador Arias. La Habana: Centro de Estudios Martianos, Editorial Letras Cubanas, 1989. 181-84.

Martínez, Orlando. Pasión de la música en Martí. La Habana: Academia Nacional de Artes y Letras, 1953.

Morales, Ernesto. "Martí y La Edad de Oro." 1929. Revista Bimestre Cubana 41.2 (1938): 224-232.

Perera, Virgilio. "Martí, Bolívar y Meñique." La Gaceta de Cuba 108 (1973): 23-28.

Portuondo, José Antonio. "Análisis de la obra poética." Anuario Martiano 5 (1974): 89-100.

Pozo Campos, Esther. "La composición en tres cuentos de La Edad de Oro." Revista de la Universidad de La Habana 235 (1989): 119-30.

Quesada y Miranda, Gonzalo de. "Mensaje humano de La Edad de Oro." El Mundo de la Educación (La Habana) 23 (1960): 2-3.

Ripoll, Carlos. La falsificación de Martí en Cuba. 2nd ed. New York: UCE, 1992.

---. "La Playa de 'Los Zapaticos de Rosa'." Diario las Américas 9 de mayo de 1982: 8B-9B.

---. José Martí y la Conquista de América. New York: UCE, 1992.

---. "La pintura y el pintor en José Martí." Diario las Américas 16 de Agosto de 1987: 12A, 13A

---. Martí y los discípulos americanos de Carlos Marx. New

York: UCE, 1993.

Sabourin, Jesús. Amor y combate (algunas antinomias en José Martí). La Habana: Casa de las Américas, 1974.

Santos Moray, Mercedes. "'Nené traviesa' de José Martí." El Caimán Barbudo 77 (segunda época) (1974): 11-14.

Schultz de Mantovani, Fryda. "La Edad de Oro de José Martí." Cuadernos Americanos 67.1 (1953): 217-235.

Sellén, Francisco. "La Edad de Oro." 1889. Acerca de La Edad de Oro. 1980. Comp. Salvador Arias. La Habana: Centro de Estudios Martianos, Editorial Letras Cubanas, 1989. 52

Varona, Enrique José. "La Edad de Oro." 1889. Acerca de La Edad de Oro. 1980. Comp. Salvador Arias. La Habana: Centro de Estudios Martianos, Editorial Letras Cubanas, 1989. 46

Zéndegui, Guillermo de. Ambito de Martí. La Habana: Ed. Homenaje de la Comisión Nacional Organizadora de los Actos y Ediciones del Centenario y del Monumento de Martí, 1954.

BIBLIOGRAFIA SOBRE PLATERO Y YO Y JUAN RAMON JIMENEZ

Amador Sánchez, Luis. "Platero y el poeta." La Nueva Democracia (New York) 37.4 (1957): 43-5.

Altisent, Marta E. "Un narratario insólito: Platero. Diálogo interior y presencia del narratario en Platero y yo." Explicación de Textos Literarios 14.2 (1985-6): 89-103.

Broggini, Nilda Elena. Platero y yo. Estudio estilístico. 1953. Buenos Aires: Ed. Huemul, S.A., 1963.

Cardwell, Richard A. "'The Universal Andalusian', 'The Zealous Andalusian', and the 'Andalusyan Elegy'." Studies in Twentieth Century Literature 7.2 (1983): 201-24.

Cevallos, Francisco. "Notas sobre la estructura de Platero y yo." Cuadernos Hispanoamericanos 376-378 (1981): 704-15.

Clementa Millán, María. "Platero y yo o la falsa apariencia de un libro para niños." Nueva Estafeta 39 (1982): 72-5.

Díez Canedo, Enrique. Juan Ramón Jiménez en su obra. México: El Colegio de México, 1944.

Fogelquist, Donald F. "El amigo de Platero." Américas 10 (1959): 8-12.

---. Juan Ramón Jiménez. Boston: Twayne, 1976.

Gullón, Ricardo. "Platero revivido." Papeles de Son Armadans 16.46 (1960): 9-60; 16.47 (1960): 127-56; 16.48 (1960): 246-92.

---, comp. Estudios sobre Juan Ramón Jiménez. Buenos Aires: Ed. Losada, 1960.

Knowlton, Edgar C., Jr. "Ronsard in Platero y yo. The Language Quaterly 20.1-2 (1981): 13-4.

---. "Jiménez's Platero y yo." Explicator 40.1 (1981): 57-9.

Marcus, Leonard S. 'The Beast of Burden and the Joyful Man of Words: Juan Ramón Jiménez's Platero and I." The Lion and the Unicorn 4.2 (1981): 56-74.

Marías, Julián. "Platero y yo o la soledad comunicada." La Torre 5.19-20 (1957): 381-95.

Millán Chivite, Fernando. Paleta cromática y simbolismo en Platero y yo. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1982.

Mouriño, Olga. 'El sentido del color en Platero y yo." Studies in Language and Literature. Ed. Charles Nelson. Richmond: Dept. of Foreign Languages, Eastern Kentucky University, 1976. 431-39.

Najt, Myriam, y María V. Reyzabel. "Colaboradores y oponentes del 'yo' poético en Platero y yo." Cuadernos Hispanoamericanos 376-378 (1981): 748-67.

Nemes, Graciela P. "Of Tagore and Jiménez." Books Abroad 35 (1961): 319-323.

Oram, Karen A. "Platero y yo: la doble misión de Juan Ramón Jiménez." Cuadernos Hispanoamericanos 376-378 (1981): 686-703.

Ormella, L. "Grabaciones de Platero y yo, de Juan Ramón Jiménez." Discofilia 7.62 (1962): 54-5.

Paoletti, Mario. "Platero en Sierra Chica." Cuadernos Hispanoamericanos 376-378 (1981): 744-47.

Paredes Núñez, Juan. "Los 'cuentos' de Juan Ramón Jiménez." Cuadernos Hispanoamericanos 376-378 (1981): 777-84.

Pérez, Urbano. Platero y tú. Madrid: Gráficas Urquima, 1962.

Predmore, Michael P. "The Structure of Platero y yo." PMLA 85 (1970): 56-64.

---. "Introducción." Platero y yo de Juan Ramón Jiménez. Madrid: Cátedra, 1991.

Pujante, José David. De lo literario a lo poético en Juan Ramón Jiménez. Murcia: Universidad de Murcia, 1988.

Quiroga Clérigo, Manuel. Platero y yo: Historia de una soledad." Cuadernos Hispanoamericanos 376-378 (1981): 679-85.

Sheehan, Robert Louis. "El 'género Platero' de Juan Ramón Jiménez." Cuadernos Hispanoamericanos 376-378 (1981): 731-43.

Schultz de Mantovani, Fryda. "Volviendo a Platero." Asomante 13.2 (1957): 54-8; Ficción 15 (1958): 35-8.

Ullman, Pierre L. "La estructura epifánica de Platero y yo." Crítica Hispánica 9.1-2 (1987): 1-29.

Urrutia, Jorge. "Sobre la práctica prosística de Juan Ramón Jiménez y sobre el género de Platero y yo." Cuadernos Hispanoamericanos 376-378 (1981): 716-30.

Urteaga, Jesús, y Manuel Aguado. "Como Platero." Siempre alegres para hacer felices a los demás. Madrid: Ed. Rialp. 1967. 79-82.

Valis, Noel M. "Platero y yo y la visión segunda." Anuario de Filol (Barcelona) 9 (1983): 235-44.

Weitzner, Thomas. "Platero y yo en el cine." Indice 13.127 (1959): 17.

Young, Howard T. "Silver and Steel. Two Translations of Platero y yo." Hispania 41 (1960): 289-93.

BIBLIOGRAFIA SOBRE CUENTOS DE LA SELVA PARA NIÑOS Y HORACIO QUIROGA.

Bratosevich, Nicolás. El estilo de Horacio Quiroga en sus cuentos. Madrid: Gredos, 1973.

Carrera, Gustavo Luis. "Aspectos del tema de la selva en Rómulo Gallegos y Horacio Quiroga." Revista Nacional de Cultura (Caracas) 20.127 (1959): 12-22.

Clarasó, M. "A Study of the Use of Colour in the Six Major Collections of Short Stories by Horacio Quiroga." Dissertation Abstracts International 37 (1977): 3235C.

Collard, André. "La muerte en los cuentos de Horacio Quiroga." Hispania 41 (1957): 278-81.

Coons, Dix Scott. "Horacio Quiroga - The Master Storyteller: A Study of the Creative Process." Dissertation Abstracts 25 (1968): 2978-9 (Univ. of Texas).

Cvitanovic, Dinko. "Cuentos de la selva." Revista Universidad (Santa Fe) 60 (1964): 39-54.

Echevarría, Evelio. "Jack London y Horacio Quiroga." Revista Iberoamericana 53.140 (1987): 635-642.

---. "Jack London and the Spanish American Regional Short Stories." Jack London Newsletter 18.2 (1985): 57-60.

Ekstrom, Margaret V. "La tierra indiferente en los cuentos de Quiroga y Rulfo." Cuadernos de Aldeeu 1.2-3 (1983): 211-218.

Etcheverry, José E. Horacio Quiroga y la creación artística. Montevideo: Universidad de la República, 1957.

Fedullo, Antonio A., y Jorge A. Propato. Introducción a Horacio Quiroga. Buenos Aires: Ediciones La Obra, 1982.

Fleming, Leonor. "Horacio Quiroga: Escritor a la intemperie." Revista de Occidente 113 (1990): 95-111.

Flores, Angel. Aproximaciones a Horacio Quiroga. Caracas: Monte Avila Editores, 1976.

Jitrik, Noé. Horacio Quiroga, una obra de experiencia y riesgo. Montevideo: Arca, 1967.

Lubrano, Teresa M. "Horacio Quiroga's Cuentos de la selva para niños: Adventures in the Perilous Garden." Dissertation Abstracts International 45.8 (1985): 2541A.

Martul Tobio, L., y Kathleen N. March. "Ejes conceptuales del

pensamiento de Horacio Quiroga." Cuadernos Hispanoamericanos 443 (1987): 73-87.

McIntyre, John C. "Horacio Quiroga and Jack London Compared." New Comparison: A Journal of Comparative and General Literary Studies 7 (1989): 143-159.

Montenegro, Ernesto. "Horacio Quiroga, literary kin of Kippling and Jack London." New York Times Book Review 25 October 1925: 10.

Mora, Gabriela. "Horacio Quiroga y Julio Cortázar: Teóricos del cuento." Revista Canadiense de Estudios Hispánicos 11.3 (1987): 559-72.

Morales, Leónidas. "Historia de una ruptura: El tema de la naturaleza en Quiroga." Revista Chilena de Literatura 22 (1983): 73-92.

Puentes de Oyenard, Sylvia. Literatura infantil uruguaya. Montevideo: Ed. Garcín, 1982.

Reck, Hanne Gabriele. Horacio Quiroga. Biografía y crítica. México: Ed. de Andrea, 1966.

Rodríguez Monegal, Emir. El desterrado: vida y obra de Horacio Quiroga. Buenos Aires: Ed. Losada, 1968.

Sánchez Rivas, Arturo. "Cuentos de la selva." Sur 159 (1948): 29-54.

Seluja Cecín, Antonio. "Horacio Quiroga de tránsito por el Modernismo." Revista Nacional (Montevideo) 5 (1960): 116-28.

Speratti Piñero, Emma Susana. "Horacio Quiroga, precursor de la relación cine-literatura en la América Hispana." Nueva Revista de Filología Hispánica 36.2 (1988): 1239-1249.

Torrendell, Juan. "Cuentos de la selva de Horacio Quiroga." Crítica Menor (Buenos Aires: Gleizer, 1933) 240-45.

Yurkievich, Saúl. Quiroga: su técnica narrativa. Montevideo: Dept. de Literatura Iberoamericana, Universidad de la República, 1961.