

*Un proyecto
martiano esencial:*

La Edad de Oro



*Un proyecto
martiano esencial:*

La Edad de Oro

Salvador Arias



La Habana, 2012

Edición, diseño y composición / ALEXANDER MACHADO TINEO
Corrección / REGINA ARANGO ECHEVARRÍA

Cubierta realizada a partir de la obra *In the Land of Cervantes* (2001),
cortesía del artista ruso VLADIMIR KUSH
© Vladimir Kush, todos los derechos reservados

© Salvador Arias, 2012
© Sobre la presente edición:
Centro de Estudios Martianos, 2012

ISBN: 978-959-271-197-6

Centro de Estudios Martianos
Calzada 807, esquina a 4, El Vedado,
CP. 10400, La Habana, Cuba
E-mail: cem@josemarti.co.cu
editorial@josemarti.co.cu
Fax: (537) 8333721

A modo de introducción

Como la gran mayoría de los niños cubanos de mediados del siglo xx, mi conocimiento de José Martí y su obra *La Edad de Oro* se pierde en la bruma de mis primeros recuerdos, estimulado sobre todo por mi padre, que siempre mantuvo en nuestro hogar la estampa y el recuerdo del Héroe Nacional en lugar preeminente, y mis profesores de primaria en la Escuela Pública en donde inicié mis estudios, en el norteño puerto villaclareño de Caibarién.

Aquel acercamiento inicial fue a través de un ejemplar de las ediciones de la revista que Emilio Roig de Leuchsenring realizara allá por la década del treinta. Por supuesto, esas primeras lecturas no incluyeron todos los textos de la revista devenida libro: primero los poemas y los cuentos; luego, poco a poco, lo demás, hasta culminar con “La Exposición de París”, ya adelantada mi adolescencia. Pero *La Edad de Oro* siempre significó para mí un texto esencial, bien identificado con mis años formativos en sus más hermosas instancias.

Por eso, cuando muchos años después, ya estudiando en la Escuela de Letras de la Universidad de La Habana, el profesor Roberto Fernández Retamar nos pidiera a sus alumnos de segundo año en la asignatura de Estilística el análisis de un texto, recurrí a los viejos recuerdos de *La Edad de Oro* para seleccionar un artículo que siempre me había producido una no común sensación de armonía, enjundia y claridad: “Tres héroes”. Y así, armado entonces con los recursos que me proporcionaban diversas lecturas de autores especializados y, por supuesto, las clases de Fernández Retamar, me entregué a un análisis del texto martiano que, al menos, no se pareció a ninguno de los realizados entonces por mis compañeros de curso con otros textos. Y quizás tampoco mucho a los modelos seguidos.

Los fructíferos años pasados en la Universidad de La Habana, entre 1962 y 1966, lo fueron gracias a profesores como Camila Henríquez Ureña, Raimundo Lazo, Federico Álvarez, Mirta Aguirre y José Antonio Portuondo (estos dos últimos también posteriormente mis jefes durante años en el Instituto de Literatura y Lingüística). Y cuando al final de la carrera Juan Marinello nos ofreciera un seminario sobre la poesía martiana, mi trabajo de curso fue de nuevo sobre un texto de *La Edad de Oro*: “Los dos príncipes”, ahora con mucho de comparatística al buscar la huella romancesca en el poema, siguiendo orientaciones de aquel inolvidable profesor, cuyos libros martianos son obligados puntos de referencia.

Ahora, más de treinta años después de realizados dichos análisis, los retomo sin modificaciones que creo innecesarias, junto con otros textos más recientes, productos de mi labor investigativa en el Centro de Estudios Martianos, incrementada por la impartición de un curso de postgrado sobre *La Edad de Oro*, (ya ofrecido en siete ocasiones), para integrarlos en el presente libro; que intenta ofrecer primero una visión general de la revista, su génesis y posterior destino, desde distintos puntos de enfoque; y luego complementarlo con el estudio analítico y contextual de siete textos representativos de ella. Al final, una amplia bibliografía.

Debo aclarar que el propósito de mis investigaciones ha sido, en lo fundamental, literario, pero que ante la figura y la obra de Martí me fue inevitable no solo la incursión puramente histórica, sino también transitar por algunos aspectos no de mi especialidad, como en definitiva resulta el estudio del pensamiento educativo de José Martí, sobre el cual la bibliografía existente me resultó insuficiente, orientada más a exponer la política educacional gubernamental, apoyada en el pensamiento martiano, que al estudio directo de este último. Si incursiono, aunque brevemente, en el mencionado aspecto, así como en la historia de la literatura para niños y jóvenes, lo hago como una extensión necesaria, pues ambas vertientes requerirían sendos libros dedicados solo a ello.

Mi dedicación a *La Edad de Oro*, algo intermitente a veces, pero continua a través de casi toda una vida, parte de una atracción básica por ella, posible de justificar pero que preferiría dejar en el misterio de los impulsos esenciales de nuestra existencia. Con objetividad debo reconocer que, por una parte se trata de una reivindicación exigida por el niño que aún, por suerte, puedo detectar ocasionalmente en mí, reivindicación de los valores entredichos siempre por tanta gente docta que la estimó “solo literatura para niños”, como si hacerla no fuera andar entre las cumbres. Por lo tanto, mi anhelo permanente referido a la revista ha sido el de poder colocarla, con igual derecho, junto a los mejores ejemplos de la escritura martiana, que es decir de la literatura escrita en lengua española.

Después ha venido cómo a través de los textos de *La Edad de Oro* podemos incursionar en las entretelas del pensamiento y el existir martianos, y cómo también aquella época se nos va entregando en su agridulce sabor original. Pero más importante creo ha sido el establecer una relación polémica con sus textos y su autor, al planteárnoslos desde nuestra actualidad, con los problemas de hoy y de ese cabo de las tormentas que llamamos el año dos mil. Así hemos sentido a *La Edad de Oro* viva, creciendo aún, y ofreciéndose como un reto a nuevas investigaciones que estos textos míos preludian.

SALVADOR ARIAS

La revista, el autor y su trascendencia

I. Una revista más que centenaria

El centenario de una publicación periódica, si de ella solo aparecieron escasos números, generalmente lo celebran unos pocos ejemplares suyos ubicados en olvidados estantes de bibliotecas y archivos. Son muy raras las publicaciones que escapan a lo efímero de su existencia, perdurando más allá del tiempo durante el cual se están imprimiendo y circulando. Sin embargo, aunque solo cuatro números de una quizás no muy numerosa tirada pudieron salir de *La Edad de Oro*, la revista que para los niños de América redactara José Martí en 1889, hoy día goza de mucha mayor difusión que cuando apareció por primera vez.

Durante el siglo xx fue penetrando cada vez más en los lectores a los cuales primordialmente iba dirigida, pues para un cubano de nuestros días, ¿cómo desligar el nombre de esta revista de la emoción de sus primeras lecturas?: aquel vibrar sincero cuando leyó sobre Bolívar, San Martín e Hidalgo y así, sin alarma por la “muchacha doctrina” ni por “el título científico” o “el lenguaje aparatoso”¹ sintiera que “Hasta hermosos de cuerpo se vuelven los hombres que pelean por ver libre a su patria”, ya que “Libertad es el derecho que todo hombre tiene a ser honrado, y a pensar y a hablar sin hipocresía”.² ¡Y qué pena ingenua, pero limpia, ante la

¹ JM: “*La Edad de Oro*. Publicación mensual de recreo e instrucción”, en *La Edad de Oro*, ed. facsimilar, La Habana, Editora Abril, 1989 (Se trata de un texto promocional redactado por José Martí que aparecía en el reverso de la contracubierta de cada número).

² Ambas citas en JM: “Tres héroes”, en *La Edad de Oro, Obras completas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975, t. 18, p. 304. [En lo sucesivo, OC. (N. del E.)]

muerte del hijo del pastor, entre los álamos del monte! Eso es de lo que no se olvida, de lo que prende como semilla que fructifica en árboles firmes y fecundos; por eso, aunque después se conozca la talla portentosa de su autor, para nosotros inicialmente José Martí siempre será aquel “hombre de *La Edad de Oro*”, que más que un amigo quería ser un padrazo. A principios del segundo semestre de 1889, cuando sus ejemplares aún olían a tinta fresca, la revista tuvo una buena acogida por parte de lectores y críticos, y en “La última página” del segundo número su redactor solicitaba: “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”.³ Aspecto sobre el cual encontraremos también amplias referencias en el epistolario martiano de aquellos días.

El primer número salió en el mes de julio, y ya en agosto y septiembre hallamos reseñas sumamente elogiosas de *La Edad de Oro*. En la *Revista Cubana*, Enrique José Varona da a conocer una breve pero entusiasta noticia sobre ella, al aclarar que era “un periódico para los pequeños, que merece toda la atención de los grandes [...], bien impreso, muy bien escrito y mejor sentido”, por lo cual “no quisiéramos que faltase en ningún hogar cubano”.⁴

Y en *La Ofrenda de Oro*, otra publicación neoyorquina en la que esporádicamente escribía José Martí, editada por el brasileño A. da Costa Gómez —que hacía lo mismo con *La Edad de Oro*— apareció un comentario firmado por F. S. que, dada la lista de colaboradores de la mencionada revista, no dudamos en atribuírselo a Francisco Sellén, quien por esa época traducía novelas del inglés al español por encargo de la Casa Appleton.⁵

³ José Martí: “La última página”, en *La Edad de Oro*, OC, t. 18, p. 401.

⁴ Enrique José Varona: “*La Edad de Oro*”, en *Acerca de LA EDAD DE ORO*, La Habana, Centro de Estudios Martianos y Editorial Letras Cubanas, 1989, segunda edición, p. 46.

⁵ La localización de este texto se la debemos al investigador Ricardo L.

Este comentario es sintomático, pues comienza señalando los peligros que obviamente se le presentaban a la revista martiana: literatura “infantil” (con todo lo que esto significaba en la época) redactada por “uno de los más notables escritores de Hispano-América”, caracterizado por una prosa brillante, que a F. S. le parecía bien alejada de “la sencillez, naturalidad y lisura de estilo” que demandaba el escribir para ese público tan especial. Pero ante *La Edad de Oro* no puede ocultar su admiración y termina por afirmar que “es de lo mejor que en su género hemos visto en lengua castellana”. Aquí encontramos un ejemplo, pero en “palabras”, de las opiniones a las cuales Martí se refiere en carta íntima a Manuel Mercado del 3 de agosto de 1889: “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”.⁶

En el mismo mes de septiembre sale otra llamada de aviso sobre la importancia de *La Edad de Oro*, pero esta vez desde México, en la hermosa prosa poética de Manuel Gutiérrez Nájera, quien establece la singularidad y el valor de la obra dentro del panorama de la literatura para niños de la época, panorama que lamentablemente todavía guarda muchos puntos de contacto con el actual: ¡así de revolucionaria y original resulta *La Edad de Oro* aún en nuestros días! El texto de Gutiérrez Nájera ha devenido un clásico para la apreciación de la revista martiana y, como

Hernández Otero, del Instituto de Literatura y Lingüística. La reseña se reproduce en *Acerca de LA EDAD DE ORO*, ob., cit., pp. 52-53.

⁶ JM: Carta a Manuel Mercado, Nueva York, 3 de agosto de 1889, *Epistolario*, compilación, ordenación cronológica y notas de Luis García Pascual y Enrique H. Moreno Pla, prólogo de Juan Marinello, La Habana, Centro de Estudios Martianos y Editorial de Ciencias Sociales, 1993, t. 2, p. 116. [En lo sucesivo, E. (N. del E.)]

tal, ha sido reproducido numerosas veces.⁷ En resplandeciente prosa modernista, el poeta, narrador y crítico mexicano hace una delicada comparación de la revista martiana con el alba, pues ambos emprenden y cumplen el mismo trabajo: “despertar. Pero, despertar suavemente; despertar besando..., como ella. ¡Con qué timidez ha de tocarse la conciencia de un niño! ¡Con qué dulzura, con qué cuidado, con qué esmero, con qué escrúpulo se ha de entreabrir su entendimiento!”.⁸ Eso es lo que consigue Martí en su revista, porque “para escribir *La Edad de Oro*, ha dejado de ser rí 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”.⁹

Mas después de esos inicios prometedores, los no muchos ejemplares de los cuatro números de la revista parecían destinados a perder su fin primordial, que era el de llegar a los niños de América. Quedaban colecciones de ella, pero estas pronto se convertían en reliquias atesoradas en bibliotecas selectas y muy difícilmente podrían llegar a las manos ávidas y traviesas de sus verdaderos destinatarios. En 1905 Gonzalo de Quesada la incluye dentro de su edición de las *Obras completas* del Héroe Nacional cubano, pero aún allí podía parecer un libro para estudiosos, para “gente mayor” que quisiera ver cómo aquel tan gran escritor supo un día dirigirse también a los más pequeños. Pero documentos reveladores nos informan que *La Edad de Oro* siguió cumpliendo su función más directa, específicamente en estos casos que pondremos como ejemplos, dentro del marco antillano. Cómo llegó esto a ocurrir desde tan temprano lo descubrimos en cartas íntimas de la dominicana Salomé Ureña a su esposo Francisco Henríquez y Carvajal en 1889, referidas a su pequeño hijo “Pibin”. En agosto 27 anota:

⁷ Incluido en *Acerca de LA EDAD DE ORO*, ob. cit., pp. 47-51.

⁸ Manuel Gutiérrez Nájera: “*La Edad de Oro* de José Martí”, en *Acerca de LA EDAD DE ORO*, ob. cit., pp. 48-49.

⁹ *Ibidem*, p. 51.

Me he suscrito a un periodiquito mensual titulado *La Edad de Oro*, publicado expresamente para los niños, y él está lo más contento, porque yo le he dicho que ese periódico acostumbran mandárselo a los niños buenos en premio de su obediencia y docilidad. De modo que cuando me desatiende en algo, le digo que no van a mandar más el periódico porque él no es bueno, y entonces me promete enmendarse. Como todo lo lee, siempre me está preguntando las palabras que no comprende.¹⁰

El 13 de octubre ratifica que “Pibin está formando su biblioteca: consta de tres volúmenes y dos ejemplares de *La Edad de Oro*”.¹¹ Aclaramos que “Pibin” no es otro que Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), el eminente crítico y ensayista considerado una de las principales figuras de la cultura hispanoamericana de la primera mitad del siglo xx, a quien le debemos algunas fervorosas páginas precisamente sobre Martí. De algún tiempo después existe el testimonio personal de Pablo de la Torriente Brau (1901-1936) afirmando que “yo aprendí a leer en *LA EDAD DE ORO*”.¹² Debe haber sido un ejemplar de la edición italiana de Gonzalo de Quesada que le regalara el abuelo materno, el escritor y político Salvador Brau, al pequeño Pablo cuando este abandonó su natal Puerto Rico para partir rumbo a Cuba, en el cual escribió una dedicatoria definidora: “Tú serás cubano, inspírate en la obra de Martí”. Pablo, escritor brillante, ágil, que fundió sus trincheras periodísticas con las del cabal luchador revolucionario, supo morir, en 1936, defendiendo a la España agredida por el fascismo, cumpliendo el

¹⁰ Familia Henríquez Ureña: *Epistolario*, Publicaciones del Sesquicentenario de la Independencia Nacional, Santo Domingo, República Dominicana, Secretaría de Estado, Educación, Bellas Artes y Cultos, 1994, pp. 167-168.

¹¹ *Ibidem*, p. 181.

¹² Ver Gladys Blanco: “Yo aprendí a leer en *La Edad de Oro*. En carta inédita de Pablo de la Torriente Brau”, en *Bohemia*, La Habana, a. 68, n. 51, 17 de diciembre, 1976, pp. 30-31. [Cursiva en el original. (*N. del E.*)]

ideal que aprendiera en *La Edad de Oro*: “Esos son héroes; los que pelean para hacer a los pueblos libres”.¹³ No es hasta 1932 cuando, por iniciativa de Emilio Roig de Leuchsenring y con prólogo suyo, se vuelve a publicar *La Edad de Oro* como libro aparte, en lo que resulta su primera edición cubana, pues las anteriores habían sido hechas en los Estados Unidos, en Italia (la de Gonzalo de Quesada) y en Costa Rica, auspiciada por el intelectual J. García Monje. De dicha primera edición cubana se harán numerosas reimpresiones, y fue como poner de nuevo a cumplir su función al texto martiano.

El trabajo introductorio de Roig de Leuchsenring a esa edición, bajo los epígrafes de “Martí y los niños” y “Martí, niño”, era un pretexto para establecer un cálido puente entre los lectores y el autor. Es precisamente comentando el prólogo a esta edición, en carta al propio Roig —escrita desde el Presidio Modelo de Isla de Pinos, el 7 de junio de 1932— donde Pablo hace la afirmación señalada:

Tu prólogo lo leímos en un grupo bastante numeroso, un mediodía en que nos pusimos a evocar, como cien veces más, a Martí. [...] te felicito porque has sabido buscar para los muchachos muchos de los momentos de emoción más humana de nuestro amigo. Me gusta decirle más a Martí amigo que apóstol o cualquier otra cosa alejada de mi condición de hombre, porque lo siento cerca, verdadero amigo cordial. Esto tal vez se deba a una feliz circunstancia que es una vergüenza que sea tan poco corriente en Cuba. *Yo aprendí a leer en LA EDAD DE ORO*. Tal vez más que nada sea Martí para mí un recuerdo de la infancia y por eso es cariño sobre todo lo que siento por él. Bueno, y te fastidiaste, porque siempre que se pone uno a hablar de Martí no es posible que haya más que dos personas en el mundo: él y uno.¹⁴

¹³ JM: “Tres héroes”, en *La Edad de Oro*, OC, t. 18, p. 308.

¹⁴ Gladys Blanco: Ob. cit., pp. 30-31. [Cursiva en el original. (*N. del E.*)]

Tenía razón Pablo, era una vergüenza que fuese poco corriente que los niños cubanos leyesen *La Edad de Oro*. Precisamente las ediciones que partieron del esfuerzo de Roig de Leuchsenring, llevado a cabo cuando el tirano Gerardo Machado, que era la antítesis del ideal martiano, gobernaba Cuba, vinieron a saldar esa deuda insoslayable.

Los niños que leyeron esas reediciones fueron los que al cumplirse el centenario del nacimiento de José Martí, en 1953, estaban ya en la madurez de sus veinte años: es la llamada Generación del Centenario, que contempló cómo otro tirano sometía a aquella seudorrepública, mientras cínicamente rendía homenajes a un hombre cuyos ideales pisoteaba en la práctica. Y en aquel año, en que “Parecía que el Apóstol iba a morir”,¹⁵ un grupo de jóvenes, defendiendo sus doctrinas, atacó el cuartel Moncada de Santiago de Cuba, jóvenes “que en magnífico desagravio vinieron a morir junto a su tumba, a darle su sangre y su vida para que él siga viviendo en el alma de la patria”.¹⁶ Y el dirigente de aquella acción, Fidel Castro, al pronunciar su conocido alegato *La historia me absolverá*, en sus conclusiones, recordaba emocionado:

[...] se nos enseñó que para la educación de los ciudadanos en la patria libre, escribió el Apóstol en su libro *La Edad de Oro*: “Un hombre que se conforma con obedecer leyes injustas y permite que le pisen el país en que nació los hombres que se lo maltratan, no es un hombre honrado... En el mundo ha de haber cierta cantidad de decoro como ha de haber cierta cantidad de luz. Cuando hay muchos hombres sin decoro, hay siempre otros que tienen en sí el decoro de muchos hombres. Esos son los que se rebelan con fuerza terrible contra los que les roban a los pueblos su

¹⁵ Fidel Castro: *La historia me absolverá*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1973, p. 163.

¹⁶ Ídem.

libertad, que es robarles a los hombres su decoro. En esos hombres van miles de hombres, va un pueblo entero, va la dignidad humana...”¹⁷

Y uno encuentra así la al parecer insólita resonancia de que, lo que en un principio se pensaba fuese solo un texto para niños, cumplía una importante función en un hecho trascendental de la historia reciente de Cuba. Si el movimiento revolucionario que triunfa en el país hacia 1959 reconoció tener algunas de sus raíces centrales en la obra martiana, *La Edad de Oro* puede situarse entre los textos que le ofrecieron más definido potencial.

Que esto ocurra no nos debe extrañar, ni tampoco asociarnos a la sorpresa tantas veces expresada que el Martí revolucionario, en medio de sus más apremiantes urgencias, sacara tiempo y esfuerzo de donde humanamente parecía no existir para dedicarlos a redactar una revista para los niños de América. Esto no fue, ni con mucho, un remanso en el cual el artista descargaba la tensión creadora desviada por sus otras labores organizativas (cosa siempre discutible, pues en esto último Martí fue tan creador como cuando escribía), ni mucho menos la necesidad apremiante de dar salida a su gran ternura para con los niños, muchas veces frenada por problemas personales. Sí, algunas de estas razones pudieron existir, pero Martí en 1889 era ya un hombre inusitadamente consciente de los puntos esenciales de la labor revolucionaria que estaba decidido a llevar a cabo. Por eso *La Edad de Oro* desempeña una función especial en el plan táctico trazado por el héroe cubano dentro de su proyecto orgánico: preparar a los niños de América para el papel que históricamente debían cumplir.

Aún sin entrar a verificar las cualidades de los textos específicos de *La Edad de Oro*, en principio nos deben poner sobre aviso acerca de la importancia de la revista algunos hechos obvios. Uno de ellos es el cuidado amoroso con que su autor, este hombre tan

¹⁷ Ídem.

lleno de tareas en las que se aunaban la angustia y la trascendencia, supo encontrar tiempo para un proyecto que a su vez exigía una entrega absorbente: cuidar la publicación mensual de una revista delicadamente especializada, que no solo redactó en toda su integridad, sino que vigiló en su edición —tipografía, ilustraciones, etcétera— y distribución a través del continente.

Sin embargo, este hombre apremiado por obtener la necesaria independencia de su isla natal, no hará alusión alguna a esta en su revista escrita para conversar “con los caballeros de mañana, y con las madres de mañana”,¹⁸ lo que nos da la certeza de futuro con que fue pensada: la independencia de Cuba era algo inmediato, impostergable, de cumplimiento obligado; él escribía su revista para los niños americanos de entonces, hombres del mañana cercano, cuando ya Cuba sería libre.¹⁹ Esto le confirió una significación especial al proyecto, particularmente excepcional dada la capacidad de adentrarse en el futuro que poseía el héroe y escritor cubano. La singularidad de este proyecto de *La Edad de Oro* también debe subrayarse por la posibilidad que tuvo de ser uno de los no muy abundantes conjuntos de textos martianos que el autor pudo cuidar personalmente en todas sus dimensiones y que, por lo tanto, puede comunicarse con las menores interferencias entre el autor y sus lectores de cualquier época.

Acercarnos al Martí que escribió *La Edad de Oro*, en el verano de 1889, será el propósito de las líneas que siguen, para lo cual trataremos de indagar en el hombre, el revolucionario y el escritor. En este propósito utilizaremos, sobre todo, las palabras del propio Martí a través de su epistolario.²⁰

¹⁸ JM: “A los niños que leen *La Edad de Oro*”, *OC*, t. 18, p. 301.

¹⁹ También puede pensarse en que Martí no habla específicamente de la independencia de Cuba para garantizar la circulación de la revista en la isla, cosa que pudo hacerse. Pero existe, de todas maneras, una evidente relación entre este propósito y la proyección de futuro prevaleciente en *La Edad de Oro*.

²⁰ Respecto a la importancia del año 1889 en la trayectoria política de Martí existe un grupo de estudios, a los cuales remitimos al lector interesado

II. El Martí que escribe *La Edad de Oro*: el neoyorquino

En los días iniciales de 1875 Martí llega a Nueva York por primera vez, en una breve estancia durante su viaje desde Europa hacia México. Cinco años después volverá a la urbe estadounidense para comenzar una larga estancia allí, solo interrumpida por no muy prolongados viajes a Venezuela y otros lugares del Caribe. En realidad vive en Nueva York hasta pocos meses antes de su muerte y esos casi tres lustros coinciden con su momento de mayor madurez y actividad. Como ha señalado Andrés Iduarte:

En Nueva York se completa el hombre —hijo, padre, hermano, amigo—, el patriota y el ciudadano del mundo, el periodista y el escritor, el político de sentimiento y de acción. En Nueva York se resuelve dolorosamente su matrimonio con el rompimiento, y aquí nace el amor y el hogar en los que reclina su cabeza calenturienta. En Nueva York prepara y tiende los rápidos rieles que lo llevan a su ansiada muerte heroica.²¹

Nueva York, la ciudad cosmopolita que reúne gentes, cosas e ideas de todas partes del mundo, debe considerarse una presencia determinante en el desarrollo martiano. La misma preparación de *La Edad de Oro* sería difícil de concebirse en otro lugar que no fuese esa ciudad, desde la cual, incluso, se podía establecer una mejor comunicación con todos los países de Latinoamérica que desde cualquiera de estos por separado. Casi es significativo que la revista se imprima en el mismo corazón de la gran ciudad, en

en ampliar sobre este aspecto. Ver, por ejemplo, los materiales, por varios autores, del “Simposio Internacional José Martí contra el panamericanismo imperialista”, publicados en el *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, La Habana, n.13, 1990, pp.13-391.

²¹ Andrés Iduarte: *Martí escritor*, México, Cuadernos Americanos, 1945, p. 32.

la parte baja de Manhattan, ese William Street 77 desde donde también saldrá otra publicación ligada a Martí, *La Ofrenda de Oro*, amparadas ambas por el mismo editor, el brasileño Aaron da Costa Gómez.²² No es difícil imaginarse a Martí inmerso en la agitada vida neoyorquina por aquellos años, pues él mismo nos ofrece las mejores referencias para ello en sus *Escenas norteamericanas*.

En la parte baja de Manhattan, también no lejos de William St. 77, se encontraban las imprentas en donde se publicaron *Ismaelillo* en 1882 y *Versos sencillos* en 1891, dos tomos de poesía a los cuales *La Edad de Oro* no resulta nada ajena. Pocas cuadras más arriba, la compañía editora del periódico *El Avisador Hispano-Americano*, lugar que sirve en 1889 para la impresión de los folletos *Cuba y los Estados Unidos*, *Discursos pronunciados el 10 de Octubre de 1889* y *Heredia*. Algo más abajo de William St. se localizaban los consulados de Argentina y Paraguay. El Hardman Hall, recinto de los discursos famosos, se encontraba hacia el centro de Manhattan, cercano al Madison Square. Algo alejados de la zona de mayor actividad comercial estaban los lugares en donde Martí residió por aquellos tiempos, casi siempre como huésped de Carmen Miyares, ya viuda desde febrero de 1885.

Punto espacial clave en la geografía neoyorquina de Martí resulta ser el despacho que por aquellos años posee, primero como parte del Consulado de Uruguay: “Room 13, 120 y 122 Front Street”,²³ que será fructífero y asiduo centro de labores. Se lo describe rápidamente a Enrique Estrázulas, su gran amigo uruguayo a quien sustituye en funciones administrativas; “¡Viera Ud. ahora el Consulado! Dos estantes de libros, una librería giratoria, libros en los rincones. [...] ¡Y qué libros! Se los compro,

²² Ver Ricardo Hernández Otero: “Colaboración martiana en *La Ofrenda de Oro* (Notas sobre un artículo desconocido de José Martí)”, en *Anuario L/L*, La Habana, nos. 7-8, 1976-1977, pp. 38-67.

²³ JM: Carta a Manuel Mercado, Nueva York, 17 de febrero de 1888, *E*, t. 2, p. 8. Igual que ocurrió con el palco teatral que solía utilizar en Madrid, la numeración de la oficina —13— debe haber significado una rebaja de su costo.

real a real, a un anciano pelón que me ha tomado cariño, aunque me está dejando sin pelo”.²⁴ También en la misma carta, de octubre 26 de 1888, da noticia de que “En el Consulado quedó un secretario que me ha puesto *El Economista*. Un *chiche* de alma: ¡como que puedo delante de él, sin que me estorbe, hasta escribir versos!”.²⁵ El lugar, a solo una cuadra de los muelles del East River, estaba ubicado en el corazón mismo de la febril actividad del bajo Manhattan, y ha sido cuidadosamente evocado por algunos de los que lo conocieron, como su amigo Miguel Tedín:

Cubrían los muros de su despacho estanterías de pino blanco, algunas de las cuales él mismo construyó, y en los pocos espacios libres que ellas dejaban colgaban retratos de los héroes de la revolución cubana que terminó con la guerra del Zanjón, y entre los de varios literatos ocupaba lugar preferente el de Víctor Hugo.

[...] Su mesa de trabajo, sumamente sencilla, estaba siempre repleta de papeles que formaban sus numerosos trabajos de correspondencia para los periódicos de Cuba, México, Guatemala, Argentina, y las revistas que bajo su dirección se publicaban en Nueva York, aparte de los documentos oficiales del consulado. El único ornamento de ella era un tosco anillo de hierro que tuvo de grillete durante su prisión en la Isla de Cuba [...].²⁶

²⁴ JM: Carta a Enrique Estrázulas, Nueva York, 26 de octubre de 1888, *E*, t. 2, pp. 60-61.

²⁵ *Ibidem*, p. 60. [Cursiva en el original. (*N. del E.*)]

El secretario era Félix Sánchez Iznaga, según explica a Manuel Mercado en carta de julio 26 de 1888 (*E*, t. 2, p. 43). El 31 de octubre de 1889 Sánchez Iznaga se traslada a la tampeña Ibor City, y Martí le escribe alentándolo en su nuevo empleo (*E*, t. 2, pp. 146-147). El cese de las funciones de Sánchez Iznaga junto a Martí debió estar ligada a la terminación de la revista *El Economista Americano*, según se infiere de su epistolario.

²⁶ Miguel Tedín: “José Martí”, *Revista Cubana*, La Habana, n. 29, julio-diciembre, 1952, pp. 211-212.

Blanche Zacharie de Baralt añade que su oficina se encontraba “en un viejo edificio de ladrillo ennegrecido por el humo” y que “Para llegar a ese palomar, había que subir cuatro pisos por una estrecha escalera de hierro. Los pasillos eran oscuros, pero arriba la estancia era clara y en días de sol inundada de luz. Dos ventanas daban a la calle, aunque bastante lejos de ella para amortiguar el bullicio urbano”.²⁷ Hay que tener en cuenta que el Nueva York que conoció Martí hoy día debe ser un tanto redescubierto, pues si se trataba ya entonces de una ciudad de intensa actividad y ostentosas construcciones, no es precisamente la urbe que hoy conocemos plagada de altos rascacielos. Hacia 1889 la población fija de la isla de Manhattan se calculaba en un millón y medio de habitantes, pues aún no se había establecido el Gran New York —cosa que ocurrirá en 1897— al incorporársele las vecinas poblaciones de Brooklyn, Queens, Bronx y la isla de Richmond, con lo cual más que duplicaría el número de habitantes.²⁸

Si Martí conoció los primeros edificios altos, estos lo eran en forma muy moderada, apenas empinándose más allá de la decena de pisos. No será hasta finales de siglo que se inicie un furioso crecimiento vertical neoyorquino, el cual conlleva una continua sustitución de edificaciones, lo que hace muy difícil encontrar restos de aquella ciudad de la penúltima década del siglo pasado. Sin embargo, Martí fue testigo de un momento crucial en sus cambios, con la aparición de grandes masas de inmigrantes, la formación de barrios característicos y el establecimiento de símbolos

²⁷ Blanche Zacharie de Baralt: *El Martí que yo conocí*, La Habana, Centro de Estudios Martianos y Editorial Pueblo y Educación, 1990, p. 77 (1ra. edición, Ed. Trópico, 1945).

²⁸ Utilizamos para los datos sobre la ciudad el texto *Nueva York ilustrada. Descripción de lo más notable que hay en la ciudad de Nueva York y en sus alrededores*, versión española arreglada por Eduardo Molina según la edición de Appleton, aparecida por primera vez en 1886 (D. Appleton y Compañía, editores, Nueva York, 1900). Ver también el *Atlas histórico biográfico José Martí*, La Habana, Instituto Cubano de Geodesia y Cartografía y Centro de Estudios Martianos, 1984.

arquitectónicos aún vigentes, sobre los cuales escribió, tales como la Estatua de la Libertad y el puente de Brooklyn, este último el inicial de los que tan pintorescamente ayudarían a perfilar el panorama neoyorquino.

Martí disfrutó de la intensa vida cultural de la ciudad y aprovechó su calidad de inmenso centro informativo, en el cual se cruzaban las más disímiles corrientes y se obtenían noticias muy variadas con gran presteza. Pero, por supuesto, también conoció el Nueva York de la miseria, la sordidez incluso, la maquinaria aniquiladora de miles de existencias.

Andrés Iduarte ha señalado, con las propias palabras de Martí, las características de aquel su destierro neoyorquino, que no “viste”, no confiere importancia, no lo destaca: un cubano entre miles y miles de extranjeros, que ni siquiera porta heridas de guerra, que se sumerge en la multitud que diariamente viaja en los trenes elevados, con su sombrero comprado en el Bowery, “con su levita negra y sus apariencias de lítero”, “clavado a su mesa de jornalero”, a quien “no le ha parecido nunca prudente ni eficaz ponerse en esta tierra a profesar de letrado castellano”, y que realiza “labor casi mecánica, o totalmente mecánica, y más de escribiente que de escritor, y exige salir de casa por las mañanitas de frío con el calor de las sábanas, y entrar en casa bien arropado en los velos de la noche”.²⁹

Iduarte llama la atención acerca de cómo este simple neoyorquino se diferencia en su quehacer cotidiano de la práctica común en el resto de los escritores hispanoamericanos importantes durante el siglo XIX, pues la gran ciudad devoradora de energía constituyó para él, tan predispuesto a ello, una extraordinaria escuela de esfuerzo y humildad. No es Andrés Bello desterrado pobre en Londres, pero muy reconocido intelectualmente; ni Sarmiento, amigo de ministros en Chile; ni mucho menos el aristocraticismo profundo de Montalvo; o González Prada, gran señor partidario y defensor de los que no tenían sus privilegios;

²⁹ Andrés Iduarte, ob. cit., pp. 32-33.

u Hostos, que rechazó la vida neoyorquina por ser mentor de la enseñanza en Santo Domingo; ni Rodó, siempre un intelectual de altura; por no mencionar a Darío, tan abierto a conseguir y disfrutar ayuda de los poderosos.

Las grandes ciudades de fines del siglo XIX, con sus rápidos desarrollos y evidentes contradicciones, fueron el escenario más idóneo para que los escritores modernistas finiseculares se proyectaran, y sus crónicas sobre ellas quizás sean su logro artístico más original, la épica representativa de la época.³⁰ Nueva York le permitió a Martí sumergirse en el vórtice de la modernidad y sus textos sobre la urbe estadounidense constituyen uno de los puntos culminantes de la literatura de fin de siglo.

III. El año de 1889

Martí en 1889 ya había alcanzado una evidente asimilación de Nueva York, lo cual no suponía por mucho una aceptación pasiva de su singular universo,³¹ sino una comprensión a fondo de las a veces disfrazadas esencias de la ciudad, frente a la cual su carácter de extranjero y su lucidez crítica siempre le permitieron tener una fecunda objetividad que produjo frutos inusitados, sobre todo en sus *Escenas norteamericanas*. Precisamente 1889 es un año pródigo en este aspecto, pues envía a *La Nación*, de Buenos Aires, unas veintiséis “cartas”, mientras que desde enero

³⁰ Ver al respecto Susana Rotker: *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*, La Habana, Casa de las Américas, 1992.

³¹ Cuando en abril de 1888, desde Nueva York, ve la posibilidad de radicarse en Buenos Aires, habla de que ya debe “elegir lugar para morir”, pues “Por supuesto, no me quedaré a morir aquí”, con lo cual expone un último rechazo a su bien conocida urbe neoyorquina (JM: Carta a Enrique Estrázulas, Nueva York, 20 de abril de 1888, *E*, t. 2, p. 23).

de ese año acepta el cargo de corresponsal de *La Opinión Nacional*, de Montevideo, con la promesa de dos cartas quincenales con asuntos diversos a los que trataba en otros diarios, entre los cuales estaba *El Partido Liberal*, de México, con otras veintiséis muestras de “correspondencia particular” durante ese año.³² Además, sobre figuras cubanas escribe durante 1889 en las revistas neoyorquinas *El Avisador Hispano-Americano* y *La Juventud*, fundada esta última por su amigo Gonzalo de Quesada.

Especial relieve tienen en ese año de 1889 la aparición en forma de folletos de importantes textos eminentemente políticos como *Cuba y los Estados Unidos*, que incluye su defensa a la isla natal “Vindicación de Cuba”, aparecida originalmente en *The Evening Post* en marzo, y su contribución a los *Discursos pronunciados el 10 de Octubre de 1889*. Entre ambos textos se encuentra ubicada *La Edad de Oro*, en un momento indudable de radicalización martiana, urgida por acontecimientos que agudizan amenazantes corrientes, que Martí ya preveía, de lo cual son también muestras sus crónicas sobre la Conferencia Internacional Americana a partir de septiembre 28 de 1889. Apenas el año anterior —20 de abril de 1888— había expresado:

Hoy no tengo ocasión de servirle a mi patria visiblemente, ni creo que la haya por bastante tiempo: pero presto en silencio un gran servicio, alejando de ella a muy malos amigos, con influjo y prudencia que parece que solo yo tengo aquí ahora. Sé que se miraría, y yo mismo miraría, como una deserción el abandono voluntario de un deber tan callado como importante que sobre mí ha venido cayendo y soy casi el único

³² Sobre sus colaboraciones a *El Partido Liberal* ver Ernesto Mejía Sánchez (Investigación, introducción e índices): *Otras crónicas de Nueva York*, La Habana, Centro de Estudios Martianos y Editorial de Ciencias Sociales, 1983, pp. 271-276. Numerosas veces duplicó en este diario textos enviados también a los rioplatenses *La Nación* y *La Opinión Pública*. Sobre su compromiso con *La Opinión Pública* ver carta del 17 de enero de 1889 (*E*, t. 2, p. 69).

en cumplir. De guerra, y de trabajos ostensibles, no hay por ahora asomos. Dentro de algunos meses tal vez, no sentiré en conciencia como tan especial la obligación que siento ahora.³³

Sin embargo, en pocos meses los hechos se intensificarán con alarmante sentido, y la necesidad de servir a la patria “visiblemente”, abandonando el “silencio”, se hará perentoria.

“Vindicación de Cuba” es la respuesta, lúcida y apasionada a la vez, que Martí da a un artículo de *The Manufacturer* de Filadelfia —y también a otro, comentándolo, de *The Evening Post*— en el cual se injuriaba al pueblo cubano, al que se suponía compuesto por “vagabundos míseros” y “pigmeos inmORALES”, incapaces de conseguir la independencia por sí mismos. Bien sabía Martí que estos artículos eran señales de fuerzas reaccionarias que desde hacía tiempo se agitaban en los Estados Unidos. Apenas un mes antes de aparecer el artículo en Filadelfia le escribía a Manuel Mercado:

[...] tengo el espíritu como mortal, por las serias noticias que ya salen a luz sobre el modo peligroso y altanero con que este país se propone tratar a los nuestros,—por los planes que veo que tienden, en lo privado y lo público, para adelantar injustamente su poder en los pueblos españoles de América,—y por la declaración, ya casi oficial, de que intentan proponer a España la compra de Cuba. Cuando no se muere de ciertos dolores, o de este, la vida debe ser cosa de mucha fuerza. Ni sé yo, si sucediera, cómo podría quedar con vida. No hablo así por el arrebato de la sorpresa, porque esto lo he visto venir; sino por el pesar de verlo probable, y con menos obstáculos de lo que parece. De otras penas, me he levantado. Pero de esta, no sé cómo.³⁴

³³ JM: Carta a Enrique Estrázulas, Nueva York, 20 de abril de 1888, *E*, t. 2, p. 23.

³⁴ JM: Carta a Manuel Mercado, Nueva York, 18 de febrero de 1889, *E*, t. 2, p. 73.

En la misma carta, expresa más adelante:

[...] ni abiertamente, ni con disimulos hábiles, dejaré que esta pena mía afee mis comentarios sobre los sucesos de esta tierra, que en lo que hace a nuestros países no presentaré de mi boca, ni para atizar odios, sino tales como ellos mismos se vayan presentando, y aun omitiendo muchos, porque habría razón para justa alarma si se dijese todos. [...] en lo que escribo tengo por regla lo que la prudencia permite decir donde se haya de leer, y el callar al público lo que solo llega a mí en privado. ¡Cuánto habría que hacer en esto! ¡Qué habilidad, qué sutil y constante vigilancia no se necesita para aprovechar todos los momentos favorables e impedir que esas ideas tomen demasiado cuerpo!³⁵

Este es el fondo contra el cual se recortan las *Escenas norteamericanas* que escribe en 1889 y, muy particularmente, las que dedica a la Conferencia Internacional Americana, a partir de septiembre 28, cuyo inicio coincide con el último número de *La Edad de Oro*. En líneas generales esta voluntad martiana, tan claramente expresada, debe ser siempre tenida en cuenta al analizar los textos que escribió, desde los Estados Unidos, para su publicación en Hispanoamérica.

Por todo lo anterior no es de extrañar que cuando llega el 10 de octubre de aquel año —“el mes político para los cubanos”— su tradicional discurso en esa fecha adquiera un matiz más decididamente bélico, una emoción patriótica más acuciante. Como es sabido, a partir de 1887 Martí había comenzado a reorganizar la emigración dándole coherencia y funcionalidad al movimiento revolucionario, prueba de lo cual es la serie de cinco discursos conmemorativos del levantamiento del 10 de octubre que pronuncia, consecutivamente, a partir de esa fecha.

³⁵ Ídem.

A través de ellos va convenciendo a la emigración de lo inevitable de una nueva guerra, no precipitada y bien organizada. Esta serie de discursos culmina con los famosos pronunciados en noviembre de 1891 —“Con todos y para el bien de todos”, “Los pinos nuevos”— y en febrero de 1892, el conocido como “La Oración de Tampa y Cayo Hueso”, considerados los más altos exponentes de su oratoria militante.³⁶ Común a los cinco discursos del 10 de octubre mencionados es el lúcido análisis de la situación cubana en el momento respectivo y el fervoroso atizamiento del patriotismo (para no hablar de sus altísimos valores artísticos).

En el primero (1887), habla de mantener viva la necesidad de una guerra no inmediata: “No: ni la debilidad nos trae aquí, ni la temeridad. [...] ¡Pues por eso estamos aquí: porque la prudencia puede refrenar, pero el fuego no sabe morir [...]”.³⁷ “¿A qué hemos de ir allá [a Cuba], cuando no es posible vivir con decoro, ni parece aún llegada la hora de volver a morir?”.³⁸ “Si el reposo, que es también necesario en la historia, favorece el desarrollo del juicio, no maldigamos del reposo,—que cesará por sobre cuantos lo estorben cuando tenga fuerzas para cesar [...]”.³⁹ “Precipitar ¿cuándo fue salvar?”;⁴⁰ “nos ocupamos firmemente, no en llevar a nuestra tierra invasiones ciegas, ni capitanías militares, ni arrogancias de partido vencedor, sino en amasar la levadura de república que hará falta mañana, que tal vez hará falta muy pronto, a un país cuya

³⁶ Ver de Wanda Lekzycka: “‘Con todos y para el bien de todos’: análisis de un discurso”, *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, La Habana, n. 6, 1983, pp. 177-192; y de Luis Álvarez Álvarez: *Estrofa, imagen, fundación: la oratoria de José Martí*, La Habana, Casa de las Américas e Instituto Colombiano de Cultura, 1995.

³⁷ JM: “Discurso en conmemoración del 10 de octubre de 1868”, en *Masonic Temple*, Nueva York, 10 de octubre de 1887, *OC*, t. 4, p. 216.

³⁸ *Ibídem*, p. 217.

³⁹ *Ibídem*, p. 218.

⁴⁰ *Ibídem*, p. 219.

independencia parece inmediata [...]”.⁴¹ Esta tónica prevalece en el discurso del año siguiente, cuando se conmemora el décimo aniversario de la fecha histórica, y las numerosas intervenciones —con alguna exclamación impertinente por parte del público— hacen acortar sus palabras, en las cuales condena “la torpeza de los que propagan una política que puede parar en la guerra, sin ir ordenando desde ahora los elementos necesarios para ella”,⁴² pero recordando que “Nosotros somos espuela, látigo, realidad, vigía, consuelo. Nosotros unimos lo que otros dividen. Nosotros no morimos. ¡Nosotros somos las reservas de la patria!”⁴³

El discurso de 1889 presenta cambios sobre todo en lo referente a la inminencia del combate y el tono, mucho más audaz en su despliegue sintáctico e imaginativo. Discurso que es, a la vez, “recuento” y “promesa”,⁴⁴ rememora “aquellos tiempos [...] maravillosos”,⁴⁵ hoy cuando “ya el brazo está cansado de la pluma, y la virtud está cansada de la lengua [...]”.⁴⁶ Habla de la unión entre todos los cubanos, aun aquellos equivocados de buena fe, pero critica fuertemente al partido autonomista, pues “por su debilidad, su estrechez y su imprevisión, ha hecho mayores los peligros de la patria”.⁴⁷ “¡Y para eso estamos aquí; para evitar con nuestra vigilancia, y con la confianza que a nuestra patria inspiramos, el estallido de la guerra desordenada, aunque siempre santa; para preparar, con todos, para el bien de todos, la guerra definitiva e invencible [...]”.⁴⁸

⁴¹ *Ibíd.*, p. 220.

⁴² JM: “Discurso en conmemoración del 10 de Octubre de 1868”, en *Masonic Temple*, Nueva York, 10 de octubre de 1888, *OC*, t. 4, p. 229.

⁴³ *Ibíd.*, p. 232.

⁴⁴ JM: “Discurso en conmemoración del 10 de octubre de 1868”, en *Hardman Hall*, Nueva York, 10 de octubre de 1889, *OC*, t. 4, p. 235.

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 236.

⁴⁶ *Ídem.*

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 243.

⁴⁸ *Ídem.*

La utilización del lema “Con todos, y para el bien de todos”,⁴⁹ que culminará y dará título a su famoso discurso en Tampa de 1891, traza una línea de continuidad bastante estrecha entre ambos, lo que nos señala a Martí ya en el camino de su mayor entrega revolucionaria. Lo corrobora, convincentemente, el comentario epistolar que sobre ese 10 de octubre hace el propio Martí:

[...] acá, ya V. lo sabe, o se muere o se endurece.

Pero si nos hubiera visto el 10 de octubre no le hubiera parecido así. [...]. Aquello fue, mi señor, una resurrección. Que otros le digan. Yo solo sé que la hora de la fundación empieza, y que allí se cogió la primer cosecha de la obra de ocho años. [...] Y el tema, uno:—ya no hay tiempo para errar. Juntos, y de veras, a la guerra.⁵⁰

Repetimos, el proceso anterior ocurre simultáneamente con la redacción de su revista *La Edad de Oro* y nos lleva a pensar que, en su estrategia de hombre mirando al futuro, sus textos para niños se ubicarían en lugar preciso. ¿Resultaría acaso aventurado pensar que la revista para niños era, en cierta forma, un proyecto complementario de su periódico *Patria*, quizás las dos publicaciones a las que más plenamente pudo entregarse?⁵¹ Porque al rastrear los orígenes de *Patria* parece necesario tener que referirse al epistolario martiano precisamente en 1889, tal como hace Ibrahim Hidalgo Paz en su artículo “Antianexionismo y antimperialismo en *Patria*”.⁵² A raíz de la publicación de “Vindicación de Cuba”, la idea del periódico revolucionario se concreta en Martí, y en octubre, cuando aparece el último número de *La Edad de Oro*, le

⁴⁹ JM: “Discurso en el Liceo Cubano”, Tampa, 26 de noviembre de 1891, *OC*, t. 4, p. 279.

⁵⁰ JM: Carta a Serafín Bello, Nueva York, 12 de octubre de 1889, *E*, t. 2, p. 129.

⁵¹ Aunque no podría descartarse tampoco la *Revista Venezolana*, de 1881.

⁵² Ibrahim Hidalgo Paz: “Antianexionismo y antimperialismo en *Patria*”, *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, La Habana, n. 6, 1983, pp. 7-42.

está expresando a Emilio Núñez: “Vea como urge, para no andar en tinieblas, nuestro periódico”.⁵³ Y en el mismo mes, a Serafín Núñez le define: “A acabar la obra del 10 de Octubre ‘Con todos, para el bien de todos’.—Ese es el lema de mi vida. Ese será el del periódico”.⁵⁴

El 2 de noviembre le ratifica a Emilio Núñez: “Continúo organizando sobre la base segura el periódico. Ya debía estar en pie, si no lo quisiesen detener con la voluntad algunos de los que debieran ser los primeros en ayudarlo. Oponérsele a las claras, nadie, y será; pero no de manera que perezca, y con él, el crédito que hemos de ganar si se mantiene”.⁵⁵

Octubre de 1889 podría considerarse el momento cuando Martí decide intensificar los preparativos de la *guerra necesaria*, el propósito más apremiante de su vida, que ahora demanda de todos sus esfuerzos y sacrificios. Quizás el cese de *La Edad de Oro* fuese otro de esos sacrificios que debió aceptar.

IV. La vida íntima

Para Martí la vida familiar era una de las fuentes claves propuloras y renovadoras de las energías necesarias para el diario bregar: “porque la vida solo es bella por el deber y por la casa. ¡Todo lo demás engaña!”. Dolorosamente tenía que añadir después “¡Y

⁵³ JM: Carta al coronel Emilio Núñez, Nueva York, 28 de octubre de 1889, *E*, t. 2, p. 140.

⁵⁴ JM: Carta a Serafín Bello, Nueva York, 12 de octubre de 1889, *E*, t. 2, p. 130.

⁵⁵ JM: Carta al coronel Emilio Núñez, Nueva York, 2 de noviembre de 1889, *E*, t. 2, p. 148. En carta de agosto de ese mismo año a Rafael Serra, en donde le agradece sus opiniones sobre *La Edad de Oro*, ese “trabajo del alma”, también ratifica “[...] yo para quien todo es sueño en la vida, y fantasmagoría, excepto mi patria?” (JM: Carta a Rafael Serra, Nueva York, agosto de 1889, *E*, t. 2, p. 119).

la misma casa engaña a veces, y toma uno por oro puro lo que no lo es...!”⁵⁶ Porque debido a paradoja amarga de su existencia, este hombre que tanto necesitaba de la ternura y la estabilidad de un hogar, apenas si pudo tenerlo en toda su vida. Durante la década del ochenta luchó denodadamente por formarlo, y así en diciembre de 1882 llegan a la urbe neoyorquina su esposa Carmen Zayas Bazán junto con su pequeño hijo de cuatro años, el “Ismaelillo” de su poemario. A partir de junio de 1883, y por espacio de un año, su padre, don Mariano, lo visitará. Pero en marzo de 1885 Carmen Zayas renunciará a continuar los esfuerzos por crear un hogar, y regresará a la isla junto con su hijo. A principios de 1888 el padre de Martí fallece en Cuba y a fines de ese año la madre, doña Leonor, lo visita por un lapso de tres meses. Siempre en la espera de Carmen y su hijo, 1889 es para Martí un año de angustias y soledades en lo que respecta a su vida familiar.

Exactamente un año antes de emprender el proyecto de *La Edad de Oro*, Martí se sincera con Manuel Mercado:

Pero la pena acumulada suele llegar a tanto que me siento echado por tierra, como he visto echar en los mataderos a los toros. Ni en prosa ni en verso lo digo, porque no se ha de escribir sino lo que puede fortalecer. Pero son desmayos largos y mortales. A Ud. se los puedo decir. Perdí, no por mi culpa, la llave de la vida; y los quehaceres nimios en que me ocupó lo que me queda de ella no son bastantes a satisfacer el alma hambrienta. Me voy acabando, de hambre de ternura.⁵⁷

En las cartas a sus amigos siempre hay un cariñoso recuerdo, con detalles de sugerente ternura, dedicado a los niños de la casa. La ausencia de su propio hijo se le convierte en un ansia

⁵⁶ JM: Carta a José García, Nueva York, agosto de 1888, *E*, t. 2, p. 46.

⁵⁷ JM: Carta a Manuel Mercado, Nueva York, 26 de julio de 1888, *E*, t. 2, p. 41.

lacerante que apenas calma las cartas de Pepe-Ismaelillo, las cuales progresivamente irán espaciándose según pasa el tiempo. Todavía en agosto de 1888 podrá decir: “Pepe me escribe todas las semanas, con los mismos puntos y adornos en las letras que hacía yo de muchacho: se acaba de examinar, y está muy contento de su éxito y de un pajarito que se ha traído del campo, y está criando fuera de la jaula”.⁵⁸

Al siguiente mes le contaba a Estrázulas, el otro gran amigo, su gran pena, cuando le habla de “los garabatos que una vez al mes me manda mi hijo. Quise hacerlo y pudo venir; pero Carmen no lo deseó; para arrancarme así como mandato la orden de que venga, que no le he de dar, porque el hacerlo por voluntad propia es la condición natural de lo que se estima sacrificio”.⁵⁹

A fines de marzo de 1889 la misma situación se mantiene, agravada por el paso del tiempo, y le comunica a Mercado que ha estado ocupadísimo, “más que todo, con el ansia de que venga mi hijo, que Carmen retiene en Cuba ya más de lo justo, deseosa acaso de obligarme a imponerle su vuelta a New York, que es cosa que yo dejo a su voluntad, y que no puedo imponerle en justicia. Vivo con el corazón clavado de puñales desde hace muchos años. Hay veces en que me parece que no puedo levantarme de la pena”.⁶⁰ Su hogar solo puede ser producto de un acto de amor y respeto, nunca de imposiciones. En junio 16 de 1889, exactamente antes de comenzar el proyecto de *La Edad de Oro*, le confiesa a Mercado que se encuentra “Tristón, de poder hacer tan poco útil en su vida”.⁶¹

La primera mención al proyecto de la revista la verificamos en su *Epistolario* el 26 de junio de 1889, cuando después de señalar el cese de *El Economista Americano*, añade “Ahora voy a publicar otro

⁵⁸ JM: Carta a José García, Nueva York, agosto de 1888, *E*, t. 2, p. 46.

⁵⁹ JM: Carta a Enrique Estrázulas, Nueva York, septiembre de 1888, *E*, t. 2, pp. 53-54.

⁶⁰ JM: Carta a Manuel Mercado, Nueva York, 29 de marzo de 1889, *E*, t. 2, pp. 97-98.

⁶¹ JM: Carta a Manuel Mercado, Nueva York, 16 de junio de 1889, *E*, t. 2, p. 111.

periódico,—para niños esta vez”.⁶² En su entrega al nuevo proyecto encuentra, sin dudas, una forma de calmar mucho de lo que la ausencia de su hijo le produce, lo cual explica se adentre en él en un momento cuando reconoce que “he echado sobre mí más carga de trabajo que la natural en una vida de hombre, y los días vienen y van sin un minuto libre para las ocupaciones más queridas”.⁶³ Pero el proyecto de la revista aún no es suficiente para calmar sus angustias. En agosto 26 reconoce:

Las morideras que me tienen tan silencioso, y suelen parar, como este mes, en enfermedad, que un médico cura con píldoras, y otro con purgas, como si de la soledad del alma, de la plétora de la vida, de la inactividad forzosa, de la vergüenza y pesadumbre del empleo fútil, pudieran curar a un hombre sincero mixturas y dracmas. Y no es que me falte ocupación, sino que tengo todas las mías por infelices e infecundas, sobre todo cuando me tienen las cosas de mi país en la zozobra en que en estos días me han tenido [...].⁶⁴

Podría sorprender que incluya, de hecho, entre sus ocupaciones “infelices” e “infecundas” a *La Edad de Oro*, que en ese mes de agosto es presumible le exigía una gran cantidad de tiempo y esfuerzo.⁶⁵

⁶² JM: Carta a Rodolfo Menéndez, Nueva York, 26 de junio de 1889, *E*, t. 2, p. 113.

⁶³ JM: Carta al coronel Emilio Núñez, Nueva York, 19 de septiembre de 1889, *E*, t. 2, p. 125.

⁶⁴ JM: Carta a Manuel Mercado, Nueva York, 26 de agosto de 1889, *E*, t. 2, p. 121.

⁶⁵ La decisión de crear *Patria* —aún sin ese nombre al parecer— y las gestiones que Martí realiza para hacerlo, así como los obstáculos muy objetivos que encuentra están bastante detalladamente expresados en una carta a Gonzalo de Quesada fechada el 16 de noviembre de 1889, el mismo mes en que dejó de publicarse *La Edad de Oro*:

Ya estaría el periódico publicado, por Cuba y por nuestra América, que son unas en mi previsión y mi cariño, si pudiese decidirme yo a aceptar

En carta del 17 de octubre a Miguel Tedín —quien ha visitado la Exposición de París y le envía información sobre ella— ratifica ese lugar secundario que parece asignarle a su revista para niños, pero aquí también hace énfasis en lo que sabemos no solo era su preocupación preponderante, sino también la que sería capaz de hacerle olvidar las otras:

Dígame moribundo, y estará en la razón, primero porque lo estoy, por las congojas de adentro y las fealdades de afuera, y luego porque han venido a ayudarme a bien morir los muchos quehaceres de octubre, que es el mes político para los cubanos, y lo fue más este año por causas que no pueden desatenderse sin delito, porque cabe apatía en lo que a uno mismo le aprovecha, y es para su bien, pero no en lo que puede preparar el bien de los demás, y les quita peligros de sobre la cabeza. Después *La Edad de Oro*, el artículo diario de México, el consulado, que es un entra-y-sale en estos días de congresos y delegaciones, y muchas cosas más, que no amontoño por excusa [...].⁶⁶

Conviene recordar que sus labores consulares, como se especifica a través del mismo epistolario, suponían casi siempre una atención cuidadosa, en muchas ocasiones exhaustiva, en la búsqueda de

ayuda de los que, en público o en secreto, no comparten por entero mi modo de pensar. Y lo que me detiene es que ideas de esta dignidad no deben aparecer con pobreza ante el público, porque es dañarlas más que defenderlas, y no veo claro el modo de sacar el periódico a la luz con la frecuencia y holgura que en estos meses de combate son necesarias. Lo haré, como pueda, porque es preciso. ¿Pero qué he de poder hacer con \$25, que es lo que puedo quitarles de la boca a los que reciben el pan de mí, y \$15 más que tres amigos redondos me tienen ofrecido? \$5 le impongo a V. de contribución mensual, si el periódico se publica, por seis meses a lo menos. Y las ideas saldrán a luz, en una forma u otra. Y el periódico, aunque no fuese más que con los \$40 (*E*, t. 2, p. 157).

⁶⁶ JM: Carta a Miguel Tedín, Nueva York, 17 de octubre de 1889, *E*, t. 2, p. 134.

información sobre aspectos que nos pueden parecer tan insólitos como la venta de ovejas y vacas, las refinerías de petróleo y los distintos tipos de pavimento, además de la atención constante a viajeros y residentes neoyorquinos procedentes de los países que representaba, pues según irrefrenable característica suya, a pesar de “tanta fatiga y afán de tiempo por mis ideas queridas y mis deberes públicos, aún parece que me alcanza espíritu para andar de médico de tribulaciones ajenas”.⁶⁷

La maduración y la entrega a sus proyectos revolucionarios se manifiesta absorbente en las cartas que escribe en los meses finales de 1889, muy evidente en una extensa dedicada a Gonzalo de Quesada fechada en octubre 29, que constituye una meditación a fondo sobre la problemática política del momento, tanto que al final le recomienda a su corresponsal: “No eche al cesto estos renglones, para volver a leerlos juntos”.⁶⁸ Por cierto, Gonzalo va ocupando parte del cariño paternal latente en Martí, como le comunica al inicio de su carta de noviembre 16: “Tengo un hijo y no hubiera querido que a sus años de Vd. y en nuestra situación me escribiese sino lo que V. me escribe”.⁶⁹

A fines de año en sus comunicaciones a Mercado decrecen los desahogos de penas íntimas, porque le expresa que “Yo no hablo de mis penas personales, porque aunque me han dado la puñalada de muerte, no pienso en ellas. Las callo, y me comen; pero no llegan hasta mi juicio”.⁷⁰ El calor hogareño comienza a consolidarse en la casa de huéspedes de Carmen Miyares, en donde vive.⁷¹

⁶⁷ JM: Carta a Manuel Mercado, Nueva York, 24 de diciembre de 1889, *E*, t. 2, pp. 173-174.

⁶⁸ JM: Carta a Gonzalo de Quesada, Nueva York, 29 de octubre de 1889, *E*, t. 2, p. 146.

⁶⁹ JM: Carta a Gonzalo de Quesada, Nueva York, 16 de noviembre de 1889, *E*, t. 2, p. 156.

⁷⁰ JM: Carta a Manuel Mercado, Nueva York, diciembre de 1889, *E*, t. 2, p. 172.

⁷¹ Existe una indudable deuda histórica con Carmen Miyares, la mujer que no solo fue estímulo y apoyo en los últimos años de Martí, sino que a su celo se

Con la familia de Carmita pasa los veranos en las cercanías de Nueva York: “Yo vine ayer de Bath Beach, que ya sabe que está de Coney Island poco más lejos que Sheepshead Bay. Pero tanta gente extraña afluyó a la casa, so pretexto de enfermedad o de parentesco con Carmita, que la agorafobia se me enconó, y he vivido sin gusto para admirar a mis anchas los árboles”.⁷² En la hija menor de Carmita, María Mantilla, Martí encontrará el mejor depositario de toda su ternura paternal. María Mantilla había nacido el 26 de noviembre de 1881 y el 6 de enero siguiente Martí, dos días antes de partir para Venezuela, fungió de padrino en su bautizo. La vio crecer y, a partir del regreso de su hijo a Cuba en 1885, es evidente que se fue identificando cada vez más con ella. Tiene siete años en 1889, cuando aparece *La Edad de Oro*, y los lazos entre ella y la revista son múltiples y reconocibles, no solo por los populares versos “Los zapaticos de rosa” a ella dedicados —“*A mademoiselle Marie*”—⁷³ que rememora uno de aquellos veranos en Bath Beach, sino por las muchas vivencias comunes a ella y Martí que debieron dar origen a algunos de los textos allí incluidos.

Las cartas que el héroe cubano le escribe a su niña cuando parte de Nueva York, ya en los últimos meses de su vida, son antológicas, y en alguna medida, un complemento a *La Edad de Oro*, por los cuidadosos consejos y orientaciones que contienen.⁷⁴ A bordo del vapor *Athos*, ya rumbo hacia Santo Domingo, le

debió nada menos que la conservación de la inestimable papelería del héroe. Prejuicios de diversa índole parecen haber pesado en el embarazoso silencio que aún la envuelve, el cual tiene su aspecto más agudo en la posibilidad de que su hija más joven tuviese por padre a Martí, como afirmaría al cabo de los años la propia María Mantilla. Ver al respecto *La patriota del silencio Carmen Miyares*, de Nydia Sarabia (La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1990). En definitiva se trata de un problema moral, que antes que dañar a las concepciones y conducta de Martí, limita a sus críticos y exégetas.

⁷² JM: Carta a Enrique Estrázulas, Nueva York, septiembre de 1888, *E*, t. 2, p. 54.

⁷³ JM: “Los zapaticos de rosa”, en *La Edad de Oro*, *OC*, t. 18, p. 449.

⁷⁴ Ver JM: Cartas a María Mantilla, *OC*, t. 20, pp. 209-220.

dice: “¿Y cómo te querré yo, que te llevo siempre a mi lado, que te busco cuando me siento a la mesa, que cuanto leo y veo te lo quiero decir, que no me levanto sin apoyarme en tu mano, ni me acuesto sin buscar y acariciar tu cabeza? ¿Y tú me olvidarás, o te distraerás de mí, y querrás más a quien te quiera menos que yo?”⁷⁵ En su última y extensa carta personal a María, escrita en Cabo Haitiano el 9 de abril de 1895 —apenas poco más de un mes antes de su caída en combate— existe una mención expresa a su revista de 1889, cuando le ofrece consejos sobre las traducciones que le recomienda hacer:

Yo no recuerdo, entre los que tú puedes tener a mano, ningún libro escrito en este español simple y puro. Yo quise escribir así en *La Edad de Oro*; para que los niños me entendiesen, y el lenguaje tuviera sentido y música. Tal vez debas leer, mientras estés traduciendo, *La Edad de Oro*.⁷⁶

V. La revista

Martí siempre acarició proyectos de redactar él solo una revista mensual. En octubre 28 de 1888 le confiesa a Enrique Estrázulas:

¿Sabe que ando dando vueltas a la idea, después de dieciocho años de meditarla, de publicar aquí un revista mensual, *El Mes*, o cosa así, toda escrita de mi mano, y completa en cada número, que venga a ser como la historia corriente, y resumen a la vez expedito y crítico, de todo lo culminante y esencial, en política alta, teatro, movimiento de pueblos,

⁷⁵ JM: Carta a María Mantilla, 2 de febrero de 1895, *E*, t. 5, p. 55.

⁷⁶ JM: Carta a María Mantilla, 9 de abril de 1895, *E*, t. 5, p. 146.

ciencias contemporáneas, libros, que pase acá y allá, y dondequiera que de veras viva el mundo? Si es, no será a la loca, sino con esperanza razonable de éxito.⁷⁷

Y se entusiasma tanto con la idea, que le pide a Estrázulas que no se la comunique a Tejera, “porque sin querer pudieran salirme al camino con una idea semejante a esta, aunque no con esta misma, los que tienen más dinero que yo, que no tengo más que el que saco a sudor puro de la noria [...]”⁷⁸

Otro proyecto que lo atraía, para emplearse “donde pueda ser útil”, era “mi empresa editorial, que preparo tenazmente, y de la que, cuando ascienda a mi plan de libros de educación, hemos de hablar muy de largo”,⁷⁹ según le decía a Mercado. Esos intereses se enmarcaban dentro del ambicioso proyecto cultural que para Hispanoamérica estaba madurando José Martí. Por eso, cuando su amigo, el rico brasileño Aaron da Costa Gómez le propone la idea de una revista para niños, estaba exactamente preparado para una empresa a la cual contribuían también, como hemos visto, factores emocionales nada desdeñables: la ausencia de su hijo Pepe y la presencia de María Mantilla.

Según la propia referencia martiana a Da Costa Gómez, en carta a Manuel Mercado, parece que la amistad con el brasileño databa de su estancia mexicana anterior a 1876, pues cuando le habla del “editor” de *La Edad de Oro*, “que pone en esto un serio capital”,⁸⁰ le recuerda que se trata de “aquel caballero modesto que representaba a la Compañía de Seguros de la New York cuando tenía yo la fortuna de estar cerca de Ud., y daba Guasp

⁷⁷ JM: Carta a Enrique Estrázulas, Nueva York, 26 de octubre de 1888, *E*, t. 2, p. 60.

⁷⁸ Ídem.

⁷⁹ JM: Carta a Manuel Mercado, Nueva York, 26 de julio de 1888, *E*, t. 2, p. 44.

⁸⁰ JM: Carta a Manuel Mercado, Nueva York, 3 de agosto de 1889, *E*, t. 2, p. 117.

aquellos dramas de Peón, que no tenían concurrente más asiduo, ni comprador más temprano, que Da Costa Gómez”.⁸¹

Los Da Costa Gómez eran tres hermanos originarios del Brasil, que se dedicaron al comercio en la zona del Caribe, amasando una buena fortuna. Según algunas fuentes, Aaron debe haber coincidido también con Martí en Venezuela, en donde los hermanos hasta le hicieron préstamos al gobierno.⁸² Los Da Costa Gómez poseían barcos para su tráfico comercial, con centro de operaciones en islas caribeñas como Curaçao, St. Thomas y las Islas Vírgenes. Aarón, que vivió y murió soltero, ya en 1886 se encontraba en Nueva York y era propietario de una tipografía que llevaba su nombre —en 77 Willian St.—, donde se publicaba la revista *La Ofrenda de Oro*, órgano de la Sociedad de Seguros sobre la vida “La New York Life Insurance Company”, la misma que representara en México y que se anuncia en la contracubierta de todos los número de *La Edad de Oro*. Desde 1881 Martí estaba colaborando en *La Ofrenda de Oro*. Un cuadro del pintor alemán Edward Magnus titulado *La Edad de Oro*, reproducido en la primera página del número inicial de la revista martiana había aparecido en el ejemplar de *La Ofrenda...* correspondiente a diciembre 1ro. de 1883 y, obviamente, debe ser el origen del nombre de la publicación, que según Martí “es

⁸¹ Ídem.

⁸² Es de señalar que Edgardo, un sobrino de Aarón, hijo de su hermano Eduardo, fue a establecerse en Honduras, en donde trabó amistad con exiliados cubanos como Antonio Maceo, Flor Crombet y Eusebio Hernández, hasta el punto de que al estallar la guerra del 95 se incorporó a ella. Fue considerado veterano de la guerra y se casó con una santiaguera. Murió en La Habana en marzo de 1946, atropellado por un tranvía y su hija, Clara da Costa Gómez de Llampallas vivía aún en La Habana hacia 1953 (José de J. Núñez y Domínguez: “Huellas de Martí en América”, en *Memoria del Congreso de Escritores Martianos*, La Habana, Publicación de la Comisión Nacional Organizadora de los Actos y Ediciones del Centenario y el Monumento de Martí, 1953, pp. 208-221).

título de Da Costa”.⁸³ Muy conocida es la causa directa por la cual Martí decide no seguir publicando *La Edad de Oro*, expuesta con claridad en su carta a Manuel Mercado fechada el 26 de noviembre de 1889:

[...] 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 solo 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.⁸⁴

El incidente con Da Costa Gómez surge durante la segunda quincena de octubre, cuando ya debió estar preparado el número de noviembre. El 17 de octubre, al aludir a *La Edad de Oro* entre sus ocupaciones, en carta a Tedín, no parece existir nada que haga presagiar su cese inmediato. Algo ha ocurrido ya el 31 de octubre, cuando en carta a Félix [Sánchez] Iznaga habla “del apuro en que

⁸³ JM: Carta a Manuel Mercado, Nueva York, 3 de agosto, 1889, *E*, t. 2, p. 117. Ver además de Ricardo Hernández Otero: “Colaboración martiana en *La Ofrenda de Oro* (Notas sobre un artículo desconocido de José Martí)”, ob. cit.

⁸⁴ JM: Carta a Manuel Mercado, Nueva York, 36 de noviembre de 1889, *E*, t. 2, p. 163.

me ha puesto Da Costa, ya arrepentido, pero con quien no veo manera de advenimiento final que me dé derecho para trabajar en la empresa con la misma fe”.⁸⁵ Llama la atención que hable de que Da Costa está “ya arrepentido”, pero que él ya no tendrá “la misma fe” para seguir trabajando en la empresa.

Sobre el incidente se han formulado algunas preguntas no con respuestas claras, como la que encuentra sorprendente la reacción del editor, al parecer ante un cuarto número que no añadía nada nuevo al contenido ideológico de la revista, la cual no hablaba ni remotamente del “temor de Dios” desde sus mismos inicios.⁸⁶ Quizás la reacción de Da Costa se debiera a la acumulación de opiniones de cierto tipo de lectores, económicamente influyentes, habituados a los cánones “morales” de las revistas para niños escritas entonces en español, sobre todos los números de la revista (“miedo de comercio”).

También pudiera sorprender que Martí, acostumbrado a esos reparos de editores ante sus textos (recuérdense las peticiones de Mitre sobre suavizar sus críticas a los Estados Unidos en sus crónicas a *La Nación*),⁸⁷ no hubiese utilizado recursos válidos, que bien sabía manejar, para seguir expresando lo que quería. En el cese de *La Edad de Oro* estamos frente a una actitud radical que trata de preservar la “pureza” de un proyecto cuyos aspectos éticos eran primordiales. Sin embargo, octubre de 1889 supone en Martí, como ya hemos visto, la voluntad expresa de emprender una actividad revolucionaria más directa y perentoria, para lo cual se convertía en necesidad urgente la publicación de un periódico de combativa militancia. Pudiera conjeturarse si, de no haber existido el reparo de Da Costa, hubiera podido seguir Martí dedicándose a la redacción completa, cada mes, de un número de *La Edad de Oro*.

⁸⁵ JM: Carta a Félix Iznaga, Nueva York, 31 de octubre de 1889, *E*, t. 2, p. 147.

⁸⁶ Ver al respecto José Fernández Pequeño: “*La Edad de Oro*: reflexiones para una observación y una duda”, en *Acerca de LA EDAD DE ORO*, ob. cit., pp. 343-356.

⁸⁷ JM: Carta a Bartolomé Mitre y Vedia, Nueva York, 19 de diciembre de 1882, *E*, t. 1, pp. 256-259.

Cualquiera que fuese la respuesta tendría relativa importancia, pues en cualquier caso lo que cuenta es que Martí pudo redactar un grupo de textos que sobrepasan lo efímero de una revista para inscribirse hoy entre lo más renovador y vigente escrito en lengua española a finales del siglo XIX.

VI. La literatura para niños de la época

Como hemos visto, *La Edad de Oro* sorprendió por su calidad y conceptos cuando apareció por primera vez, sorpresa que aún hoy día se mantiene. En particular, al compararla con el tipo de literatura que para niños y jóvenes se escribía en español entonces, pero ello no nos puede llevar a pensar que Martí concibió su proyecto de la nada, sino que tuvo como base lo mejor que en ese aspecto se estaba ya realizando desde distintos lugares, y sobre todo en los mismos Estados Unidos, donde residía. No puede olvidarse tampoco que dicho tipo de literatura, y hasta la misma concepción del niño como un ente diferenciado y complejo, digno de las mayores atención y comprensión, puede decirse que fue una conquista del mundo moderno. A pesar de existir algunos antecedentes estimables, casi siempre se menciona como el inicio de esta visión moderna de la infancia el *Emilio o la educación*, del multifacético pensador francés Juan Jacobo Rousseau, aparecido en 1762. Antes de la Revolución industrial los niños eran vistos solo como adultos en potencia, o minimizados, o incluso como entes infrahumanos. A la mencionada revalorización contribuyó mucho el Romanticismo y su culto por los niños, por lo que el siglo XIX puede ser considerado el momento en que se inicia el verdadero auge de la producción literaria consciente para niños y jóvenes.

Fue la Ilustración francesa la que estimuló la aparición de publicaciones periódicas dedicadas a esos jóvenes lectores, cosa que

ocurrió en la segunda mitad del siglo XVIII.⁸⁸ Pero eso no quiere decir que los buenos propósitos se correspondían con un producto adecuado. Desde el comienzo se presentaron problemáticas no siempre resueltas, como el conseguir una comunicación completa con niños y jóvenes a la vez que mantener una alta calidad literaria; así, desde temprano, entraron en contraposición el predominio de lo didáctico o de lo imaginativo, como polos que a veces parecían irreconciliables. Existía el consenso casi generalizado de que lo que se escribía para esos lectores debía fundamentalmente contribuir a su formación como ciudadanos adecuados en una sociedad determinada, política por supuesto auspiciada por los distintos gobiernos tan pronto pudieron darse cuenta de ello. Por ello se ha afirmado que la literatura para niños está diseñada para mantener los valores propios de la clase dominante, en cualquier régimen social. Es una socorrida y efectiva forma de aprendizaje social de los valores que se estiman más importantes en una sociedad determinada, y mientras esta se encuentre mejor organizada, la vigilancia y el control serán mayores.

Así, durante el siglo XIX se hacía mayoritariamente hincapié en la obediencia, el conformismo, la práctica activa de una religión, la aceptación y defensa del régimen social y político burgués establecido, las “buenas maneras”, etc. Más que a razonar, estimulaba en los menores una conducta emotiva, poco reflexiva, con la explotación de un sentimentalismo más bien burdo, como forma de atraerse la ingenua sensibilidad de los más pequeños.

Literariamente, y debido en parte a lo anterior, pero también por estar pisando un delicado terreno sin tradición, los autores para niños del XIX solían ser muy cautos, y solo incorporaban tardíamente temas, recursos y técnicas nuevos cuando ya eran

⁸⁸ En 1750 el inglés Newbery monta la primera *Juvenile Library* especializada y, sucesivamente aparecen las revistas *Kinderfreund* (*El Amigo de los Niños*, Alemania, 1765), *L'ami des enfants* (Francia, 1771), *The Juvenile Magazine* (Inglaterra, 1788) y la *Gazeta de los niños* (España, 1798). Ver Herminio Almendros: *A propósito de LA EDAD DE ORO*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1972, pp. 22-23.

bien asimilados por la literatura para adultos.⁸⁹ Pero el aspecto de la comunicación con los niños, buscada o no, ha sido factor determinante y algunos de los hoy tenidos como clásicos de este tipo de literatura no fueron escritos originalmente con ese propósito, aunque los lectores de sucesivas generaciones han pensado lo contrario.

Los ejemplos, también clásicos, de esta sorprendente popularidad, los tenemos en títulos como *Robinson Crusoe* de Defoe, *Los viajes de Gulliver* de Swift o los cuentos de los hermanos Grimm. Mas la lista ha seguido y seguirá creciendo, con títulos que van desde el *Ivanhoe* de W. Scott, *Jane Eyre* de C. Bronte o *Los tres mosqueteros* de Dumas, hasta el *Diario de Ana Frank* o el viaje de la *Kon Tiki*. Pero durante el siglo XIX el sentido imaginativo de los niños solía encontrar pocos puntos de asidero, refugiándose en juegos, tradiciones orales, cuentos de hadas y folclóricos, etc., no santificados de manera oficial, hasta que Lewis Carroll publica su *Alicia en el país de las maravillas* en 1865, un título que incidentalmente Martí desconoció o no le interesó. En cambio, sí le interesaron textos realistas en los que lo didáctico se conjugaba con lo imaginativo-poético, como *Robinson Crusoe* o *Mujercitas*, de la norteamericana Louisa May Alcott.

En los Estados Unidos, precisamente, desde la época romántica tuvo especial auge la literatura escrita para niños y jóvenes. Nathaniel Hawthorne,⁹⁰ por ejemplo, adaptó mitos y leyendas para los jóvenes, y el movimiento de las publicaciones “infantiles” contó con amplias nóminas de escritores, entre los que se encontraban Harriet Beecher Stowe, Helen Hunt Jackson, Louisa May Alcott, Sarah Orne Jewett, Frank Stockton, Mark Twain, etc.

⁸⁹ Es ilustrativo el señalar cómo ciertos temas y actitudes realistas, que ya formaban parte de la literatura general por lo menos desde 1850, como los referentes a la raza, clase social, la guerra y el sexo, solo fueron incorporados normalmente a la literatura para niños y jóvenes después de la Segunda Guerra Mundial (Ver *The New Encyclopædia Britannica*, 1975, v. 4, pp. 227-242).

⁹⁰ En libros como *Grandfather's Chair* (1841, 1842), *Wonder Book* (1852) y *Tanglewood Tales* (1853).

Cuando hacia 1840 se inició el gran auge de las revistas en los Estados Unidos, las dedicadas a niños y jóvenes tomaron pronto su lugar. Primero revistas ligadas al movimiento de las Escuelas Dominicales religiosas, como *The Juvenile Miscellany*, de 1827, pero que no tardaron en enriquecerse y tener personalidad propia y cierta calidad, sobre todo a partir de 1873, con títulos como *The Youth's Companion*, el *Harper's Young People* y el *St. Nicholas*. Sobre la segunda, Martí dejó un juicio nada favorable en su última carta personal a María Mantilla: “El *Harper's Young People* no lo leíste, pero no era culpa tuya, sino del periódico, que traía cosas muy inventadas, que no se sienten ni se ven, y más palabras de las precisas”.⁹¹ Sobre *St. Nicholas*, que todos califican como la mejor del grupo, pudo Martí dejar una referencia en su cuento “Bebé y el señor Don Pomposo”, al mencionar al duquesito de Fauntleroy, protagonista de una narración que se había publicado en esa revista en 1885, pero que también Martí había visto en una adaptación teatral en el mismo 1889. Un interesante paralelo entre *St. Nicholas* y *La Edad de Oro* lo ha realizado Silvia A. Barros,⁹² señalando la similitud entre ambas en cuanto a temas e intenciones: la gran diferencia estriba en el inigualable estilo utilizado por el cubano en sus textos allí publicados.

Sin embargo, la literatura escrita en lengua española para niños y jóvenes parecía apegarse a los moldes más convencionales y retrógrados, en revistas peninsulares como *Los Niños (conferencias infantiles)*, *El Camarada* y *El Museo de la Juventud*, que entre “Vidas de santos” y “Sentimientos morales” presentaban narraciones donde se postulaba que “tan necesarios son en este mundo la *sumisión* y *dependencia*, que el quebrantarlas puede ser origen de males sin cuentos”.⁹³ Ni siquiera las incursiones en ese terreno de

⁹¹ JM: Carta a María Mantilla, Cabo Haitiano, 9 de abril de 1895, *E*, t. 5, p. 145.

⁹² Silvia A. Barros: “La literatura para niños, de José Martí en su época (Notas hacia el impresionismo en *La Edad de Oro*)”, en *Acerca de LA EDAD DE ORO*, ob. cit., pp. 330-342.

⁹³ [Cursiva del autor. (*N. del E.*)]

narradoras consagradas en los géneros para adultos como Cecilia Böhl de Faber (*Fernán Caballero*) y Emilia Pardo Bazán pudieron renovar el panorama. Pero en Cuba, como síntoma revelador, desde muy temprano se comenzaron a rechazar esos textos importados y los autores nativos iniciaron una a veces poco exitosa, pero sí permanente, tarea de dotar a los niños cubanos de textos apropiados a su entorno, en los que se iba reafirmando, a veces sutilmente, el sentido y el orgullo de la cubanía.

Ya figuras patriarcales de la nacionalidad, como el iniciador Félix Varela, tan ligado a la enseñanza, se planteaba, de acuerdo con las propuestas más progresistas de la época, la necesidad de ahondar objetivamente en el conocimiento del niño: “Si observamos los niños con atención —escribía Varela en 1827—, advertiremos que todo su empeño es acertar, y que en ellos la naturaleza se presenta con toda su dignidad”.⁹⁴ Su continuador, José de la Luz y Caballero, al regreso de un viaje por Europa, en 1833, quiso dar solución práctica a los problemas presentados en la educación del niño cubano con un *Testo [sic] de lectura graduada para ejercitar el método explicativo*,⁹⁵ que resultó sintomático de los problemas que este tipo de obra presentaba entonces. El lenguaje utilizado fluctuaba desde una alambicada y hueca retórica, imposible de asimilar por cualquier niño, hasta una comunicación sencilla, coloquial casi, que nos demuestran la inseguridad que aún se tenía en ese terreno. Temas de religión, moral y buenas costumbres predominaban, aconsejando sobre el amor y obediencia a los padres y preceptores, el roce con los criados, la mentira, “la pésima costumbre de delatarse unos a otros”, etc., con ocasional aparición de textos de una cubanía y corrección muy estimables, como el titulado “El mes de mayo”.

Una situación política, en forma sorpresiva, favoreció la aparición de textos para niños y jóvenes en Cuba, pues a partir del

⁹⁴ Félix Varela: *Miscelánea filosófica*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1992, pp. 50-51.

⁹⁵ José de la Luz y Caballero: *Testo [sic] de lectura graduada para ejercitar el método explicativo*, La Habana, Imprenta del Gobierno por S. M., 1833.

gobierno del Capitán General Tacón (1834-1838), los escritores cubanos se vieron alejados de los puestos públicos e imposibilitados de emitir sus juicios personales en las publicaciones, férreamente censuradas, lo que llevó a buena parte de estos escritores a refugiarse en la enseñanza privada y la composición de textos para la grey infantil, sin que esto significara pasos cualitativos destacables todavía, como lo prueba *El Librito de los cuentos y las conversaciones*,⁹⁶ del principal novelista cubano del siglo XIX, Cirilo Villaverde, “obra escrita expresamente para servir de testo [sic] de lectura a niños de siete a diez años”, aparecida en 1847 con resultados más bien mediocres.

No lejos de similar calificación estuvieron también el *Diccionario de los niños*,⁹⁷ de Idelfonso Estrada y Zenea (con una primera edición mexicana en Mérida, en 1869, y una segunda en Matanzas, en 1879) y las *Fábulas de acción*,⁹⁸ de Teodoro Guerrero (con ediciones en 1877, 1883). Mayor interés presenta *El Robinson cubano o libro cuarto de lectura*,⁹⁹ de José María de la Torre (1863, 1884) “Obra elemental de educación para los niños y el pueblo”, que se desarrollaba en un entorno natural y humano bien cubano, pues transcurría en una Quinta recreativa del habanero barrio del Cerro, en 25 capítulos o “tardes”, con apéndices, “almanaque agrícola” y 28 ilustraciones. Sus propósitos incluían la lectura “útil y agradable”, inculcar principios de religión, moral y sociabilidad e inclinar a los niños al estudio de las ciencias y las artes “despojándolo de todo aparato”, y nunca a manera de una

⁹⁶ Cirilo Villaverde: *El librito de los cuentos y las conversaciones*, La Habana, Imprenta de Manuel Soler, 1857.

⁹⁷ Idelfonso Estrada y Zenea: *Diccionario de los niños*, Mérida (México), Imprenta El Iris, 1869. Segunda edición en Matanzas, La Aurora de Yumurí, 1867.

⁹⁸ Teodoro Guerrero: *Fábulas de acción. Cuadritos dramáticos en verso*, Madrid, Imprenta de M. Tello, 1876.

⁹⁹ José María de la Torre: *El Robinson cubano o libro cuarto de lectura, obra elemental de educación para los niños y para el pueblo*, La Habana, Imprenta La Fortuna, 1863.

pedagógica lección didáctica, con lo que antecedió a *La Edad de Oro* en algunos de sus propósitos.

Para un estudioso de esta literatura en la Cuba del siglo XIX, José Antonio Gutiérrez, su punto culminante antes de *La Edad de Oro* lo constituye las *Fábulas morales*,¹⁰⁰ de Francisco Javier Balmaseda, cuya primera edición ocurrió en La Habana en 1858, pero a la que siguieron una veintena, hasta 1919, y que asombrosamente fue admitido por las autoridades españolas como texto de lectura obligada en todas las escuelas del país, a pesar de su “propósito descolonizador tan cercano al de José Martí”, pues tienen un “manifiesto sentido de cubanía”, ya que en ella “la flora y fauna son una afirmación del sentimiento patriótico y constituye un factor de identidad cultural” que “representa un índice de progreso en el resquebrajamiento de la norma vigente en la literatura infantil hispanoamericana del período”.¹⁰¹

No menos importancia tuvieron los cuatro libros de lectura de enseñanza graduada del matancero Eusebio Guiteras, el primero de ellos publicado en Filadelfia en 1856, que consiguieron enorme propagación en toda la isla a través de sus numerosas ediciones, con altas tiradas (la de 1884 tenía 18 000 ejemplares). Al morir el autor, Martí le dedicó un sentido artículo en *Patria*, el 28 de diciembre de 1893, en donde afirmaba que “En sus libros hemos aprendido los cubanos a leer”,¹⁰² lo que llevó a la ensayista Luisa Campuzano a postular que los de Guiteras fueron “Los libros en que aprendió a leer José Martí”.¹⁰³ El cuarto tomo tuvo su única edición en 1868, cuando estalló la guerra independentista

¹⁰⁰ Francisco Javier Balmaseda: *Fábulas morales*, 3ra. edición, corregida y aumentada con notas del autor, La Habana, Imprenta La Antilla, 1863.

¹⁰¹ Todas las citas de este párrafo en José Antonio Gutiérrez: “La fundación de una nueva literatura infantil en el continente (1879-1889)”, en *Anuario de Artes y Letras*, Santiago de Cuba, nos. 3-4, 1985-1986, pp. 629-646.

¹⁰² JM: “Eusebio Guiteras”, *OC*, t. 5, p. 270.

¹⁰³ Luisa Campuzano: “Los libros en que aprendió a leer José Martí”, en *Revolución y Cultura*, La Habana, n. 7, julio, 1988, pp. 10-14.

cubana y las autoridades españolas decidieron prohibir la colección entera en las escuelas de la isla. Para Campuzano, lo más notable en los libros de Guiteras, aparte de su prédica de cubanía, estriba en el “uso del español coloquial que hace, justo a mediados del siglo XIX”,¹⁰⁴ con la pretensión —que seguramente consiguió— de “que nuestros niños hablaran bien”.¹⁰⁵

El movimiento de creación de una literatura cubana para niños y jóvenes no solo se manifestó en libros, sino también en revistas como *El Album de los Niños* (1858-1861), *La Infancia* (1872-1873) y dos empeños aparecidos en el mismo escenario neoyorquino de *La Edad de Oro*: *El Amigo de los Niños* en 1875, dirigido por Antonio Sellén, y *El Mentor Ilustrado* (1881-1882), dirigido por Antonio Bellido de Luna. Pero más sorprendente nos resulta que en la fugaz publicación guanabacoense de 1879 *La Niñez*, entre una cuajada lista de colaboradores cubanos importantes se incluya a José Martí, entonces residente en la Isla. No se ha encontrado ningún texto firmado por él en esa revista, y aunque el crítico Alberto Rocasolano no crea mucho que entre los anónimos puedan ser detectados algunos originales suyos, no deja de señalar el titulado “La vanidad”, “el cual aborda el caso de una niña orgullosa, llamada Margarita, quien resulta castigada por querer ir a la playa de Cojímar con un lujoso vestido, obedeciendo a la ostentación y la vanidad. Este relato en prosa recuerda — en sentido contrario, argumentalmente— al famoso poema “Los zapaticos de rosa”, de Martí”.¹⁰⁶

Como vemos, los antecedentes que rodean la aparición de *La Edad de Oro* estimularon que el genio martiano pudiera dar un altísimo salto de calidad. Literariamente, la época le fue propicia, pues era un momento de auge renovador en este tipo de lectura para niños y jóvenes; entonces aparecieron títulos

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 14.

¹⁰⁵ *Ídem.*

¹⁰⁶ Alberto Rocasolano: “La Niñez”, en *Revolución y Cultura*, La Habana, n. 1, enero-febrero, 1990, pp. 56-59.

como *Alicia en el país de las maravillas* (1865) de Lewis Carroll, *Mujercitas* (1868-69) de Louisa May Alcott, *Aventuras de Tom Sawyer* (1876) de Mark Twain, *La isla del tesoro* (1881-82) de Robert Louis Stevenson, *Las aventuras de Pinocho* (1881-83) de Carlo Collodi, las *Aventuras de Huckleberry Finn* (1884) de Mark Twain, *Corazón* (1886) de Edmondo de Amicis, *Pequeño Lord Fauntleroy* (1886) de Frances Hodgson Burnett, además de las narraciones anticipadoras de Julio Verne. Entre esta constelación, variada y brillante, que aún se mantiene viva en millones de pequeños lectores, *La Edad de Oro* (1889) encuentra su propia y resplandeciente luz.

VII. El ideario pedagógico

Martí sentía una innata atracción por los problemas educacionales, entendidos estos en su más amplio sentido. En todas sus actividades esta vocación y esta capacidad suyas están presentes. Pero ya en el aspecto más específico de las ideas pedagógicas, tuvo especial interés en informarse y estar al día sobre lo que acontecía en ese campo, lo cual le permitió ir madurando conceptos que su propia experiencia le iba proporcionando desde fecha muy temprana, pues aunque no siempre tenemos constancias oficiales del ejercicio por parte suya de la profesión de maestro —que a veces fue muy explícita en Guatemala, Venezuela y Nueva York— siempre la sentimos presente en todos los momentos de su vida, desde su niñez en la escuela de Mendive hasta sus experiencias finales en tierras cubanas con campesinos y tropa mambisa (¡y sus cartas a las niñas Mantilla!).

El proyecto de *La Edad de Oro* se perfila así sobre la base de un pensamiento educacional consciente y coherente, incluso en detalles que en algún momento, a veces de manera ocasional,

dejó aflorar a través de textos muy variados, algunos de ellos redactados en fecha cercana a la realización de *La Edad de Oro*. No por conocidos está de más, al acercarnos a su revista para los niños de América, repasar algunos conceptos claves suyos al respecto. Nunca debe olvidarse que en estos conceptos rehuía las meras lucubraciones abstractas y echaba raíces muy sólidas en la realidad. Por eso advertía que “Educar es depositar en cada hombre toda la obra humana que le ha antecedido: es hacer a cada hombre resumen del mundo viviente, hasta el día en que vive: es ponerlo a nivel de su tiempo, para que flote sobre él, y no dejarlo debajo de su tiempo, con lo que no podrá salir a flote; es preparar al hombre para la vida”.¹⁰⁷ Sin dudas, para él “es criminal el divorcio entre la educación que se recibe en una época, y la época”¹⁰⁸ ya que “El hombre tiene que sacar de sí los medios de vida. La educación, pues, no es más que esto: la habilitación de los hombres para obtener con desahogo y honradez los medios de vida indispensables en el tiempo en que existen, sin rebajar por eso las aspiraciones delicadas, superiores y espirituales de la mejor parte del ser humano.”¹⁰⁹ Ubicado en el aspecto necesariamente práctico de la educación de los hombres, vemos como Martí estima esencial hacer hincapié en esas “aspiraciones delicadas, superiores y espirituales”.

Para él “no hay mejor sistema de educación que aquel que prepara [al] niño a aprender por sí”,¹¹⁰ ya que “Violentando las fuerzas nobles en el ánimo de los niños, no se forman hijos fuertes para las conmociones y grandeza de la patria. Deben cultivarse en la infancia preferentemente los sentimientos de

¹⁰⁷ JM: “Escuela de electricidad”, *OC*, t. 8, p. 281.

¹⁰⁸ Ídem.

¹⁰⁹ JM: “Reforma esencial en el programa de las universidades americanas.— Estudio de las lenguas vivas.—Gradual desentendimiento del estudio de las lenguas muertas”, *OC*, t. 8, pp. 428-429.

¹¹⁰ JM: “Botes de papel”, *OC*, t. 8, p. 421.

independencia y dignidad”;¹¹¹ estima “viril y salvadora [la] práctica de decir sin miedo lo que piensan; y oír sin ira y sin mala sospecha lo que piensan otros”,¹¹² y previene que “Hay un sistema de educación que consiste en convertir a los hombres en mulos, en ovejas,—en deshombrarlos, en vez de ahombrarlos más. Una buena educación, ni en corceles siquiera, en cebras ha de convertirlos. Vale más un rebelde que un manso. Un río vale más que un lago muerto”.¹¹³

Uno de los paralelismos más evidentes e interesantes en las *Escenas norteamericanas* y *La Edad de Oro* surge alrededor del ideario pedagógico. En la primera serie de textos se encuentra la atención cuidadosa que Martí presta a hechos relacionados con la educación que suceden en los Estados Unidos, los cuales comenta y enjuicia con cierta amplitud, para ir asentando una serie de principios que en las páginas de su revista para niños serán práctica creativa. Sus conceptos sobre la educación aún hoy día resultan novedosos y, tememos, a veces poco atendidos. El lugar en que él colocaba a la educación era muy alto, por supuesto: “cada hombre que nace es una razón para vivir. El desesperado ponga escuela”.¹¹⁴ Martí insiste siempre en esa necesidad de “enseñar como lo manda el mundo nuevo sin poner unas metafísicas en vez de otras, ni sustituir la infalibilidad de la secta con la infalibilidad científica, ni enfajar el espíritu del estudiante con las preocupaciones y odios de la secta religiosa”.¹¹⁵ Pues “ser ciudadano de república es cosa difícil, y es precioso ensayarse en ella desde la niñez. Ni la teoría de los héroes vale en el mundo lo que la de la asociación. Una fruta verde no se madura de un porrazo. Un quintal le pesa a uno mucho;

¹¹¹ JM: “Monumento a Hidalgo.—El C. Francisco Rodríguez.—Colegio de las vizcaínas.—El Congreso y la Corte”, *OC*, t. 6, p. 202.

¹¹² JM: “Una distribución de diplomas en un colegio de los Estados Unidos”, *OC*, t. 8, p. 442.

¹¹³ JM: *Cuadernos de apuntes*, *OC*, p. 142.

¹¹⁴ JM: *Escenas norteamericanas*, *OC*, t. 12, p. 299.

¹¹⁵ *Ibíd.*, p. 347.

pero entre cien sale a libra por cabeza”.¹¹⁶ Y hay que estar vigilantes respecto al espíritu con que el estudiante asiste a los colegios, ya que “los que de veras traen caudal al país [son] los que no van a los colegios a ponerse sobre la frente una carrera, como se le pone a un buey un yugo, ni a sacar patente de sabiduría con que dar barniz de cultura a la riqueza, sino a hacerse de armas para el combate de los hombres, o a ejercitar el alma, que pide luz y vuelo”.¹¹⁷

Debemos subrayar que estas opiniones martianas sobre aspectos pedagógicos que hemos transcritto, fueron expuestas en crónicas redactadas entre agosto y octubre de 1889, coincidiendo precisamente con la redacción de los números de *La Edad de Oro*. Como ocurre con la que expondremos a continuación, que forma parte de una crónica fechada el 15 de agosto, la cual, muy explícitamente, puede servir como trasfondo básico sobre el que se recorta el proyecto de la revista:

La flor del pensamiento es la poesía, y lo nuevo del mundo; o la flor del sentir, que en los pueblos viejos, por la cultura o por la edad, acaso solo es dable en los jóvenes, si es que el atiborramiento de las escuelas deja a la juventud de hoy la frescura e individualidad propicias e indispensables a la creación poética, como a toda especie de creación. Educar no debiera ser eso, ni echarle al hombre el mundo encima, de modo que no le quede por donde asomar los ojos propios; sino dar al hombre las llaves del mundo, que son la independencia y el amor, y prepararle las fuerzas para que lo recorra por sí, con el paso alegre de los hombres naturales y libres.¹¹⁸

Por ello en *La Edad de Oro* Martí huirá de atiborrar a los jóvenes echándole el mundo encima, e intentará buscarles el espacio por

¹¹⁶ *Ibíd.*, p. 305.

¹¹⁷ *Ibíd.*, p. 300.

¹¹⁸ *Ibíd.*, pp. 290-291.

donde puedan asomar los ojos propios, con independencia y amor, sin perder frescura ni individualidad, con lo cual tendrán preparadas las fuerzas para recorrer el mundo como “hombres naturales y libres”. Así estarán más aptos para la creación poética, que es “la flor del pensamiento” y “lo nuevo del mundo”.

El análisis concreto de hechos del proceso educativo en los Estados Unidos lo lleva a establecer criterios bien definidos, que para algunos pueden resultar todavía polémicos, a pesar de la carga de racionalidad que llevan. Martí enfatiza lo peligroso y poco productivo que resulta para Hispanoamérica que sus jóvenes vayan a estudiar al país norteamericano, con lo que ataca así un mito que ha persistido desde el siglo XIX. Sin cortapisas expresa que:

Mucho hay que temer, mucho que rehuir, mucho que flagelar en la civilización egoísta y áspera de Norteamérica, y fuera de la ventaja de los conocimientos especiales y el indudable beneficio de venir a estudiar en su propia artesa esta leche hercúlea, es la verdad que no tiene por qué mirarse como comparsa del mundo el que cría la mente en los pueblos del Sur, sin la soledad de corazón y codicia excesiva que quitan aquí gracia a la juventud y belleza al carácter.¹¹⁹

Y en otro lugar, más en detalle, comenta:

[...] este año los estudiantes están enojados, porque, tanto había crecido entre ellos estos cursos pasados, so capa de ejercicio físico, la práctica de lo más animal del hombre, con detrimento de lo más bello, que las universidades acordaron prohibir las regatas de río y juego de pelota, que eran ya ocupación mayor de los colegios, y asunto de apuestas y disputas, que los tenían sin sosiego todo el año. ¡Mírense los padres en mandar aquí a sus hijos! Los libros viajan sin podrirse; pero los hijos no.

¹¹⁹ *Ibíd.*, p. 299.

Allá sabemos todo lo que aquí se enseña salvo una u otra especialidad que se puede venir a aprender cuando el carácter esté ya maduro, y no en peligro de podrirse. Aquí sabemos perder aquel ardiente estímulo y nobleza ideal que no estorban a la ciencia verdadera, sino que la completan y realzan.

Las leyes físicas son iguales, y los esqueletos, y los cálculos, y los cuarzos, bien se les estudie a la sombra doméstica del ombú, bien entre los melonares de Princetown, manteando brutalmente a sus compañeros, y acostumbrándose a mirar al maestro como domine alquilón, y a la dama como moza. Con la educación extranjera se ha de hacer lo que la Dorotea de Lope aconseja con la ensalada y la mujer ajena: “¡Dos bocados y dejadla!”¹²⁰

Martí, ya en el terreno de la práctica pedagógica, critica ese “modo de instruir ya rutinario y fatigoso, en que se enseña al niño de memoria y con palmeta, y no trayéndolo al corazón, con un gesto caballeresco, cuando su cabecita no entiende bien, o la niñez le retoza en el cuerpo tiránico, sino halándole de las orejas o poniéndolo en el burro [...]”.¹²¹ Por lo que “Cambiar este sistema, por supuesto que se debe, y enseñar con ternura y sabiduría, y no por maestras nombradas por favor político [...]”.¹²² Aunque está convencido de que “un oficio todo hombre ha de aprender, porque no hay mejor libro de moral, ni pie más firme para el carácter, ni disciplina más útil para la mente”, esto no ha de hacerse “como aquí ahora, a expensas de la armonía mental, que quiere que todas las facultades se desarrollen por los mismos medios a la vez”, ni tampoco a expensas “de aquel sistema superior, aún no entendido,

¹²⁰ *Ibíd.*, pp. 53-54.

¹²¹ *Ibíd.*, pp.103-104.

¹²² *Ibíd.*, p. 104. [El resto de las citas de este párrafo aparecen en la misma página. (*N. del E.*)]

según el cual ha de enseñarse a los niños con orden y relación los resultados amenos del estudio, y no las reglas áridas, sin vida interesante ni aplicación visible, que es como enviar un paquete de moldes a quien se ha mandado hacer una levita”. Entre tantas observaciones agudas y funcionales, retenemos sobre todo una que, por su sinteticidad, hermosura y profundidad, podemos considerar clave en el ideario pedagógico martiano: “enseñar con ternura y sabiduría”.

VIII. Estrategias del maestro

En cuanto a las estrategias martianas específicas respecto a su revista, resulta iluminador comparar algunos de esos textos que escribe de manera paralela a ella, y en donde ocasionalmente encontramos afirmaciones que, de hecho, constituyen declaraciones de los principios que desarrolla en *La Edad de Oro*. Así, en noviembre de 1889 escribe en una de sus *Escenas norteamericanas* lo siguiente:

[...] se ha echado abajo un mundo escolástico, ¿y vamos a fundar otro?: la primera libertad, base de todas, es la de la mente: el profesor no ha de ser un molde donde los alumnos echan la inteligencia y el carácter, para salir con sus lobanillos y jorobas, sino un guía honrado, que enseña de buena fe lo que hay que ver, y explica su pro lo mismo que el de sus enemigos, para que le fortalezca el carácter de hombre al alumno [...].¹²³

Esa “libertad de la mente” es principio gestor de su proyecto editorial para jóvenes, en donde “enseña de buena fe lo que hay

¹²³ JM: *Escenas norteamericanas*, OC, t. 12, p.348.

que ver”, pero en donde trata que, sobre todo, “se le fortalezca el carácter de hombre al alumno”, al “enseñar todos los aspectos del pensamiento humano en cada problema, y no,—con lo que se comete alevosa traición,— un solo aspecto [...]”,¹²⁴ para que tenga el joven la capacidad de escoger; como él mismo explicaba en otro lugar, de “hacerse de armas para el combate de los hombres, o a ejercitar el alma, que pide luz y vuelo”.

Por eso no habrá en *La Edad de Oro* atiborramiento de conocimientos ni imposición de doctrinas, sino presentación de opciones, de formas de pensar, de “llaves”, para enfrentarse a la vida, ante las cuales el pequeño (o grande) lector deberá tomar sus propias decisiones, aunque el mismo Martí también ofrece elementos suficientes para que la elección sea la más correcta y justa posible. La presentación binaria de opciones, si reparamos con cierto cuidado, se manifiesta bastante reiteradamente en *La Edad de Oro*, inclusive ya desde los mismos títulos de varios de sus textos: “Dos milagros”, “Los dos príncipes”, “Los dos ruiseñores”. Y en otros, queda implícito tras su título, como “La muñeca negra”, que algunos han sugerido pudiera ser también “Las dos muñecas”, o “Cada uno a su oficio”, también reconocible como “La montaña y la ardilla”.

En “Bebé y el señor Don Pomposo” y “Los zapaticos de rosa” existe una contraposición binaria (y simbólica) entre sus personajes ricos y pobres. El procedimiento se hace muy explícito en “Los dos príncipes”: se presenta el dolor de padres ante la muerte de hijos, igualmente respetable ya sean ricos o pobres, pero aquí existe toda una intencionada expresividad para hacernos sentir más cercano y sincero el dolor de los segundos. Con “La muñeca negra” la proposición se hace algo más compleja, pues cada muñeca se ubica en un mundo diferente (el de los padres, el de Piedad), pero más allá de la opuesta paridad “riqueza agradable/pobreza expresiva” se presenta la casi imposibilidad de comunicación entre ambos mundos, quizás la misma que hace que Pilar

¹²⁴ JM: “Escuela de electricidad”, *OC*, t. 8, p. 282.

y su madre en “Los zapaticos de rosa” vuelvan “[...] calladas de noche/ A su casa del jardín”.¹²⁵

Lo sincero, natural, libre, se opone a lo artificial, mecánico, reglamentado, en “Los dos ruseñores”. Mayor complejidad dialéctica existe en el muy breve poemita “Dos milagros”, en donde un niño caza mariposas para darles un beso y soltarlas, mientras del madero muerto sale un ave de oro al conjuro de un “rayo de sol”, en procedimiento metafórico que el pequeño lector debe reconstruir. En “La *Iliada*, de Homero” también hay dos héroes, Aquiles y Héctor: ¿cuál es mejor? Pero en “La última página” de ese primer número Martí nos da otra opción: “Ulises, que era hombre de ingenio”. Precisamente en “La última página” del tercer número encontramos una ratificación, por parte del mismo Martí, de esta estrategia de oposiciones binarias, inclusive entre los distintos textos de *La Edad de Oro*: “Este es el número famoso de *La Edad de Oro*, donde se ve lo viejo y lo nuevo del mundo, y se aprende cómo las cosas de guerra y de muerte no son tan bellas como las de trabajar: ¡a saber si el tiempo del Padre Las Casas era mejor que el de la Exposición de París! ¿Y quién es mejor: Masicas, o Pilar?”.¹²⁶

Es de señalar que junto a la tendencia binaria de oposiciones electivas, existe en *La Edad de Oro* otra que pudiéramos llamar ternaria, que deviene también en principio compositivo de algunos de los textos. Por supuesto que “Tres héroes” sería el modelo más evidente de esta línea, que el propio Martí —en “La última página” de ese número— parece sugerir proviene de las *Vidas paralelas*, de Plutarco. Pero, también inspirado en la práctica folclórica, pocos textos muestran una tendencia ternaria tan acusada como la adaptación martiana del cuento “Meñique”, en donde todo parece estar regido por el número tres. También dentro de esta tendencia ternaria podrían ubicarse “Un juego nuevo y otros viejos”, así como “Cuentos de elefantes”.

¹²⁵ JM: “Los zapaticos de rosa”, en *La Edad de Oro*, OC, t. 18, p. 454.

¹²⁶ JM: “La última página”, en *La Edad de Oro*, OC, t. 18, p. 455.

La estrategia martiana —con agudas implicaciones artísticas— parece seleccionar armazones sencillas, básicas, que presentan con claridad al pequeño lector comparaciones sobre las cuales ejercitar su capacidad electiva. La variedad de recursos martianos lo lleva a cambiar creativamente sus procedimientos, pues también podría hablarse en *La Edad de Oro* de una armazón múltiple acumulativa en textos como “La historia del hombre contada por sus casas”, “Las ruinas indias”, “Músicos, poetas y pintores”, “La Exposición de París” y “Un paseo por la tierra de los anamitas”. Pero siempre resalta su insistencia en la forma de binarios opuestos, como principio ideológico-formativo y artístico. Bien conocida es la importancia que para Martí tuvo la ética, y que para él, “El hombre acaba por envilecerse, y la mujer por afearse, cuando no templa de vez en cuando el amor exclusivo a su bienestar con el espectáculo de la desdicha ajena. Solo es feliz el bueno”.¹²⁷ Si la tarea primordial de todo ser viviente es transformarse en hombre, ya que no se nace como tal y llegar a serlo “es difícilísima y pocas veces lograda tarea”, podemos calibrar en toda su magnitud la importancia que lo ético tendrá en lo que Martí escribió especialmente para los niños.

Él pensaba que “Instrucción no es lo mismo que educación: aquella se refiere al pensamiento, y ésta principalmente a los sentimientos. Sin embargo, no hay buena educación sin instrucción. Las cualidades morales suben de precio cuando están realizadas por las cualidades inteligentes”.¹²⁸ No obstante, y es uno de los encantos más intrínsecos de la revista, la íntima relación que el autor logra entre la instrucción y la educación, lo ético y lo estético, se produce en *La Edad de Oro* en forma deliberada, de acuerdo con una planificada intención, pero, a pesar de ello, la fusión resulta armónica, espontánea, y cada elemento se ve reforzado por el otro. El poderoso aliento ético que preside todo el proyecto de *La Edad de Oro* encuentra también expresión natural,

¹²⁷ JM: *Escenas norteamericanas*, OC, t. 12, p. 24.

¹²⁸ JM: “Educación popular”, OC, t. 19, p. 375.

inevitablemente, en los textos de las *Escenas norteamericanas*, sobre todo en los que redacta de forma paralela con la revista. Allí, cuando el asunto lo propicia, hallamos la declaración explícita de principios éticos que, coherentemente, se corresponden con la propia conducta personal martiana. Así, cuando expresa que “El hombre acaba por envilecerse, y la mujer por afearse, cuando no templa de vez en cuando el amor exclusivo a su bienestar con el espectáculo de la desdicha ajena”,¹²⁹ manifiesta lo que para él es una práctica cotidiana, que en *La Edad de Oro* ilustra con textos como “Los zapaticos de rosa” y “Bebé y el señor don Pomposo”, para puntualizar una divisa de su cotidiano bregar: “Solo es feliz el bueno. El mundo no es palacio. El mejor amigo de los hombres es el que los pone delante de su deber, y les dice: Mira. El deber se ha de cumplir en alguna parte, aquí o luego”.¹³⁰

Esta ética, que alerta ante los peligros de la riqueza, por supuesto que no se constriñe solo al plano personal, sino que se amplía al ámbito colectivo: “Así mueren los pueblos, como los hombres, cuando por bajeza o brutalidad prefieren los goces violentos del dinero a los objetos más fáciles y nobles de la vida: el lujo pudre”,¹³¹ por lo que prescribe: “Dése obra de espíritu a los pueblos, el verso que enamora, el discurso que atrae, la pintura que deslumbra, el drama que interesa, el paseo que calma, para que la vanidad, que reina en todo, se modere por la virtud de los asuntos en que se emplea”.¹³² Fórmula quizás sencilla, pero sabia, la que propugna se ofrezca a los pueblos, y dentro de esa “obra de espíritu” es que *La Edad de Oro* tiene su lugar específico.

Para Martí la existencia no puede ser un tranquilo deambular, y por eso postula que “La vida es un asalto. Y se puede dormir; pero sobre la trinchera. Volver la cabeza atrás, siquiera para recordar,

¹²⁹ JM: *Escenas norteamericanas*, OC, t. 12, p.24.

¹³⁰ Ídem.

¹³¹ Ibídem, p. 70.

¹³² Ídem.

es empezar a morir”.¹³³ Lo cual no supone un olvido de lo dejado atrás, pues bien señala que “Lo pasado es la raíz de lo presente. Ha de saberse lo que fue, porque lo que fue está en lo que es”,¹³⁴ cosa que ilustra con ejemplos históricos: “no ha de salirse por las calles con toga de inquisidor, ni con los casos del jesuita Sánchez, a tratar mano a mano con el mundo, que nos viene a buscar para seguir viaje montado en ferrocarriles. Ya no se habla en latín; ni es Justiniano quien decide en los pleitos de la luz eléctrica”.¹³⁵ En este asalto que es la vida, “Cada hombre es un colaborador. El que pudo ser antorcha, y desciende a ser mandíbula, deserta”,¹³⁶ pues precisamente aquellos mejor dotados por la naturaleza son los que tienen más responsabilidad:

El talento, es el deber de emplearlo en beneficio de los desamparados. Por ahí se mide a los hombres. Solo es dueño exclusivo de aquello que se crea. El talento viene hecho, y trae consigo la obligación de servir con él al mundo, y no a nosotros, que no nos lo dimos. De modo que emplear en nuestro beneficio exclusivo lo que no es nuestro, es un robo. La cultura, por lo que el talento brilla, tampoco es nuestra por entero, ni podemos disponer de ella para nuestro bien, sino es principalmente de nuestra patria, que nos la dio, y de la humanidad, a quien heredamos. Es un ladrón el hombre egoísta. Es un ladrón el político interesado.¹³⁷

En la vida existen deberes y peligros, y sobre ellos nos alerta Martí. En primer lugar, “El hombre ha de crear: ideas o hijos”,¹³⁸ y tener

¹³³ *Ibídem*, p. 258.

¹³⁴ *Ibídem*, p. 302.

¹³⁵ *Ídem*.

¹³⁶ *Ibídem*, p. 300.

¹³⁷ *Ibídem*, pp. 43-44.

¹³⁸ *Ibídem*, p. 335.

presente que “el pensar en cosas altas y bellas da elegancia al cuerpo y al rostro hermosura”,¹³⁹ aunque sabiendo que “La beldad moral hay que enseñarla, y hay que hacerla amable, porque no está tan a los ojos ni da placeres tan inmediatos como la beldad física”,¹⁴⁰ así como que “A la imaginación hay que tenerla entretenida, porque en la soledad se enferma y agiganta”,¹⁴¹ por lo que siempre contará con ella en las páginas de *La Edad de Oro*.

No estamos ante consejos que ignoren las prerrogativas de la vida material, pues bien sabe Martí que “allegarse una fortuna es un deber, siempre que sea por medios lícitos”,¹⁴² y ante los reveses de la fortuna no olvidar que “Las almas bien templadas se vengan de la desdicha en el ejercicio de la virtud”.¹⁴³ Frente a las contingencias de la vida, recordar que “Perdonar es el modo más leve de pecar”,¹⁴⁴ y que en muchas ocasiones “Ceder es mandar”,¹⁴⁵ porque lamentablemente, “Por sus defectos se maneja a los hombres más fácilmente que por sus virtudes”,¹⁴⁶ pero teniendo bien presente “que la lengua de un hombre ha de caerse en pedazos, y ser polvo y ceniza, antes que esparcir por odio o ambición, cuentos que ofendan en la vida privada a su enemigo”.¹⁴⁷

Por supuesto, lo ético en Martí está indisolublemente unido a lo político y hasta a lo estético, y por eso muy a menudo sus razonamientos unifican sus proyecciones en esos campos, como en el ejemplo que sigue, a propósito del poblamiento de los norteamericanos estados de Dakota:

¹³⁹ *Ibíd.*, p. 337.

¹⁴⁰ *Ídem.*

¹⁴¹ *Ídem.*

¹⁴² *Ibíd.*, p. 300.

¹⁴³ *Ibíd.*, p. 53.

¹⁴⁴ *Ibíd.*, p. 273.

¹⁴⁵ *Ibíd.*, p. 261.

¹⁴⁶ *Ibíd.*, p. 274.

¹⁴⁷ *Ibíd.*, p. 122.

La juventud ha de ir a lo que nace, a crear, a levantar, a los pueblos vírgenes, y no estarse pegada a las faldas de la ciudad como niños que no quieren dejarle a la madre el seno.

A los cuarenta años se empezará a reposar. Reposar antes, es un robo. Allá, trabajando juntos, aprenden los hombres el valor de la libertad y la ciencia del gobierno. Por eso rigen los hombres naturales, y se quedan de lacayos alquilones los hombres de libros. Se ha de tener el arado a la puerta, y la sociedad literaria en la covacha.

Así se nutre de savia la nación y le entra vida sana a la poesía, que es de lo más bello del mundo, pero está infeliz por nuestras tierras, como criada a biberón, con el suero alemán de Bécquer, y la leche multicolora de Campoamor. Se ha de beber la leche como en Dakota, al pie de la vaca de Holstein, criada con las yerbas del país. Cada cual es su Moisés, y lleva en el pecho la roca que da agua.¹⁴⁸

Estos razonamientos, escritos en julio de 1889, resultan exactamente coetáneos con la aparición del primer número de *La Edad de Oro*. Pueden ayudarnos a comprobar algunos objetivos generales de la revista. Entusiasmado con las posibilidades que presenta el poblamiento de tierras casi vírgenes, Martí ratifica su pensamiento sobre las tareas de la juventud, una juventud que alcanza hasta los cuarenta años y que será la continuación forzosa de los niños para quienes escribe *La Edad de Oro*.

Sin reposo, creando y trabajando colectivamente, se aprenderán cosas substanciales, como “el valor de la libertad” y “la ciencia del gobierno”, objetivos hacia los cuales también apuntan los textos de la revista. Da primacía a “los hombres naturales” y después, a los “de libros”, sin que ello implique que la poesía no sea “de lo más bello del mundo”, a pesar de que en tierras americanas ande algo descarriada, por lo que en más de una ocasión Martí tendrá que

¹⁴⁸ *Ibíd.*, p. 263.

esclarecer “lo que ha de hacer el poeta de ahora”, como explica en “La última página” del primer número de *La Edad de Oro*.

IX. La política y la vida estadounidense

Todas las observaciones martianas sobre la vida de los Estados Unidos, expuestas en sus *Escenas norteamericanas*, le van sirviendo dialécticamente para redondear y matizar algunas concepciones generales suyas, las cuales somete a la experiencia práctica. Así pueden rastrearse en sus crónicas de 1889 ideas sobre la política en general y su aplicación concreta en la nación norteaña, acicateadas al calor de sus propias vivencias. Esto era una de las razones esenciales de la existencia de dichas crónicas: dar a conocer a los pueblos hispanoamericanos los conflictos, virtudes, defectos y peligros de ese poderoso país aún en formación. Sin embargo, explícitamente no vamos a encontrar referencias a los Estados Unidos en *La Edad de Oro*, a pesar de imprimirse precisamente en ese país, porque a los niños hispanoamericanos había que hablarles, sobre todo, de sus raíces, su presente y su futuro propios. Los peligros que pudieran provenir del poderoso vecino del norte se señalarían de manera general, sin tener que especificar el santo y seña de la contingencia cotidiana, como tampoco tuvo que especificarse la anhelada independencia cubana. Su mensaje de futuro se abría a planos superiores, y en ellos la vecindad estadounidense era solo un accidente geográfico. En cambio, el propósito inmediato de las *Escenas norteamericanas* era otro, y por eso allí sí encontramos múltiples señalamientos sobre la política en Estados Unidos, algunos de los cuales, a la altura de 1889, transcribimos a continuación.

Por ejemplo, hablando del político estadounidense Cameron llega a expresar: “Pero en la fosa le pueden poner esta frase terrible:

Este, de la política hizo negocio. ¡De la política, que es la patria!”¹⁴⁹
Mas si la política se identifica con la patria, esto no supone idealizar la primera, pues:

El deber es absoluto; pero la política es relativa.

El pensador propaga, y el gobernante acomoda. Política es eso: el arte de ir levantando hasta la justicia la humanidad injusta; de conciliar la fiera egoísta con el ángel generoso; de favorecer y de armonizar para el bien general, y con miras a la virtud, los intereses.

Los caballos llevan el freno en la boca, y los hombres en el chaleco. El corazón empuja, y el chaleco guía. Y las leyes, para ser viables, se han de hacer a la medida del chaleco.¹⁵⁰

El político deberá tener cualidades básicas, como señala al expresar “Ese es el hombre de Estado: sagacidad e indulgencia”,¹⁵¹ ya que:

Triunfa de lado la virtud en la política, pero nunca de un modo directo y absoluto; y no está su victoria en la conquista del poder, premio casi siempre del que baja a representar el interés o la pasión, sino en enseñarse con tal constancia y juicio que el gobernante interesado que la acusa y persigue no ose prescindir enteramente de ella. [...] La virtud, más que bridas, es látigo. Cuando fustiga es útil, y casi impotente cuando guía.¹⁵²

Mas política es patria, y en el proceso formativo de esta deberá tenerse sumo cuidado, ya que “Un pueblo obrará en lo futuro con arreglo a los elementos de su formación. Por eso es delito, no

¹⁴⁹ *Ibíd.*, p. 273.

¹⁵⁰ *Ibíd.*, p. 57.

¹⁵¹ *Ibíd.*, p. 273.

¹⁵² *Ibíd.*, p. 89.

menos que delito, dejar de hacer cuanto la mente sugiera y pueda la mano, para impedir que la nación se forme mal”.¹⁵³ Y “Se ha de hacer con los pueblos lo que los maliciosos hacían con los pianos públicos de los Estados Unidos en el tiempo en que les censuró Dickens que les cubrieran las piernas a los pianos: levantarles las coberteras. De las raíces suben los pueblos; y hay que formarlos, que rehacerlos sin cesar, que estudiarlos en las raíces”.¹⁵⁴

Ya en el concierto de los pueblos la nación habrá de moverse con inteligencia y cuidado: “Hay que andar con el mundo y que temer al mundo. Negársele, es provocarlo”, pues “Está la salvación en el derecho al respeto, que da e impone el adelanto real; en el arte del silencio, y en el equilibrio de las amistades”.¹⁵⁵

En el ejercicio de la política Martí concede una importancia capital al derecho del voto:

[...] su deber de hombres, el deber de que no puede desertar, so pena de deshonor y esclavitud, ningún ciudadano de república, el deber de votar: a la casa de los moribundos debía ir la ley el día de elecciones, a buscar el voto; el hombre que no vota en una república, es traidor a la república, traidor al hombre: donde no es ley aún el voto, porque no lo puede ser, es freno, es semilla; el voto, aun violado, es útil, porque el que lo viola, queda tachado de ladrón. Con una tacha encima. En las repúblicas es un deber ejercitar todos los derechos.¹⁵⁶

Como complemento del voto, Martí valora positivamente a la prensa: “No valen antifaces en los países de prensa libre, que sale cada mañana por la ciudad, como un viento duende, levantando

¹⁵³ *Ibíd.*, p. 156.

¹⁵⁴ *Ibíd.*, p. 153.

¹⁵⁵ JM: “Nuestra América”, *OC*, t. 7, p. 352. [Aunque con igual título, no se trata de su clásico ensayo publicado en *El Partido Liberal*, México, el 30 de enero de 1891. (*N. del E.*)]

¹⁵⁶ JM: *Escenas norteamericanas*, *OC*, t. 12, p. 247.

caretas”.¹⁵⁷ Aunque el análisis de la prensa estadounidense lo lleva a señalar mancuadades, como cuando encuentra que lo que le falta a cierto periódico es “el desinterés, que falta también a la nación,—el calor humano, que consiste en verse a la vez como persona suelta y como parte del mundo, y no por sobre él, y como si nada se le debiera, o se le mirase como mera fuente de noticias”,¹⁵⁸ “porque a los diarios americanos falta, por lo complejo y rápido de la vida que describen, aquel barniz de arte y como trabazón de todas sus porciones, que hacen al periódico grato de ver, como un mueble fino, y se agradecen como una caricia [...]”.¹⁵⁹ No se puede pensar en una república sin conocer sus bases económicas y estar alerta frente a los enriquecimientos producidos por el trabajo no honrado:

Las riquezas injustas; las riquezas que se arman contra la libertad, y la corrompen; las riquezas que excitan la ira de los necesitados, de los defraudados, vienen siempre del goce de un privilegio sobre las propiedades naturales, sobre los elementos, sobre el agua y la tierra, que solo pueden pertenecer, a modo de depósito, al que saque mayor provecho de ellos para el bienestar común. Con el trabajo honrado jamás se acumulan esas fortunas insolentes.

El robo, el abuso, la inmoralidad están debajo de esas fortunas enormes [...].¹⁶⁰

Y llega a preguntarse “¿dónde acaba el negocio en las bolsas, y empieza el robo? ¿o todo es robo, y no hay negocio?”.¹⁶¹ Sabe que la república debe contar con hombres para defenderse, pero recela

¹⁵⁷ *Ibíd.*, p. 257.

¹⁵⁸ *Ibíd.*, p. 161.

¹⁵⁹ *Ibíd.*, p. 160.

¹⁶⁰ *Ibíd.*, pp. 250-251.

¹⁶¹ *Ibíd.*, p. 69.

del uniforme militar, y al presenciar la parada de las milicias con motivo del Centenario Americano estampa lo siguiente: “Viendo a estos soldados, dan deseos de que se nos claven en el corazón todas sus armas, para que no se claven en la libertad: viendo a estos hombres de valor, soldados solo para defenderse de la invasión y de la tiranía, se ama por primera vez el uniforme odioso”.¹⁶² Por eso elogia al campamento donde, por condición del Estado, aprende a cargar el fusil todo el que carga un libro. “Porque el único modo de vencer el imperialismo en los pueblos mayores, y el militarismo en los menores, es ser todos soldados”.¹⁶³

La política ha de estar de acuerdo con la época en que se vive y a ella ha de atenerse, por lo que Martí desbroza los síntomas que señalan las características con más carga de futuro en ese momento:

[...] ¡como si cada época pudiera dar de sí más ni menos de lo que en sí lleva, y hubiera hoy, como antes, ignorancia y pasión suficientes para aquellas acumulaciones de la mente en hombres sumos del tiempo en que los montes, por el poco subir de los valles, no habían rebajado aún su estatura! Hoy no hay espacio para eso. La trascendencia está ahora en los laboratorios: no en el laboratorio de uno, sino en los laboratorios todos. Es época de ordenación y de bajar la cabeza para reconocer, no de alzarla para profetizar. ¡Ahora las profecías vienen de abajo!¹⁶⁴

Es saludable puntualizar que estos fragmentos aquí transcritos solo reflejan parte de las concepciones políticas generales de Martí a la altura de 1889. Por supuesto, no se trata del resumen ni la síntesis de algo de tanta riqueza y amplitud como su pensamiento

¹⁶² *Ibíd.*, p. 221.

¹⁶³ *Ibíd.*, p. 306.

¹⁶⁴ *Ibíd.*, p. 163.

político, ya que las *Escenas norteamericanas* no resultaban vehículo expreso para ello, como tampoco lo fue *La Edad de Oro*. Pero en ambas series de textos, este pensamiento constituye un trasfondo común, inevitable, que aflora aquí o allá, en diversas y no siempre demasiado explícitas formas. Ante unos Estados Unidos en convulso proceso formativo, Martí se muestra cauteloso: “este pueblo que no cabe aún juzgar como nación definitiva, sino como casa de pueblos, donde se ve a la civilización fungiendo a la vez en todos sus estados, naciendo acá, a medio cuajar allí, más allá ostentando, como juguetes recién comprados, las ciencias y las artes”,¹⁶⁵ pues todavía “Cabe ver si este pueblo hijo de la libertad, se levanta para aumentarla, o para oprimirla”.¹⁶⁶ Aunque reconoce las enormes potencialidades que posee, ya que:

Si no la pierde por sus vicios, si no la mancilla saliendo por el mundo a conquistar de ambición, si no la descuida y deja en malas manos por el apetito violento e infeliz de la fortuna, ¿quién le robará, le ofenderá, le mermará la libertad a un pueblo semejante? ¿a un pueblo de discusión? ¿a un pueblo de votos? ¿a un pueblo de actos? La libertad palabrera, la que pide derechos y no los prepara y asegura con las prácticas, es como salir por un espinar a tirar piedras a las plumas.¹⁶⁷

Sin embargo, ya existen entonces evidentes síntomas para la alarma: “[...] nótase un miedo creciente de que, si sigue como va, con su comercio desenfrenado y su política vendida, con su lujo ciego y su egoísmo deforme, no pueda la República resistir, sin la energía de la libertad que desatiende, las tentaciones, las angustias, los crímenes acaso, de una riqueza que pone incautamente por encima

¹⁶⁵ *Ibíd.*, p. 154.

¹⁶⁶ *Ídem.*

¹⁶⁷ *Ibíd.*, p. 305.

de la libertad”.¹⁶⁸ Es precisamente en el creciente expansionismo económico de los Estados Unidos en donde Martí encuentra los mayores peligros, pues no parece que lo que denominara claramente:

[...] esta especie de conciencia imperial, que el desconocimiento y desdén de los demás pueblos, y la educación soberbia y viciosa que siguió a la guerra, junto con la prosperidad que está ya en su primera crisis, han creado en los norteamericanos actuales,—pueda reducirse al estado que al país y al resto de los hombres conviene, hasta que una lección brusca, poco probable en pueblo tan aislado y poderoso, limite esta opinión anormal a términos sanos.¹⁶⁹

El conocimiento cercano de la vida política estadounidense le hace ver las entrañas del sistema partidista que allí impera:

Y lo que se ve es que va cambiando en lo real la esencia del gobierno norteamericano, y que, bajo los nombres viejos de republicanos y demócratas, sin más novedad que la de los accidentes de lugar y carácter, la república se hace cesárea e invasora, y sus métodos de gobierno vuelven, con el espíritu de clases de las monarquías, a las formas monárquicas.¹⁷⁰

Por una parte, “Los republicanos traen un programa vivo, que concuerda con las ambiciones de los pudientes del país y con el espíritu agresivo [...]”,¹⁷¹ “porque el espíritu tácito de la elección era, por parte de los republicanos, esta promesa que en sigilo le van haciendo al país de imperialismos y conquistas”.¹⁷² Y por la otra,

¹⁶⁸ *Ibíd.*, p. 155.

¹⁶⁹ *Ídem.*

¹⁷⁰ *Ibíd.*, p. 135.

¹⁷¹ *Ibíd.*, p. 256.

¹⁷² *Ibíd.*, p. 113.

“Los demócratas [...] los acompañan, pidiendo [...] el sostén de los aranceles altos, que lleva a la fuerza a procurar tratados injustos con los países débiles”.¹⁷³ Por lo tanto hay que concluir:

[...] que en esto no son demócratas ni republicanos, y apetecen por igual, los de un partido y los de otro, privilegios internacionales que están fuera de relación con los servicios prestados al país de quien los exigen, y con el respeto que un pueblo libre ha de tener por las libertades de otros, máxime cuando debe parte de su influjo y poder a la admiración que la especie humana le tributa sin examen suficiente, como patrón, asilo y pavés de la justicia política y los fueros naturales del hombre.¹⁷⁴

En sus observaciones sobre los Estados Unidos no se le escapan males como la burocracia, que tradicionalmente se achacaba solo a los pueblos latinos. Con creativos y gráficos vocablos va a comentar cómo “191 vetos contra pensiones injustas ha firmado el Presidente en 1887; y la junta ha pedido al Congreso cincuenta empleados más, para atender a tantas cartas. ¡Y luego nos acusamos los latinos de oficinescos, gobernívoros y burómanos!”.¹⁷⁵ Sin embargo, hay aspectos en el país norteamericano que le satisfacen, como el tratamiento que originalmente se le dio allí a la religión: “en el camarín de la ‘Flor’ [el ‘Mayflower’] quedó establecida para siempre la práctica sin la cual no puede haber pueblo dichoso, y aseguró a la vez la dignidad y la paz al hombre y a la religión: la separación de la Iglesia y el Estado”,¹⁷⁶ y se regocija porque en el sistema educativo estadounidense “lo que hay que oír es la clase [...] en que se aprende que las religiones son todas una, y el mundo

¹⁷³ *Ibidem*, p. 256.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 239.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 73.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 289.

es religioso”,¹⁷⁷ conclusión esta última similar a la que más de una vez propuso en *La Edad de Oro*.

En todas las *Escenas norteamericanas* se ve a Martí preocupado por la situación de la mujer en el país norteamericano. La observa, la analiza, la juzga, siempre orientado por el papel crucial que en cualquier sociedad estima debe tener la mujer, ya que en ella:

[...] se ve el único retoño de aquella cristiandad, el único asomo de aquella levadura de pureza, que será dentro de poco indispensable para sujetar a esta nueva Roma, cuando empiece a degenerar en sí, y a querer, como la de los Césares, que toda la flora y la fauna del mundo le llene los manteles y le nutra los estanques.¹⁷⁸

Pues:

Hay que sentarse sobre el universo, y verlo ir y venir, con sus fuerzas que se retuercen, abalanzan y rebotan, como las corrientes y los ríos, para dar juicio sobre este primer ensayo sincero de la libertad humana, que acaso fracase porque falte en el amasijo colosal la suma suficiente de las virtudes femeninas.¹⁷⁹

Martí hurga en la formación y comportamiento de las mujeres en los Estados Unidos, para extraer conclusiones sobre el peligro que esto significa para el país: al sintetizar en una serie de imágenes antitéticas y paralelas el conjunto femenino estadounidense, logra un inusitado trozo literario en el cual la agudeza poética se da de la mano con un finísimo humorismo:

¹⁷⁷ *Ibíd.*, p. 306.

¹⁷⁸ *Ibíd.*, p. 156.

¹⁷⁹ *Ibíd.*, p. 154.

Porque en las escuelas cosexuales no es la mujer lo que se dice: ni la satisfacción moderada de sus necesidades en el trabajo apaga en ella, antes incita, el deseo de pecar innecesariamente, por lo superfluo del lujo: ni en el hogar es con mucho la compañera decorosa y la amiga inteligente que pudiera ser; pero por lo que se ve en conjunto de esta masa de santas y de esclavas, de predicadoras y de favoritas, de andrófobas y de poetisas de pasión, de sacerdotisas del agua y familiares del vino, de mujeres bestiales y ángeles con espejuelos, de bocas rojas y frentes amarillas, solo en la mujer reside aquí, con la inteligencia que ha de moderarla en un pueblo culto y libre, la virtud robusta que baste a compensar los desórdenes de poder, y la sordidez y rudeza de la vida, a que parece el hombre americano encaminado.¹⁸⁰

En las “Escenas americanas”, acaso por un pudor comprensible, Martí no insiste en la situación cubana frente al vecino poderoso, quizás por el mismo pudor que le impedía hablar mucho sobre él mismo. Pudor que por supuesto no frenaba el ímpetu ardiente en aquellos innumerables textos en que Cuba lo era todo, muestras de lo cual durante 1889 son su “Vindicación de Cuba”, de marzo, y el discurso conmemorativo del 10 de Octubre, como ya hemos señalado. Pero en las *Escenas norteamericanas* la cuestión cubana solo estará presente cuando sea inevitable su mención, por los mismos avatares de la política estadounidense, aunque así y todo la indignación se ve moderada por una inteligente cautela. Mas la cuestión cubana, por supuesto, restalla en más de una ocasión en estos textos escritos para periódicos hispanoamericanos. Ya fuese al recordar hechos pasados, como cuando “Lincoln mismo, tallado en piedra luminosa, dio oídos a la idea cruel de convertir un pueblo infeliz de raza española, una isla amasada con cenizas de héroes,

¹⁸⁰ *Ibíd.*, p. 156.

en vertedero de los soldados negros que le pesaban al Norte”.¹⁸¹ O al comentar la realidad cotidiana: “¿Quién medita siquiera en el proyecto ya público de la compra de Cuba, donde no se ha secado todavía la sangre que el vecino astuto vio derramar, por la misma carta de principios con que se rebeló él contra sus dueños [...], sin tender los brazos?”.¹⁸²

Y centrado en el peligro que se cierne sobre Cuba, Martí hace, en febrero de 1889, un lúcido resumen de la situación de los Estados Unidos en aquellos momentos, que hoy no puede menos que sorprender por la agudeza de la penetración, la riqueza de la síntesis y lo vigente de la visión:

Pero del país, conmovido ya hasta la misma superficie visible por el odio del blanco al negro, por el recelo del Norte para con el Sur, por la podredumbre de la empleomanía, por la liga de los capitalistas, por el malestar activo de la masa obrera, solo se escribe para empujarlo al gobierno imperial, a la caza ajena, a la conquista. Que eche un brazo de mar a mar. Que tienda la zarpa por el Norte. Que tenga las alas abiertas, para cuando caigan las islas del golfo. [...] De sobra siente el país lo que no se ve de afuera: de sobra siente el ciudadano común, que ha vencido la liga de los ricos y de los logreros; de sobra siente el Sur que la nación no es la que ha subido al poder, sino el Norte; de sobra se ve que el partido de la victoria, incapaz de extirpar sus defectos, pretende perpetuar dentro y fuera de la república, la fuerza que el país, viciado en el triunfo, confunde con el derecho que la produjo.¹⁸³

¹⁸¹ *Ibíd.*, p. 259.

¹⁸² *Ibíd.*, p. 168.

¹⁸³ *Ibíd.*, pp. 132-133.

X. Estilo y contextualidades

Tanto las *Escenas norteamericanas* como *La Edad de Oro* son fruto de la excepcional voluntad de estilo martiana, y no es sorprendente, por lo tanto, que a veces en sus crónicas estampe ideas y principios acerca de un quehacer literario tan bien meditado como logrado. Así, sobre el estilo señala que

[...] la regla no es que se hable llano de todo, de modo que lo entienda el limpiabotas, sino que el lenguaje esté en relación con el asunto. Con el estilo pasa como con la manera de vestir, que no se puede ir en traje de mañana a un viaje de ceremonia. Hay mentes de mañana y mentes de ceremonia. O la mente, como la vida, está de ceremonia unas veces y de mañana otras.¹⁸⁴

La verdadera belleza literaria proviene “no de aquella que viene de colgar abalorios y bisutería a la imagen, que va con su cargazón de adornos como enana vestida al gusto de los palurdos de la feria, sino esta otra y cabal hermosura del pensamiento, que consiste en la salud y arreglo de sus partes y en que la palabra lo ciña y realce, como la cota al gladiador”.¹⁸⁵ Precisamente en octubre 3, cuando ha terminado la redacción de *La Edad de Oro*, recuerda “que escribir no es cosa de azar, que sale hecha de la comezón de la mano, sino arte que quiere a la vez martillo de herrero y buril de joyería; arte de fragua y caverna, que se riega con sangre, y hace una víctima de cada triunfador; arte de cíclope lapidario”,¹⁸⁶ arte que, en definitiva, debe hacerse “con la precisión de un poeta, con el arte de un músico, con el brillo de un pintor”.¹⁸⁷ Al comentar

¹⁸⁴ *Ibíd.*, p. 158.

¹⁸⁵ *Ibíd.*, p. 55.

¹⁸⁶ JM: “Tipos y costumbres bonaerenses”, *OC*, t. 7, p. 362.

¹⁸⁷ *Ibíd.*, p. 359.

el libro de Juan A. Piaggio *Tipos y costumbres bonaerenses*, Martí concuerda en que:

[...] la literatura verdadera está en la observación de los tipos originales, y en la expresión fiel e intensa de lo que el autor ve dentro y fuera de sí, lo cual, más que con pluma, ha de escribirse con tijeras, para ir podando todo lo que sobre, y dejando cada idea en la frase en que salió más clara y feliz, sin engolosinarse con los conceptos de recalada, porque nuestra imaginación es como las ondas de la mar, que se borran las huellas en la arena unas a otras, y dejan el bordado feo y confuso.¹⁸⁸

Encontrando una similitud con Piaggio, Martí destaca cómo este rara vez usa “de la imaginación para invenciones, que es su empleo vano y censurable, sino para componer las partes de su trabajo, de modo que no choquen, sino que se ayuden a brillar, o para que lo real se vea mejor en un símbolo”,¹⁸⁹ procedimiento este último tan efectivamente utilizado por Martí en esas breves frases que suelen rematar párrafos, fragmentos o artículos suyos.

El libro del argentino también le sirve para deslindar dos formas de manifestarse el castellano en América. Una, “el castellano de crónica, adamado y pintoresco, que en espera de lances mayores, y por obra de la armonía y color de América, se escribe felizmente, con ligereza de pluma y matices de azulejo, en los países que no han entrado aún de lleno en la brega universal”.¹⁹⁰ Y otra, “que le lleva ventaja, aunque no se le vea ante el peine y el rizador, [...] [pues] va poniéndole causas a todo lo que dice, y nombres a todo lo que ha menester, y es franco, directo, breve, potente, vivo, sin que se note que prospera en él el vicio de que al principio lo

¹⁸⁸ *Ibíd.*, p. 362.

¹⁸⁹ *Ídem.*

¹⁹⁰ *Ibíd.*, p. 359.

acusaron, que fue el de caer de la jerga arcaica, a que se ha de hacer la cruz, en la jerga científica”.¹⁹¹

Hablar de los logros artísticos de Martí en sus *Escenas norteamericanas* requeriría varios libros, por lo que solo queremos atenernos aquí a un aspecto revelador: la ganancia colorista de su prosa, a veces con la diversidad y ligereza de la paleta de un pintor impresionista. Del color solamente nombrado pasa a la conformación de subyugantes imágenes plásticas.

Un ramo de flores puede ser una sensual naturaleza muerta que rebasa la mera dimensión espacial: “Pero ya no sonríen en el vaso de flores los nardos de abril, ni la mostaza graciosa, ni los jacintos de julio; sino los colores violentos y las plantas tristes, el geranio rojo, el asterisco morado, y el espárrago,—el lirio del pobre, con sus campanillas colgantes como en un templo chino y su corona de espigas plumadas”.¹⁹² Un grupo de mujeres se convierte en el brillo de sus vestidos: “Allí está la [esposa] de Harrison, con sombrero oro y negro y traje verde oscuro; su hija, de verde y blanco y una gorra luminosa; su nuera, de rojo cardenal, con adorno de piel rusa; la mujer del Vicepresidente entrante, con sus cinco hijas, de plata y verde claro”.¹⁹³ Y los soldados de una parada, en manchas de colores: “Allí comienza, seguida de cincuenta mil soldados, la parada [...]. Azules los diez mil milicianos de Pensilvania; los zua-vos amarillos, rojos y azules; blanca y azul, la milicia de Boston; Virginia de cascos blancos; de cascos negros Vermont, con gajos de pino; Texas, blanca”.¹⁹⁴

El color le sirve para trazos de un indudable humor (que algunos han negado exista en la obra martiana): “En las casas católicas, es gala que el arzobispo vaya a bautizar, a casar, a comer, y le ponen comedor cardenalicio, todo rojo, y el helado de fresa, y la ensalada

¹⁹¹ Ídem.

¹⁹² JM: *Escenas norteamericanas*, OC, t. 12, p. 51.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 173.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 220.

de tomates, y las luces con velos de seda colorada”.¹⁹⁵ O para dar la imagen dinámica de un incendio: “Seis manzanas arden, y las llamas negruzcas, carmesíes, amarillas, rojas, se muerden, se abrazan, se alzan en trombas y remolinos dentro de la cáscara de las paredes, como una tempestad en el sol”.¹⁹⁶ O puede comunicar la rapidez metafórica de una vívida impresión: “De abajo, de muy abajo, se ve allá, en las alturas de un séptimo piso, una camisa colorada que empuja un jarro blanco lleno de cerveza, como una gota de sangre en que ha caído otra de leche”.¹⁹⁷

Para terminar este paralelo que realizamos, se impone ahora un rastreo de elementos comunes tanto a las *Escenas norteamericanas* como a *La Edad de Oro*. Podríamos hablar de las repercusiones en las primeras de “La Exposición de París”, las cuales veremos más detalladamente después. O de la fina incorporación de lo chino en las “Escenas...” que culmina con “Los dos ruseñores”. Otros elementos pueden añadirse, ya que al simultanear la redacción de ambos textos, a pesar de lo definido de los distintos destinatarios y propósitos, era inevitable ocasionales interferencias. Así, cuando Martí está haciendo su comentario para los niños sobre la *Iliada*, encontramos en sus crónicas redactadas paralelamente comparaciones como esta: “De pronto hablan más bajo, como si Gladstone les hubiese hecho pensar en lo que escribió Homero, y en la hermosura de París, y en lo que se querían Héctor y Andrómaca”.¹⁹⁸ O la que sigue, de humor negro no muy frecuente en Martí: “Como que han vuelto los tiempos olímpicos, y el Dios de pelo rojo diezma a saetas a los hombres, que rechazan su asalto con vasos de limonada, con sendos pañuelos de algodón, con baños en el mar de las cercanías, o con un tiro en la sien”.¹⁹⁹

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 106.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 203.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 23.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 306.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 272.

En ocasiones se duplican algunos procedimientos, como la imagen apenas personalizada del autor frente a la estatua de Bolívar al comienzo de “Tres héroes”, recordada cuando finaliza una crónica dedicada a Washington, el héroe norteamericano; pero culminada aquí con uno de esos detalles utilizados “para que lo real se vea mejor en un símbolo”,²⁰⁰ que tanto gustaban a Martí: “Al volver meditando, después de las fiestas, al trabajo interrumpido, alzó los ojos un hombre que venera por su ímpetu, su desinterés y su sinceridad al héroe feliz a quien fue innecesaria la ambición, propicia la época y natural la virtud, y vio que a los pies de la estatua, descalzo y fuerte, leía un diario un niño”.²⁰¹

Estos paralelismos son encontrables en algunos de los versos de *La Edad de Oro*. En “Los dos príncipes”, por ejemplo, a pesar de ser versión de un poema de Helen Hunt Jackson y de la fuerte impronta romancesca que Martí le imprime, podríamos encontrar ecos de algo narrado por él en sus crónicas. Específicamente en la segunda parte del poema, publicado en agosto, que es donde hay mayores aportes martianos, pudiera verificarse alguna remembranza del dramático ambiente luctuoso que narró en la extensa crónica dedicada al desastre de Johnstown, fechada el 9 de junio.²⁰² La desolación trágica, el enfrentamiento impotente ante la muerte es probable que incitara a Martí a recrear de forma tan personal esa segunda parte de “Los dos príncipes”. Veamos algunas frases de la crónica: “Cada hombre viene con un ataúd de pino. Unos vienen y otros van, todos con ataúdes”.²⁰³ “Una madre ruega que la esperen unos minutos, y vuelve con un ataúd de seda blanca”.²⁰⁴ “¡Jesús, amante de mi alma! va cantando, medio desnuda, una mujer en un tablón”.²⁰⁵ “Les corría el llanto por las barbas. No se conocían

²⁰⁰ JM: “Tipos y costumbres bonaerenses”, *OC*, t. 7, p. 362.

²⁰¹ JM: *Escenas norteamericanas*, *OC*, t. 12, p. 223.

²⁰² *Ibíd.*, pp. 227-235.

²⁰³ *Ibíd.*, p. 232.

²⁰⁴ *Ídem.*

²⁰⁵ *Ibíd.*, p. 230.

unos a otros. Uno se echó a reír, y ríe todavía”.²⁰⁶ “Una mujer viene ojeando de cara en cara: ‘¡Oh, lo que yo lo quería! ¡oh, mi buen marido! ¡cura que me engañaste, dónde está Dios ahora!’”.²⁰⁷

“¡Hombres!”, decía un trabajador, “la vida es un deber y en otra parte se entenderá lo que no se puede entender aquí: la tierra renace, y el hombre renace: cuando un sol se apaga en el cielo, se enciende otro sol: nada muere sino para el que olvida, y el que puede olvidar, merece ver a los suyos morir. Un hombre que tiene un muerto debajo de la tierra, ha de ser bueno, para no avergonzar al muerto. Los que no podemos explicar el mundo, debemos acatarlo. Mi hijo se me murió en la inundación: mi hijo, hijo de mi alma. Mi hijo subió volando de la inundación, y está vivo en mi alma [...]”.²⁰⁸

El anterior apóstrofe elegíaco, ubicado al final de la crónica, pudiera encontrar su justificación en ambos textos, incluso como comentario general, igual que los líricamente trágicos apóstrofes de la mujer que canta, o la que pide cuentas a Dios, prefiguran las intervenciones en primera persona de la pastora en “Los dos príncipes”. Pero para rastrear más en las posibles entretelas del proceso creativo martiano, un poema totalmente suyo como “Los zapaticos de rosa” ofrece campo más amplio y verificable. Este poema tiene sus raíces en una realidad cotidiana vivida por el héroe cubano, que como tal fue apresada también en sus crónicas, como se ha señalado más de una vez. Martí, por la época en que escribe *La Edad de Oro*, solía pasar los días de verano en alguna playa vecina a Nueva York, en compañía de Carmen Miyares y sus hijos. De esas vivencias daba noticias en sus crónicas estivales, como la de agosto 3 de 1888, “Por la bahía de Nueva York”, en

²⁰⁶ Ídem.

²⁰⁷ Ídem.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 235.

donde habla del “verano de los pobres”, pues “Muy hermosas son esas playas y la de Atlantic City, donde va lo mejor de Filadelfia, y tantas más; ¡pero ha de conocerse también lo triste!”²⁰⁹ Allí habla de los niños pobres a los que algunos pudientes les organizan excursiones playeras:

Se quisiera ser lluvia de oro, y sol, y aire puro, y tienda de ropa, y zapatería, cuando se les ve llegar en fila, encogidos y medrosos, a los muelles de donde los llevan a las costas vecinas los vapores del río. [...] De diez, uno tiene zapatos.[...] Hay niña que no tiene más vestido que una camisola azul atada con una cuerda a la cintura y por sombrero, sus greñas.²¹⁰

Frente a la pobreza, resplandece el lujo de las clases pudientes: “¡ay, Teresina, mira la madona! aquella que va por allí, con la cara como la madona de la madre, y la sombrilla azul, toda vestida de encaje”.²¹¹ Al año siguiente, el 8 de julio de 1889, comienza su crónica con la descripción de esa playa donde ubica, también por esos días, su famoso poema:

Las orillas del mar están llenas de bañistas, y las playas de paraguas colorados, por cuyos bordes salen dos botas fuertes de un lado y dos zapatitos bajos de otro, como las bocas del carapacho del cangrejo: es una hilera de cangrejos la playa. Otras veces los paraguas van andando, como hongos de vacaciones que se hubieran salido de sus maderos húmedos a ver si están buenas las salchichas del alemán, o si los cacahuetes de Virginia vienen secos este año, o si el hombre del maíz da por un níquel una buena “bola de rosas”: los granos de maíz restallan y saltan en la sartén: el humo de la

²⁰⁹ *Ibíd.*, p. 24.

²¹⁰ *Ídem.*

²¹¹ *Ibíd.*, p. 25.

salchichería se rompe en jirones, despedazado por el viento sur, y se enroscan y apartan los harapos de humo por el aire, como dos perros en pelea: el italiano vende plátanos: de un bote han hecho mesa, y alrededor come almejas indigestas, la muchedumbre burda: envuelta en sus cabellos pasa una niña vestida de encaje, con los pies de flor desnudos, y la pala y el balde, para hacer panes de arena: los bañistas, de hopalanda ellos, ellas en traje como de dormir, se persiguen, maridean por el agua, se meten la espuma por los ojos, o ella se acuesta en la playa, [...] y se olvidan del tiempo con la diversión [...].²¹²

Hemos copiado el fragmento *in extenso*, además de por su belleza intrínseca, para no perder el peculiar efecto, en un caso de preciosa intertextualidad, de ver a la mismísima Pilar de “Los zapaticos de rosa”, atravesar el texto de la crónica: “envuelta en sus cabellos pasa una niña vestida de encaje, con los pies de flor desnudos, y la pala y el balde, para hacer panes de arena”. Muy peculiar también es el paralelismo existente en las crónicas con el breve poema de *La Edad de Oro* “La perla de la Mora”, un tanto hermético en cuanto a su significado:

*Una mora de Trípoli tenía
Una perla rosada, una gran perla:
Y la echó con desdén al mar un día:
—“¡Siempre la misma! ¡ya me cansa verla!”*

*Pocos años después, junto a la roca
De Trípoli... ¡la gente llora al verla!
Así le dice al mar la mora loca:
—“¡Oh mar! ¡oh mar! ¡devuélveme mi perla!”²¹³*

²¹² Ibídem, p. 271.

²¹³ JM: “La perla de la mora”, en *La Edad de Oro*, OC, t. 18, p. 379.

Coincidiendo con la redacción del poema, en crónica de junio 13 de 1889, Martí escribe lo siguiente:

Porque él entendía el modo verdadero de educar a las mujeres, que es habilitarlas para vivir con honradez, de labores naturales a su sexo hermoso, sin quitarles la gracia de reinas y el encanto, y la fuerza pública, de sus cualidades femeninas: y quien quiera matar a un pueblo, eduque a las mujeres como a hombres: la animalidad y el egoísmo son los enemigos del mundo: se necesita crear en los pueblos el ala y el desinterés: ¡ay de Zoraida, que echó la perla al mar, y luego se pasó la vida en la orilla llorando por la perla!²¹⁴

La perla que la mora, aquí llamada Zoraida, echa al mar, representa, obviamente, “sus cualidades femeninas”: vivir con honradez de labores naturales a su sexo, gracia de reinas, encanto, desinterés, ala. Pero en un tercer estadio de realización, la historia de la mora tiene nueva plasmación en el poema “XLII” de los *Versos sencillos*, publicados en 1891:

*En el extraño bazar
Del amor, junto a la mar,
La perla triste y sin par
Le tocó por suerte a Agar.*

*Agar, de tanto tenerla
Al pecho, de tanto verla
Agar, llegó a aborrecerla:
Majó, tiró al mar la perla.*

*Y cuando Agar, venenosa
De inútil furia, y llorosa,
Pidió al mar la perla hermosa,
Dijo la mar borrascosa:*

²¹⁴ JM: *Escenas norteamericanas*, OC, t. 12, p. 242.

“¿Qué hiciste, torpe, qué hiciste
De la perla que tuviste?
La majaste, me la diste:
Yo guardé la perla triste.”²¹⁵

Aquí lo más significativo, aparte de los accidentes relativos a la versificación, es el cambio del nombre de la mora por Agar. Agar, la madre de Ismael, según la simbología bíblica acuñada por Martí, no podría ser otra que su esposa Carmen Zayas Bazán, la madre de su hijo Pepito, el *Ismaelillo* de su famoso cuaderno de versos. La explicación queda así casi obvia. Agar, como Carmen, tiró al mar la perla, que más que su femineidad en general era el aspecto de esta circunscrito a su hogar, al “ala y desinterés” que añoraba Martí. Explicación quizás demasiado obvia, dentro de la compleja sencillez de estos versos que son suma y compendio de una existencia y un talento inusuales. Pero estas versificaciones de estadios diversos de una idea poética, pueden ayudar a comprender los caminos de la creación artística en el héroe cubano.

1889 resultó un año importante para la obra literaria de José Martí. Transitar por los caminos de dos de las expresiones cumbres de ese momento, *La Edad de Oro* y las *Escenas norteamericanas* nos ha permitido acercarnos con cierta inmediatez a algunos de los múltiples valores de los textos martianos. Sin perdernos en la selva de su obra completa, desbrozamos una parcela nada desdeñable, capaz de hacernos sentir convincentemente su intrínseca grandeza.

²¹⁵ JM: “XLII” (En el extraño bazar), *Versos Sencillos*, en *Obras completas. Edición crítica*, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2007, t. 14, p. 347. [En lo sucesivo OCEC. (N. del E.)]

XI. Presencia de la muerte

Uno siente que ni ideológica ni estéticamente se ha alcanzado aún a develar la mayor parte de los valores de *La Edad de Oro*, y que en esto a la crítica le queda un largo camino por recorrer. Hay detalles que, vistos en su evolución a través de toda la revista, se revelan portadores de hondos y hermosos significados. Fijémonos ahora solo en uno: la aparición del tema de la muerte. Todavía hoy existen personas que estiman que este es un tema vedado para los niños, y que se debe hacer todo lo posible para evitar ponerlos en contacto con la muerte, ya sea en una forma u otra. Sin embargo, ¡qué distinto pensaba Martí! La muerte está presente en casi todos los trabajos de *La Edad de Oro*, y sin escamotearla ni idealizarla, la va mostrando con diversos matices, pero siempre con una intención fundamental.

Ya en el mismo comienzo de la revista encontramos la muerte de los “Tres héroes”, y aunque Bolívar “murió de pesar del corazón”,²¹⁶ y San Martín se “fue a Europa triste, y murió en brazos de su hija”,²¹⁷ la dramática muerte de Hidalgo está detallada con un escueto e impresionante realismo: “Lo sacaron detrás de una tapia, y le dispararon los tiros de muerte a la cabeza. Cayó vivo, revuelto en la sangre, y en el suelo lo acabaron de matar. Le cortaron la cabeza y la colgaron en una jaula, en la Alhóndiga misma de Granaditas, donde tuvo su gobierno. Enterraron los cadáveres descabezados”.²¹⁸

Poco después, cuando pinta la muerte de Héctor en la *Iliada*, es fiel al realismo homérico:

Por el cuello le mete la lanza a Héctor, que cae muerto, pidiendo a Aquiles que dé su cadáver a Troya. Desde los muros han visto la pelea el padre y la madre. Los griegos

²¹⁶ JM: “Tres héroes”, en *La Edad de Oro*, OC, t. 18, p. 306.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 308.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 308.

vienen sobre el muerto, y lo lancean, y lo vuelven con los pies de un lado a otro, y se burlan. Aquiles manda que le agujereen los tobillos, y metan por los agujeros dos tiras de cuero: y se lo lleva en el carro, arrastrando.²¹⁹

El dolor ante la muerte en clases sociales opuestas, como es sabido, es el centro del popular poema “Los dos príncipes”. Pero en los cuentos también encontramos la muerte, y no solo la de Pablo, el hermano envidioso de Meñique, que murió solitario en un bosque “porque los osos se lo comieron en la noche oscura”²²⁰ o la ridícula de Masicas, cuando se le revientan las venas de ira, y la de su marido Loppi, por cobarde, muertes todas que responden a la negatividad de la conducta humana de los personajes, sino que se encuentra también en los cuentos actuales que Martí creó para su revista. Al comenzar “Bebé y el señor Don Pomposo”, el narrador recuerda que el muchacho tiene el pelo muy rubio, “como en la lámina de los *Hijos del Rey Eduardo*, que el pícaro Gloucester hizo matar en la torre de Londres, para hacerse él rey”,²²¹ (¡qué innecesaria alusión, pensarán algunos!). Y “Nené traviesa” quiere “guardar un poco de dinero, no vaya a ser que se muera el papá”.²²² La pequeña se extraña de “¿por qué ponen las casas de los muertos tan tristes? Si yo me muero, yo no quiero ver a nadie llorar, sino que me toquen la música, porque me voy a ir a vivir en la estrella azul”.²²³ Y al final está triste, porque al portarse mal, “¡Ya no voy a poder ir cuando me muera a la estrella azul!”²²⁴ Es decir, el lector niño debe familiarizarse con la muerte, verla como algo natural y no tenerle miedo, porque forma parte de la verdad de la vida.

²¹⁹ JM: “La *Iliada*, de Homero”, en *La Edad de Oro*, OC, t. 18, p. 335.

²²⁰ JM: “Meñique”, en *La Edad de Oro*, OC, t. 18, p. 324.

²²¹ JM: “Bebé y el señor Don Pomposo”, en *La Edad de Oro*, OC, t. 18, p. 344.

²²² JM: “Nené traviesa”, en *La Edad de Oro*, OC, t. 18, p. 376.

²²³ *Ibidem*, p. 375.

²²⁴ *Ibidem*, p. 379.

Mas Martí quiso también presentarles a los niños las muertes impuestas en aras de falsas concepciones ideológicas, y cuando se enfrenta a los sacrificios humanos de los indios americanos, hace un irrefutable recuento histórico:

Hay sacrificios de jóvenes hermosas a los dioses invisibles del cielo, lo mismo que los hubo en Grecia, donde eran tantos a veces los sacrificios que no fue necesario hacer altar para la nueva ceremonia, porque el montón de cenizas de la última quema era tan alto que podían tender allí a las víctimas los sacrificadores; hubo sacrificios de hombres, como el del hebreo Abraham, que ató sobre los leños a Isaac su hijo, para matarlo con sus mismas manos, porque creyó oír voces del cielo que le mandaban clavar el cuchillo al hijo, cosa de tener satisfecho con esta sangre a su Dios; hubo sacrificios en masa, como los había en la Plaza Mayor, delante de los obispos y del rey, cuando la Inquisición de España quemaba a los hombres vivos, con mucho lujo de leña y de procesión, y veían la quema las señoras madrileñas desde los balcones. La superstición y la ignorancia hacen bárbaros a los hombres en todos los pueblos.²²⁵

Al tiempo que reivindica a nuestros antecesores americanos, Martí, con una claridad meridiana (de esas que deben haber acobardado a su editor) le informa a los niños de muertes injustas, y que más supersticiosos y bárbaros que nuestros indios, que los griegos o que el propio Abraham, “que creyó oír voces del cielo”, fueron los cercanos católicos españoles del tiempo de la Inquisición, que con lujo y sadismo disfrutaban viendo morir quemados a sus semejantes. El tema de la muerte heroica y necesaria que tan persistentemente aparece en la revista, Martí la lleva a la dimensión más cercana a sus lectores, cuando cuenta de la vez que los españoles buenos

²²⁵ JM: “Las ruinas indias”, en *La Edad de Oro*, OC, t. 18, p. 382.

se opusieron a las tropas invasoras de Napoleón, y “pelearon los viejos, las mujeres, los niños; un niño valiente, un catalancito, hizo huir una noche a una compañía, disparándole 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”.²²⁶

Es que la muerte así es hermosa, y el niño tiene que estar preparado para ella si es necesario, nunca temiéndola, como la tradición religiosa medieval quería imponer. La muerte es la comunión con la naturaleza, como hermosamente nos lo recuerdan los anamitas:

[...] y la muerte es allá como una fiesta, con su música de ruido y sus cantares de pagoda: no les parece 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 adonde lo puedan picar los pájaros, y devorarlo las fieras, y deshacerlo los animales invisibles que vuelan en el viento.²²⁷

Esta visión hermosa y natural de la muerte culmina poéticamente en el cuento “Los dos ruisseños”, cuando el emperador

Vio a la Muerte, sentada sobre su pecho. Tenía en las sienes su corona imperial, y en una mano su espada de mando y en la otra mano su hermosa bandera. [...].

Y la Muerte seguía mirando al emperador con sus ojos huecos y fríos, y en el cuarto había una calma espantosa, cuando de pronto entró por la ventana el son de una dulce música. Afuera, en la rama de un árbol, estaba cantando el

²²⁶ JM: “Tres héroes”, en *La Edad de Oro, OC*, t. 18, p. 307.

²²⁷ JM: “Un paseo por la tierra de los anamitas”, en *La Edad de Oro, OC*, t. 18, p. 464.

ruiseñor vivo. Le habían dicho que estaba muy enfermo el emperador, y venía a cantarle de fe y de esperanza. Y según iba cantando eran menos negras las sombras, y corría la sangre más caliente en las venas del emperador, y revivían sus carnes moribundas. La Muerte misma escuchaba, y le dijo: “¡Sigue, rruiseñor, sigue!” Y por un canto, le dio la Muerte la corona de oro: y por otro, la espada de mando: y por otro canto más, le dio la hermosa bandera. Y cuando ya la Muerte no tenía ni la bandera, ni la espada, ni la corona del emperador, cantó el pájaro de la hermosura del camposanto, donde la rosa blanca crece, y da el laurel sus aromas a la brisa, y dan brillo y salud a la yerba las lágrimas de los dolientes.²²⁸

La muerte se presenta aquí corporeizada, pero no exactamente a la manera adusta de las alegorías cristianas. Hay algo de fino pincel oriental en su dibujo, aunque mire fijamente con “sus ojos huecos y fríos”, en medio de una “calma espantosa”. Porque el emperador se debate entre sus malas y sus buenas acciones. Pero de fuera, de la naturaleza, el rruiseñor *vivo* regresa a cantarle de “fe y esperanza”. Y este canto aleja las sombras y desarma a la Muerte: al final, es la hermosura de lo que generalmente se pinta como lúgubre y desdeñable, lo que la seduce.

Lo que seduce a la Muerte es la hermosura de su jardín, *el camposanto*, en el que crecen *la rosa blanca* y *el laurel*, tres elementos que dos años después, en los *Versos sencillos*, veremos llenos de simbolismo martiano: “Y que no hay fruta en la tierra/ Como la del camposanto”,²²⁹ los muy conocidos “Cultivo una *rosa blanca*”,²³⁰ alusivos a la limpieza de sentimientos para con los demás, y el “laurel”, el cual por una parte será la antítesis de la “máscara y

²²⁸ JM: “Los dos rruiseñores”, en *La Edad de Oro*, OC, t. 18, pp. 497-498.

²²⁹ JM: “I” (Yo soy un hombre sincero), *Versos sencillos*, OCEC, t. 14, p. 301.

²³⁰ JM: “XXXIX” (Cultivo una rosa blanca), *Versos sencillos*, OCEC, t. 14, p. 344.

vicio”²³¹ de la civilización, que lo hace volverse “al manso bullicio/ De mi monte de *laurel*”,²³² pero que también es el material del cual está confeccionada la corona que todos los días le limpia y bruñe su paje, que es un esqueleto.²³³ Y las lágrimas de los que lloran a sus muertos queridos, no son inútiles, porque dan “brillo y salud a la yerba”.²³⁴ Lo limpio, lo hondo, lo hermoso, lo útil.

La belleza del fragmento descansa en gran medida en la carga lírica que le confieren sus imágenes y símbolos, y el marcado ritmo de la prosa, en donde la conjunción “y” desempeña un papel básico. Es curioso que este fragmento esté situado en las últimas páginas de la revista, cuando quizás ya Martí supiera que no habría número posterior. Desde el descarnado realismo de la muerte de Hidalgo, al comienzo de la publicación, a esta poética presencia, existe toda una mantenida y graduada intención, un acercamiento a algo que es hermoso cuando se cumple con dignidad. Martí muerto en Dos Ríos, defendiendo su Patria con fiera y con ternura, deviene símbolo de vida permanente, ya anticipado desde las páginas de *La Edad de Oro*. Y que hoy alimenta un destino aún por cumplirse. La muerte es hermosa si es necesaria, porque necesaria es la libertad, y si en América se vive aún como la llama que tiene mucha carga encima, es “necesario quitarse la carga, o morir”.²³⁵

XII. Trayectoria de la revista

Las características fundamentales de *La Edad de Oro* no fueron bien comprendidas durante algún tiempo, y dentro de la no

²³¹ JM: “III” (Odio la máscara y vicio), *Versos sencillos*, OCEC, t. 14, p. 303.

²³² Ídem.

²³³ JM: “XI” (Yo tengo un paje muy fiel), *Versos sencillos*, OC, t. 14, p. 316.

²³⁴ JM: “Los dos ruisiñores”, en *La Edad de Oro*, OC, t. 18, p. 498.

²³⁵ JM: “Tres héroes”, en *La Edad de Oro*, OC, t. 18, p. 305.

muy exhaustiva atención que se le dio a la obra martiana en los primeros años de constituida la república cubana, esta revista para niños mereció una atención fugaz por parte de los investigadores y críticos. Es Emilio Roig de Leuchsenring quien, con la ya mencionada edición de 1932, en plena tiranía machadista, la revaloriza, aunque la intención de su estudio introductorio esté dedicado, más que a un análisis de la revista en sí, a un acercamiento a las ideas martianas sobre la niñez y la propia conducta del escritor y héroe como niño, material de carga emotiva que indudablemente surtió el efecto deseado. Y no es hasta 1953, de nuevo bajo otra implacable dictadura —la de Batista— que se produce un trabajo extenso tomando como base el texto martiano.

La revista *Lyceum*, de una institución habanera feminista, cuna de más de una audacia intelectual progresista, recoge en su número homenaje por el centenario del Héroe Nacional cubano, el trabajo “*La Edad de Oro y las ideas martianas sobre educación infantil*”, de la luchadora marxista Mirta Aguirre, quien, dándole la palabra al propio autor mediante numerosas citas, sintetiza los mensajes básicos de la revista: 1) formar hombres de criterio independiente; 2) firmes en sus ideas, pero comprensivos con las de los demás; 3) que conozcan la vida con sus verdades: vivir es actuar, conocer, fundar, construir, aunque la recompensa tarde en llegar; 4) que deben saber que la desunión es uno de los mayores peligros, sobre todo ante el naciente imperialismo; y 5) hay que querer a la tierra en que se nace con ternura, y con fiereza hay que defenderla contra todo y contra todos, como un guerrero.

Tras hacer un recuento de las ideas martianas sobre la educación infantil, Mirta Aguirre terminaba su trabajo realizando un cotejo con la realidad de aquel momento en que escribía:

Queden fuera de este trabajo las comparaciones entre el querer martiano de ayer y nuestra realidad republicana, hecha de abandonadas escuelas públicas, de privado florecimiento de colegios religiosos, de nutridos envíos infantiles “al Norte” y de olvido de la formación cívica infantil: que estas páginas

tratan, no de lo que en Cuba se hace con los niños, sino de lo que Martí hubiera querido que se hiciese.²³⁶

Nos detuvimos en el trabajo de Mirta Aguirre, porque indudablemente tuvo una influencia capital en casi todos los que vinieron después, que en alguna u otra forma lo aluden siempre. Como el libro que en 1956 publica un exiliado de la República española, que al llegar a Cuba descubre la obra de Martí para los niños y plasma su admiración en el primer libro que se escribió sobre la revista: *A propósito de LA EDAD DE ORO de José Martí. Notas sobre literatura infantil*, de Herminio Almendros.²³⁷

Un aspecto que presenta especial interés también es la revalorización estética que comienza a hacerse de los poemas incluidos por Martí en *La Edad de Oro*, muy en particular de “Los dos príncipes” y “Los zapaticos de rosa”. Dichos poemas, hasta donde yo personalmente puedo recordar, han gozado de una popularidad singular entre los niños cubanos. ¿Quién no se los aprendió de memoria asociándolos con sus primeras lecturas? Pero por ese camino corrían un riesgo que para algunos resultaba un peligro artístico. En casi todas las fiestas escolares de fin de curso era (y es) inevitable la aparición de alguno de estos poemas, sobre todo de “Los zapaticos de rosa”, que puede ser fácilmente dramatizado. Mas en realidad ni los convencionalismos ni la cursilería pudieron mermar la espontaneidad y frescura con que los niños, en las más humildes escuelitas, memorizaban estos versos, que además de ser “infantiles”, tenían ese algo que los hacía capaces de “resistir como el bronce y vibrar como la porcelana”.²³⁸ Por eso estos poemas de “fiesta de fin de curso” llamaron la atención de

²³⁶ Mirta Aguirre: “*La Edad de Oro* y las ideas martianas sobre educación infantil”, en *Acerca de LA EDAD DE ORO*, ob. cit., p. 86.

²³⁷ Herminio Almendros: *A propósito de la EDAD DE ORO de José Martí. Notas sobre literatura infantil*, Santiago de Cuba, Universidad de Oriente, Departamento de Extensión y Relaciones Culturales, 1956.

²³⁸ JM: “Heredia”, *OC*, t. 5, p. 137.

críticos e investigadores, para centrar en ellos rigurosos o sugestivos estudios literarios. Pionero de ello lo fue José Antonio Portuondo con su análisis de “Los dos príncipes”, incorporado como apéndice a su tesis para el Doctorado en Filosofía y Letras en 1941. En este sentido, no pueden olvidarse los enriquecedores aportes, sobre todo, de Juan Marinello y José María Chacón y Calvo.

En el estudio de *La Edad de Oro* durante las décadas del 50 y el 60, están presentes de manera especial los notables aportes femeninos, al parecer con una sensibilidad más aguda y menos prejuiciada que sus congéneres masculinos. Pueden citarse textos capitales de Fryda Schultz de Mantovani, Fina García Marruz y Elba M. Larrea, desde distintos puntos del continente. La década del 70 inicia un nuevo auge de los acercamientos, específicamente de autores cubanos, los cuales demuestran orientaciones diversas, con los intentos de aplicar nuevas técnicas investigativas, pero que prueban el interés cada vez mayor que el texto martiano despierta. Y fuera de Cuba, desde diversas latitudes, se estimulan nuevos acercamientos a los textos de la revista, como los del estoniano Boris Lukin, la española Aurora de Albornoz,²³⁹ el alemán Martín Franzbach²⁴⁰ y el norteamericano Howard M. Fraser.²⁴¹

Gran importancia adquiere la difusión que va teniendo *La Edad de Oro* en numerosos países del Continente, de lo cual es iniciadora la edición que J. García Monge realizara en San José, Costa Rica, en 1921. En la década del 40 la editan México y el Uruguay. Después El Salvador, México de nuevo y la Argentina, país este último en

²³⁹ Todos los estudios mencionados hasta aquí pueden encontrarse en la recopilación *Acerca de LA EDAD DE ORO*, ob. cit.

²⁴⁰ Martin Franzbach: “Análisis comparativo de objetivos educativos de la burguesía: José Martí, *La Edad de Oro* (1889) y Edmondo de Amicis, *Cuore* (1886)”, en *José Martí 1895/1995. Literatura. Política. Filosofía. Estética*, edit. Ottmar Ette y Titus Heydenrich, Frankfurt am Main, Vervuet Verlag, 1994, pp. 171-179.

²⁴¹ Howard M. Fraser: *LA EDAD DE ORO and José Martí's modernist ideology for children*, separata de la *Revista Interamericana de Bibliografía*, EE.UU., v. XLII, n. 2, 1992.

donde, a partir de 1953, conocemos la publicación de no menos de siete ediciones. Y también, posteriormente, la revista aparece en San José por segunda vez y Lima. Ya en la década del 90 existen ediciones de nuevo en San José (la tercera) y dos en México, una de ellas autotitulada “edición crítica” sin llegar a serlo del todo. Fuera del ámbito de *nuestra América* existen dos ediciones realizadas en Barcelona (una de ellas en una recopilación impropia titulada *Cuentos completos*) y otra en Miami.

Las traducciones han comenzado a abrirse paso, la mayor parte de las veces mediante textos fragmentarios, pero ya existen versiones completas al gallego, búlgaro, mongol, inglés y francés. Y numerosos textos vertidos al italiano, griego, holandés, sueco, ucraniano, estoniano, etc. Por último, es de destacar la aparición de *La Edad de Oro* en sistema braille para ciegos y débiles visuales. En Cuba las ediciones no han cesado de producirse nunca, con un especial incremento a partir de 1959. Entre ellas deben destacarse las ediciones facsimilares realizadas por el Centro de Estudios Martianos y la Casa Editora Abril, esta última con la peculiaridad de haber salido, con motivo de su centenario, en cuatro números que reproducían en todos sus detalles la versión original (incluyendo los anuncios) y que fue vendida en los estancillos del país a su precio inicial: veinticinco centavos el ejemplar.²⁴²

Más de un siglo ha resultado poco para que *La Edad de Oro* entregue todas sus riquezas. Por eso es hoy tan actual y lo seguirá siendo por mucho tiempo más. Alguien la ha calificado como uno de los libros clásicos de América, y esta afirmación encierra una gran verdad. Todavía le cuesta algún trabajo a la crítica erudita pensar que una revista para niños sea más digna de atención que otras obras de mucha mayor pretensión y aparente enjundia. No es que haya sido la revista completamente olvidada por los estudiosos, como lo prueban algunos de los excelentes trabajos mencionados, pero estoy convencido de que todavía en ella existe

²⁴² Para las ediciones y traducciones de *La Edad de Oro*, así como los estudios sobre ella, consúltese la Bibliografía al final de este libro.

mucho más por desentrañar, reconocer y disfrutar. Si este aspecto no está cumplido del todo, hay otro que sí se ha realizado mejor, sobre todo en la Cuba natal de su autor, y que es el que más le importaba a Martí: despertar el interés y ganarse el cariño de sus pequeños lectores.

El gran pórtico americanista: “Tres héroes”

I

El principal énfasis a través de todos los números de *La Edad de Oro* está puesto en destacar las ideas de libertad y dignidad, específicamente en tres de sus aspectos: la del ser humano, la de los pueblos y la del pensamiento, según ha señalado Mirta Aguirre.¹ Uno de los mejores ejemplos para observar los propósitos ideológicos de la revista es el artículo titulado “Tres héroes”, publicado en su primer número. Tomando las figuras culminantes de Bolívar, Hidalgo y San Martín, Martí va a plantear con vigor su núcleo de ideas centrales. Pensamiento elevado y combativo unido en forma indisoluble a altos medios expresivos, tal como veremos en el análisis que sigue.

Para Martí, igual que ha sucedido con gran parte de los autores de estilo relevante, la interrelación entre las diversas ramas del arte era un hecho palpable. Claro que esto se puso en boga durante el apogeo romántico de principios del siglo XIX, y de allí van a derivarse distintas tendencias que Martí conocía muy bien. Así, habla del lenguaje escultórico, del escritor-pintor, y aún más de lo matemático y lo geométrico en el estilo.² Una de las artes más amadas por él era la música. Ritmo, melodía, sonoridades, tenían

¹ Mirta Aguirre: “José Martí: *La Edad de Oro*”, en *Cuba Socialista*, La Habana, a. III, n. 20, abril de 1963, pp. 123-129.

² “El escritor ha de pintar, como el pintor. No hay razón para que el uno use de diversos colores, y no el otro” (JM: “El carácter de la *Revista Venezolana*”, OC, t. 7, p. 212); “El lenguaje ha de ser matemático, geométrico, escultórico” (JM: *Cuadernos de apuntes*, OC, t. 21, p. 255).

puesto cabal tanto en sus versos como en su prosa. Y al ir creando el diseño de sus obras, podía encontrar modelos justamente adecuados dentro de las formas musicales. Eso nos vino a la mente cuando reparamos en el plan general de “Tres héroes”, desenvuelto según la armazón de un tema con variaciones, con sus partes bien delimitadas, como movimientos en un todo sinfónico. E incluso con un ingenioso entrelazamiento de temas y subtemas.

Al escoger el asunto a tratar en “Tres héroes”, parece ser un hecho que se apoyó en cierta medida en las *Vidas paralelas* de Plutarco, pues en “La última página” del mismo primer número invita a su lectura. En realidad hay algunos rasgos comunes, pero la elaboración de Martí toma caracteres muy propios. La estructura de tema y variaciones, señalada por nosotros, se presenta en la siguiente forma: 1) Una parte inicial en la cual se define nítidamente el tema central, a su vez subdividida en tres secciones, una a manera de pórtico, luego la esencia de la elaboración temática, seguida de un párrafo de transición en donde se prepara el paso a las tres variaciones, 2) ejemplificadas en las semblanzas de Bolívar (a), Hidalgo (b) y San Martín (c), cada una de las cuales con sus características propias, pero transitadas por hilos temáticos y estilísticos que dan unidad al todo. Inmediato al (c) hay una breve recapitulación final. Siguiendo la división apuntada es que iremos analizando las partes.

II

La primera de las secciones la habíamos calificado de “pórtico” y en buena medida lo es. Aquí la correspondencia sería arquitectónica, comparable con la solidez de una entrada, no carente de gracia, que nos pone sobreaviso acerca de lo recio del tema al que antecede. Pero también tiene connotaciones sonoras muy evidentes. Las dos

primeras cláusulas aluden con precisión a nuestro sentido auditivo. La fórmula “Cuentan que” —luego repetida como “Y cuentan que” al inicio de la otra cláusula— puede situarse dentro de la misma proyección que otros tradicionales comienzos, tal como “Había una vez”, que sirven para captar sensorialmente la atención del lector, al tiempo que lo sitúan de inmediato en un plano de “Cosa que contar”.³ ¿A quién que haya leído esta introducción no se le ha ocurrido repetirla en la memoria alguna vez? Pertenece a esos conjuntos de palabras cuyo encuentro reiterado nos produce repetidos goces. Un caso evidente de prosa poética:

Cuentan que un viajero llegó un día a Caracas al anochecer, y sin sacudirse el polvo del camino, no preguntó dónde se comía ni se dormía, sino cómo se iba adonde estaba la estatua de Bolívar. Y cuentan que el viajero, solo con los árboles altos y olorosos de la plaza, lloraba frente a la estatua, que parecía que se movía, como un padre cuando se le acerca un hijo.⁴

La captación sensorial se sigue produciendo por el poder de la breve anécdota, de carácter parabólico, en la cual los árboles son “olorosos” y alude al “polvo del camino”, así como a “comer” y “dormir”. Y hay palabras cuyo uso parece responder solo a una intención visual, como “al anochecer”, “árboles altos”, “parecía que se movía”. Pero la última está en relación directa con un sentido dinámico que va agitando, armoniosamente, todo el comienzo del párrafo. Veamos los verbos: “contar”, “llega”, “sacudirse”, “preguntar”, “ir”, “llorar”.

³ En esta observación como en otras, coincidimos con Elba M. Larrea en su interesante trabajo “José Martí, insigne maestro de literatura infantil”, publicado en *Acerca de LA EDAD DE ORO*, conocido por nosotros después de redactado el presente estudio, cuyo origen fue un trabajo de clases universitario, con fecha de enero de 1964. Aunque ambos estudios sobre los “Tres héroes” coinciden en algunos señalamientos muy evidentes, la riqueza del texto martiano es tal que permite análisis simultáneos y diferentes a la vez.

⁴ JM: “Tres héroes”, en *La Edad de Oro*, OC, t. 18, p. 304.

Empiezan en pretérito, tal como cuadra a la intención de “cosa contada” (llegó, preguntó), para luego pasar al pretérito imperfecto (más tarde el párrafo terminará en presente). El movimiento ha estado manifiesto, pero un tanto inconscientemente, hasta desembocar, con precisión pero sin violencia, en las frases “parecía que se movía, como un padre cuando se le acerca un hijo”. Así se ha aludido en forma directa a los sentidos del lector para presentarle un momento de gran plasticidad, lleno de “atmósfera”, que debe atraer irresistiblemente su atención.

Luego recoge las vestiduras de lo sensorial para ir dejando desnudo el pensamiento base. Va a ir reteniendo la atención repitiendo algunas *palabras-guías*, a la vez que las va destacando en períodos breves. En las dos primeras cláusulas había utilizado más de treinta vocablos; ocho verbos y tres comas en la primera, cinco y cuatro en la segunda. El cambio va a ser muy notable. En las tercera y cuarta cláusulas utiliza tan solo unos quince vocablos, con dos verbos y dos comas en cada una. Repite las palabras guías ya usadas antes: “viajero”, “Bolívar”, “padre”, e introduce otras nuevas palabras de mayor imbricación temática, que juegan con ellas: “Americanos”, “América”, “hombre americano”.

Así llegamos a la quinta cláusula, que podemos considerar como esencia de todo el párrafo. Va a romper con los dos tipos de estructuras gramaticales utilizados hasta entonces. Dos puntos parecen encauzar todo lo anterior, hiriendo de manera especial nuestra atención. Y en esta quinta cláusula solo hay un verbo (en presente), de valor tan específico, uniendo lo que pudiéramos llamar dos *términos-claves*, “héroe famoso” y “héroe desconocido”: el estilo sirve espléndida y ajustadamente a la expresión ideológica. Luego se permite una vuelta discreta a lo sensorial en la última cláusula, con el vocablo “hermoso”, que le sirve para presentar en un clima satisfactorio, unidos a “hombre” y “pelear”, términos claves que irá desarrollando después: “libertad” y “patria”. Particularmente, la aseveración “hasta hermosos de cuerpo” le va a servir para iniciar la semblanza de Bolívar:

El viajero hizo bien, porque todos los *americanos* deben querer a Bolívar como a un *padre*. A Bolívar, y a todos los que *pelearon* como él porque la *América* fuese del hombre americano. A todos: al *héroe famoso*, y al último soldado, que es un *héroe desconocido*. Hasta hermosos de cuerpo se vuelven los *hombres* que *pelean* por ver *libre* a su *patria*.⁵

Ya examinado en detalle un párrafo y visto de cuáles medios se está valiendo el autor, podremos ir pasando más rápidamente por sobre el resto del texto, anotando siempre sus rasgos más característicos, a nuestro entender. Por ejemplo, en el párrafo segundo el énfasis se pone en las repeticiones de *términos-claves* y *palabras-guías*. Diferenciamos los primeros de los segundos por su repetición más asidua, así como su correspondencia más exacta con las ideas claves, o temas centrales que el autor quiere poner de manifiesto. Así, en las once cláusulas del segundo párrafo la palabra “hombre” aparece nueve veces, “hombres” dos y “niño” otras dos. “Honrado” aparece siete veces, “honradez” y “honradamente” una vez. En las siete primeras cláusulas de este párrafo el pensamiento va adquiriendo la forma típica del aforismo; perteneciendo estos a aquellos que todos hemos visto alguna vez, ya sea en un “ideario martiano”, una inscripción pública, o cualquier otro y a veces inusitado lugar. Ejemplos: “Libertad es el derecho que todo hombre tiene a ser honrado, y a pensar y a hablar sin hipocresía”,⁶ (nótese el reforzamiento ilativo que obtiene con la repetición de las “y”); “Un hombre que oculta lo que piensa, o no se atreve a decir lo que piensa, no es un hombre honrado”,⁷ (aquí se ve que con la repetición casi rítmica del “no” se acentúa el carácter de cosa reprochable).

Hasta la cláusula número ocho se va martillando en el mismo pensamiento: “no es un hombre honrado”, junto a *palabras-guías*

⁵ Ídem.

⁶ Ídem.

⁷ Ídem.

como “pensar” y “hablar”. Pero en la cláusula seis hay una variante. De “hombre” se pasa a “niños”: “debe ser un niño honrado”, junto a “padecer”, “trabajar”. Y en la cláusula siguiente introduce un calificativo negativo: “bribón”. Como vemos, el sentido es bien evidente. Martí no se ha olvidado de que escribe para los niños, pero su intención moralizadora jamás le hace abandonar su calidad de artista, ya que precisamente son sus mejores recursos los que pone a disposición de esa causa.

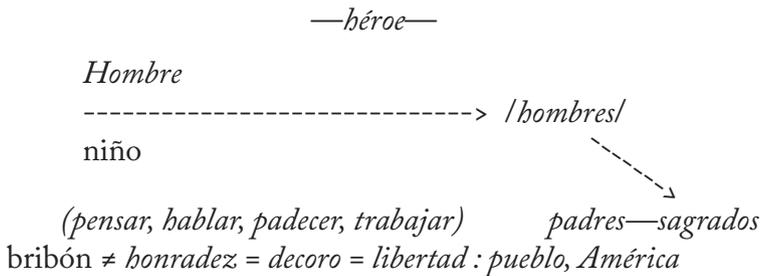
Algunas cosas nos quedan por señalar antes de dejar esta subdivisión intermedia de la primera parte. Ahora nos referiremos a la cláusula octava, cuando ya expuesta con toda insistencia la temática central, acude al ejemplo colorista (el elefante, la llama, contraponiendo *bestias* a *hombres*), en el período más amplio del párrafo, con la repetición de los dos puntos para romper la monotonía. Pero no permite que se pierda la tensión ideológica y pronto vuelve a tomar la forma anterior. En la cláusula nueve une el ejemplo más vivamente a la temática general: “hombre”, “decoroso” (sustitución ascendente de “honradez”), “llama”, “elefante”. El sentido de los *términos-claves* se hace evidente si observamos que el inicio de este largo párrafo había utilizado para comenzar las dos primeras cláusulas con las muy señaladas palabras (provenientes del final del párrafo anterior) “Libertad” y “América”. Que no va a utilizar de nuevo hasta la penúltima cláusula, uniéndolas en un mismo sentido Y todo el párrafo va a terminar dramáticamente: “Era necesario quitarse la carga, o morir”.⁸ En la lectura el efecto es notabilísimo, conseguido por no haber utilizado antes ni la palabra “morir” ni ninguna otra de tipo parecido (hasta que señala que la llama “se muere”), subrayándolo con el uso intencionado de la coma antes de “o morir”. Este movimiento ha finalizado en un lúgubre acorde.

A continuación entramos en un *allegro*. Que va a ir alzándose en timbres cada vez más puros, más luminosos. Sigue tomando la idea dominante, “hombre”, unida a “decoro”, y a “pueblos”, “libertad”.

⁸ *Ibidem*, p. 305.

que hicieron fue más que sus faltas. 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.⁹

Un esquema de *términos-claves* y *palabras-guías*, nos daría el siguiente resumen de la primera parte:



III

Las tres semblanzas de los héroes constituyen unidades con rasgos propios, pero insertados en la temática general. Para comenzar la de Bolívar hace su descripción física, retomando una idea expuesta al final del primer párrafo, relacionada con el “cuerpo” de los héroes: “Bolívar era pequeño de cuerpo”. Luego se refiere a sus ojos (“relampagueaban”) y a sus palabras (“se le salían por los labios”). La presentación es ante todo dinámica (recordemos la estatua del principio): “Parecía como si estuviera esperando siempre la hora de montar a caballo”.¹⁰ De Hidalgo, posteriormente, va a seleccionar

⁹ Ídem.

¹⁰ Ídem.

también los mismos rasgos esenciales: “Le veían lucir mucho de cuando en cuando los ojos verdes. Todos decían que hablaba muy bien [...]”.¹¹ No es el guerrero a quien describe Martí ahora y por eso lo presenta dando limosnas, trabajando: “Tenía fuego en sí, y le gustaba fabricar”.¹² Y de San Martín luego dirá: “miraba como un águila”,¹³ “Hablabo poco”.¹⁴ Y de nuevo el guerrero, lo dinámico: “su caballo iba y venía por el campo de pelea, como el rayo por el aire”.¹⁵ Magníficas y completas descripciones las tres en sus únicos elementos: los ojos, la palabra, y una actitud esencial que lo definiera. Así daba la visión física y moral con rapidez y vigor admirables.

En la variación sobre Bolívar hay una abundante consideración general sobre “hombres” y “pueblos”, con insistente repetición de palabras. “País”, “tierra”, “Venezuela”, van a ir luego encadenando la idea y las frases. Hasta que en el segundo párrafo el ritmo se precipita, aunque no ligándose, sino un tanto al paso militar, como ejemplifican los cuatro “Libertó...”, ceñidos con punto y seguido. También sirven para dar mayor realce a “Fundó una nación nueva”. No puede olvidar a los soldados (que ya había caracterizado al principio como “héros desconocidos”) y hace inmediata mención al símbolo “luz”: “Libertó a Venezuela. Libertó a la Nueva Granada. Libertó al Ecuador. Libertó al Perú. Fundó una nación nueva, la nación de Bolivia. Ganó batallas sublimes con soldados descalzos y medio desnudos. Todo se estremecía y se llenaba de luz a su alrededor”.¹⁶

Hay cinco *palabras-guías* que abren y cierran el párrafo ingeniosamente. En las primeras cláusulas están “Bolívar”, “cuerpo”, “corazón” y “vivir”: “Bolívar era pequeño de cuerpo. [...] Era su

¹¹ *Ibidem*, p. 306.

¹² *Ídem*.

¹³ *Ibidem*, p. 307.

¹⁴ *Ídem*.

¹⁵ *Ídem*.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 305-306.

país, su país oprimido, que le pesaba en el corazón y no le dejaba vivir en paz”.¹⁷ Y en la penúltima, otra vez “Bolívar”, “cuerpo”, “corazón”. Pero hora va a cambiar el cuarto término en la última cláusula, verdadero ejemplo de frase lapidaria: “Murió pobre, y dejó una familia de pueblos”.¹⁸ Donde antes era “vivió”, coloca “murió”. Es muy hábil también el juego que hace con las palabras “cuerpo” y “corazón” para abrir y finalizar el párrafo: “Bolívar murió de pesar del corazón, más que de mal del cuerpo, en la casa de un español en Santa Marta. Murió pobre, y dejó una familia de pueblos”.¹⁹

El estilo cambia para hablarnos de Hidalgo. Se dulcifica, se hace más íntimo. A Medardo Vitier le trae este pasaje reminiscencias de Teresa de Ávila, por las “llanas sentencias, en giros familiares, en fino hallazgo de frase sabrosa”.²⁰ El ritmo, al comienzo de andante, lo consigue muchas veces por la repetición de fórmulas: “Vio...”, “El...”, “Decían...”, y también por los puntos y comas. Están presentes los *términos-claves* (hombre, pueblo, libres) pero también hay variantes. Utiliza aquí la única frase admirativa de todo el trabajo “¡Eso es ser grande!”,²¹ (muestra de sobriedad en un texto laudatorio). Hacia el final el estilo, que se había “militarizado” algo, va tomando un nuevo matiz. La frase “A Hidalgo le quitaron uno a uno, como para ofenderlo, los vestidos de sacerdote”,²² da una impresión de dolorosa detención. Lo que sigue es de un realismo descarnado. Martí no tuvo miedo de herir la sensibilidad infantil, porque quería precisamente conmoverla para destacar con hondura el hecho. Por eso, la conclusión que pone a continuación penetrará

¹⁷ *Ibidem*, p. 305.

¹⁸ *Ibidem*, p. 206.

¹⁹ *Ídem*.

²⁰ Medardo Vitier: “Estudio técnico de su estilo en prosa”, en *Antología crítica de José Martí*, recopilación, introducción y notas de Manuel Pedro González, México D. F., Publicaciones de la Editorial Cultura, 1960, p. 135.

²¹ JM: “Tres héroes”, en *La Edad de Oro, OC*, t. 18, p. 307.

²² *Ídem*.

más en el niño, ya que los pretéritos verbales culminarán en un presente definitivo “Pero México es libre”: “Lo sacaron detrás de una tapia, y le dispararon los tiros de muerte a la cabeza. Cayó vivo, revuelto en la sangre, y en el suelo lo acabaron de matar. Le cortaron la cabeza y la colgaron en una jaula, en la Alhóndiga misma de Granaditas, donde tuvo su gobierno. Enterraron los cadáveres descabezados. Pero México es libre”.²³

No sabemos si fue intención expresa en Martí el ordenamiento alfabético para la presentación de sus héroes (Bolívar, Hidalgo, San Martín), pero es el caso que este último nos da impresión de haber sido el más cercano a su admiración. Aunque quizás Hidalgo lo fuese más a su corazón. Pasado el intermedio, el ritmo va a ir tomando una velocidad vertiginosa, conseguida por la repetición continuada de los dos puntos y el punto y coma. Hay un breve pasaje aparte, al comienzo, en donde reseña el heroísmo de un niño que muere de hambre, y de frío, pero teniendo “en la cara como una luz”.²⁴ Así, de manera sencilla y bella, Martí señala a sus pequeños lectores que ellos también pueden ser héroes. Luego anotamos una de las dos únicas interrogaciones del texto: “¿qué le importaba perder su carrera, si iba a cumplir con su deber?”.²⁵ Hay descripciones destacables en esta parte, tal como esta sintética de una batalla: “sable en mano se fue San Martín detrás de los españoles, que venían muy seguros, tocando el tambor, y se quedaron sin tambor, sin cañones y sin bandera”.²⁶ Otra notable es la del paso de los Andes. Pocas palabras le bastan para brindarnos el hecho con vigor y emoción: “En dieciocho días cruzó con su ejército los Andes altísimos y fríos: iban los hombres como por el cielo, hambrientos, sedientos: abajo, muy abajo, los árboles parecían yerba, los torrentes rugían como leones”.²⁷

²³ Ídem.

²⁴ Ídem.

²⁵ *Ibidem*, p. 308.

²⁶ Ídem.

²⁷ Ídem.

Si en el fragmento sobre Bolívar había sido más el escultor, aquí es el pintor el que prima. Los *términos-claves* vuelven a aparecer: “América”, “Libertad”, “hombres”. Al final la frase se hace sencilla y humilde para narrar brevemente la muerte del héroe. Y enseguida, sin transición, pasa Martí de la muerte de San Martín a la recapitulación final. La ausencia de separación entre ambas partes nos inclina a pensar que, por simpatía, el autor coloca a su tercera figura más cerca del apotegma resumen: “pero esos hombres que hacen pueblos son como más que hombres”.²⁸ Aquí, en la conclusión, es donde llegamos a la plena evaluación de los *términos-claves*:

Un escultor es admirable, porque saca una figura de la piedra bruta: pero esos *hombres* que hacen *pueblos* son como más que *hombres*. Quisieron algunas veces lo que no debían querer; pero ¿qué no le perdonará un hijo a su *padre*? El *corazón* se llena de ternura al pensar en esos gigantescos fundadores. Esos son *héroes*; los que *pelean* para hacer a los *pueblos libres*, o los que *padecen* en pobreza y desgracia por defender una gran verdad. Los que pelean por la ambición, por hacer esclavos a otros *pueblos*, por tener más mando, por quitarle a otro *pueblo* sus tierras, no son *héroes*, sino criminales.²⁹

Hay una vuelta a dos vocablos del comienzo, “hijo” y “padre”, dándole unidad al conjunto. Es de destacar que el *término-clave héroe* solo aparece en cinco señaladas ocasiones en todo el texto. Primero en el título, luego dos veces al final del párrafo primero (“*Héroes famosos*”, “*héroe desconocido*”) y las dos restantes aquí, una en la que pudiéramos llamar cláusula clave del trabajo, y otra exactamente dos palabras antes del punto final. Antecediendo a la que hemos llamado cláusula clave hay una alusión emocional

²⁸ Ídem.

²⁹ Ídem.

(“el corazón se llena de ternura”), para después decir bien claro: “Esos son héroes; los que pelean para hacer a los pueblos libres, o los que padecen en pobreza y desgracia por defender una gran verdad”. Pero no pone aquí el punto final, sino que va a buscar la antítesis como medio de reforzar la conclusión definitiva. A un acorde vibrante y ascendente, sigue otro oscuro y grave: “Los que pelean por la ambición, por hacer esclavos a otros pueblos, por tener más mando, por quitarle a otro pueblo sus tierras, no son héroes, sino criminales”. Está bien definido el propósito. Martí cierra su canto a los héroes, a la libertad y dignidad de hombres y pueblos americanos con una alusión condenatoria al peligro común, al imperialismo.

“Tres héroes”, prosa para niños, es un ejemplo de la entrega total de Martí en su obra literaria, indisolublemente unidos el artista y el revolucionario.

Homenaje al Romancero tradicional: “Los dos príncipes”

I

No escribió nada Martí para su revista *La Edad de Oro* que dejase de estar orientado por un mismo y bien definido propósito, ya expuesto desde la primera línea de la publicación: “Para los niños es este periódico, y para las niñas, por supuesto”.¹ Temas y estilo respondieron siempre a esta intención primordial, y he aquí cómo el escritor que de tan rico y profundo a veces solía parecer difícil, sabe adecuarse a este tono hecho para ser bien asimilado por los niños, “con palabras claras”,² en las que nunca se pierde aquella “experiencia grande del mundo”, aquel “buceo de la vida en cuatro dimensiones”, de los que nos hablara Gabriela Mistral definiendo la sencillez en el estilo martiano.

Entre los trabajos que aparecen en *La Edad de Oro*, pensando en lo que deben saber los niños “para ser de veras hombres”,³ tiene su lugar bien ganado la poesía. Y Martí, como siempre, trata de fijar claramente ante el lector su Poética. Por eso habla aquí de los deberes del poeta “de ahora”,⁴ marcando bien esta historicidad comprometedora, que lo debe llevar a aconsejar lo bueno, pintar lo

¹ JM: “A los niños que lean *La Edad de Oro*”, en *La Edad de Oro, OC*, t. 18, p. 301.

² Esta y las dos citas siguientes en Gabriela Mistral: “Los *Versos sencillos* de José Martí”, en *Antología crítica de José Martí*, recopilación, introducción y notas de Manuel Pedro González, México D. F., Publicaciones de la Editorial Cultura, 1960, p. 283.

³ JM: “A los niños que lean *La Edad de Oro*”, en *La Edad de Oro, OC*, t. 18, p. 301.

⁴ JM: “La última página”, en *La Edad de Oro, OC*, t. 18, p. 349.

hermoso y castigar “como un látigo”⁵ lo malo cuando sea necesario: “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”.⁶

“Los dos príncipes”, aparecido en el segundo número de la revista (agosto de 1889), viene a ilustrar en la práctica lo que en la cita anterior es teoría. El tema de este poema, pedido prestado a la norteamericana Helen Hunt Jackson —cosa que con toda honradez declara después del título— es de los que resuenan en profundidad dentro del autor. “Lo que importa en poesía es sentir”,⁷ había dicho en otra parte, y por eso Martí quiere que el niño sienta hondo, que se conmueva ante esta historia triste de niños muertos, para enseñarle así “que la muerte no es fea”. Y esta caladura emotiva le servirá para una función de mayor *utilidad al mundo*.

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. Lo emotivo así se endereza hacia aquel amor a los humildes que en Martí era esencial. Y aunque de este poema se desprende igual respeto ante el dolor humano, sea de ricos o de pobres, es a estos últimos a quienes Martí se acerca más, según veremos en este trabajo, como invitando al pequeño lector a echar también su suerte “con los pobres de la tierra”,⁸ que es una manera de irle sembrando la semilla de la rebelión ante la injusticia social. Mas no es aquí “castigo” su poesía, sino más bien “consejo”. Y sobre todo, “pintura”.

⁵ Ídem.

⁶ Ídem.

⁷ Citado por Rubén Darío en *Antología crítica de José Martí*, ob. cit., p. 269.

⁸ JM: “III” (Odio la máscara y vicio), *Versos sencillos*, OCEC, t. 14, p. 303.

Pintura descriptiva pudiéramos llamar a “Los dos príncipes”,⁹ sin olvidar las cualidades sonoras que los versos acarrearán “de modo que vayan por la vista y el oído al sentimiento”.¹⁰ Ya señalamos cómo la vertebración del poema consiste en la antítesis ante una serie de elementos paralelos, que van contraponiendo los duelos por las muertes del hijo del rey y del hijo del pastor. A cada uno de los duelos corresponde una de las dos partes de la obra, de dieciocho versos cada una, en las cuales el paralelismo entre los elementos seleccionados no sigue igual orden. Los elementos en sí pueden ser considerados como imágenes descriptivas, de carácter primordialmente visual (excepto el señalamiento de la pastora), de un realismo casi ingenuo, aunque se basen en una realidad que el poeta recibe de otras obras literarias, pero que sabe “sentir de nuevo”.

La sobriedad descriptiva le hace eludir las metáforas y simbolismos evidentes que menudean en la mayor parte de su obra (como no sea que consideremos toda la composición como una gran metáfora).¹¹ Aunque “símbolos” quizás podamos rastrear algunos cuando estudiemos más detenidamente la composición. Martí busca aquí lo poético en la selección y la síntesis, dentro de una expresión elocuentemente sencilla, a la manera de la mejor poesía popular. Los elementos que componen la obra pueden ser fácilmente aislados y contrapuestos, tal como hacemos a continuación:

⁹ JM: “Los dos príncipes”, en *La Edad de Oro, OC*, t. 18, pp. 372-373.

¹⁰ JM: Prólogo a *Versos sencillos* [Mis amigos saben], *Versos sencillos, OCEC*, t. 14, p. 297.

¹¹ El gesto del pastor de echar una flor en la tumba de su hijo, para José Antonio Portuondo sería el momento en el cual podría transgredirse “la claridad y sencillez del lenguaje despojado de imágenes” del poema, pues “¿Se trata de una flor real o de una metáfora en la que la flor simboliza al niño muerto?”. El agudo y precursor análisis del que fuera admirado profesor y jefe mío, constituía un capítulo de su tesis de grado “Concepto de la poesía” (1941), pero no llegó a publicarse hasta 1974 en el *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, (La Habana, no 5, 1974, pp. 89-100), desconocido por mí cuando redacté el presente trabajo, aparecido por primera vez en la revista *Universidad de La Habana* en 1966 (La Habana, no. 178, pp. 37-57).

TIPO DE ELEMENTO	PRIMERA PARTE	SEGUNDA PARTE
lugar donde viven:	<i>el palacio</i> (con un <i>patio grande</i>)	<i>la casa en el monte</i> (con un <i>portón</i>)
los padres:	<i>el rey</i> (llorando en el trono) <i>la reina</i> (llorando escondida)	<i>el pastor</i> (forrando la caja, abriendo la fosa) <i>la pastora</i> (lamentándose en alta voz)
los que los rodean:	los <i>señores del palacio</i>	(nadie más)
resonancia en los animales:	<i>los caballos</i> , de negro no quieren comer	<i>las ovejas</i> , cabizbajas, <i>el perro</i> , triste
el entierro:	<i>todo el mundo</i> , con <i>coronas de laurel</i>	(nadie más) solo una <i>flor</i>
árboles:	(<i>el laurel</i>)	(<i>los álamos</i>)
otros elementos:	<i>pañuelos de bolán fino</i> (<i>el penacho y el arnés</i>)	<i>una caja larga y bonda</i> (<i>pala y azadón</i>)

El anterior ordenamiento, que nos permite apreciar bien el paralelismo, no es el que existe en la composición, ya que los elementos en ella han sido colocados por el autor en la forma siguiente:

PRIMERA PARTE

el palacio
el rey
(llorando en el trono)
la reina
(llorando escondida)
(*en pañuelos de holán fino*)
los señores del palacio
los caballos, de negro
no quieren comer
(*el penacho y el arnés*)
(*el laurel*)

(*el patio grande*)
todo el mundo
con *coronas de laurel*

SEGUNDA PARTE

la casa en el monte
(*los álamos*)

la pastora
(lamentándose en alta voz)
las ovejas, cabizbajas
(*el portón*)
(*una caja larga y honda*)
el pastor (forrando la caja)
el perro, triste
la pastora
(lamentándose en alta voz)
el pastor (abriendo la fosa)
(*la pala y el azadón*)
la flor

A esta contraposición hay que añadir los dos versos finales de cada parte:

—*¡El hijo del rey ha muerto!*
¡Se le ha muerto el hijo al rey!

—*¡Se quedó el pastor sin hijo!*
¡Murió el hijo del pastor!

En donde variaciones sintácticas y verbales son utilizadas con gran habilidad estilística para matizar muy característicamente iguales *dictum*. Y aún puede añadirse el valor contextual del título, “Los dos príncipes”, a modo de puente entre las dos partes y completando en forma directa el sentido del poema. Un análisis cuidadoso de los elementos y de su estructuración permite algunas interesantes observaciones:

1. La primera parte tiene una estructuración lógica, normal. Los elementos están presentados sucesivamente, sin alterar el tono narrativo, apelando a la síntesis poética que la selección de elementos presupone. Todo está cuidadosamente escogido para servir a la antítesis, y así el rey y la reina están presentados en actitudes pasivas, rodeados de servidores y dentro de un ambiente lujoso (pañuelos de holán fino, penachos y arneses, vestiduras de negro). Hay que señalar que esta primera parte no está ayuna de sentimiento, solo que será superada después.
2. En la segunda parte el esquema seguido antes es alterado en busca de una más intensa expresividad. Una mayor riqueza emotiva corresponde a la humildad del ambiente. Así, el tono narrativo se interrumpe dos veces para las lamentaciones en primera persona de la pastora. Y los principales elementos aquí se duplican. A una aparición del rey y de la reina corresponden dos del pastor y la pastora. A la presencia del caballo corresponde la de las ovejas y el perro. El orden de los elementos así es más complejo y la expresividad poética más acusada. Solo mantiene igual puesto el primero y el último; el lugar donde viven y la ofrenda vegetal que depositan en la tumba.
3. Aparte de la antítesis entre el lujo y la pobreza, también es muy destacable la forma casi sugerida en que nos es presentada la soledad de los pastores. Ya el frondoso laurel parece oponerse al más escueto álamo. Y los “caballos”, así en plural, presuponen una compañía humana que está ausente en el “perro” y en las “ovejas”. Los “señores del palacio” no tienen equivalentes entre los pastores. Y al “Todo el mundo fue al entierro/ Con coronas de laurel” se enfrenta dramáticamente el pastor solo, arrojando una flor en la fosa.
4. Hay una intención muy evidente en la presentación de las dos parejas de padres, las cuales están caracterizadas como representantes de sus respectivas clases sociales. La ya mencionada pasividad de los reyes contrasta con la actividad de los pastores.

El pastor trabaja, forrando él mismo la caja mortuoria de su hijo, cavando después la fosa en que lo enterrará. La pastora, a diferencia de la reina, no esconde su dolor, sino que lo grita en líricas y conmovedoras frases. Tampoco el dolor se siente igual en las dos clases sociales. Y en los humildes cabe decir que es más puro, más sincero, menos convencional.

5. Ambas partes del poema terminan con su correspondiente elemento verbal, dos frases exclamativas cuyo *dictum* es el mismo, aunque esté expresado en *modus* distintos:

El hijo del rey se ha muerto / Al rey se le ha muerto el hijo.
Se quedó el pastor sin hijo / El hijo del pastor murió.

Se destaca fácilmente entre las dos frases de cada parte el intercambio invertido del sujeto (“El hijo” ocupa el verso final de la segunda, a diferencia de la otra). Para el pastor dos verbos diferentes en pretérito. Para el rey, el mismo verbo en pretérito perfecto. Y luego la alteración en la colocación de los elementos oracionales, buscando (y encontrando) el más subido logro poético:

—*¡El hijo del rey se ha muerto! / ¡Se le ha muerto el hijo al rey!*

—*¡Se quedó el pastor sin hijo! / ¡Murió el hijo del pastor!*

El efecto que se consigue en el lector sigue fielmente la intención que hasta ahora ha tenido el poema. La muerte del hijo del rey la sentimos un tanto impersonal, lejana. En cambio, la del hijo del pastor nos llega más directa, más emotiva. Y hay una intensificación dramática del penúltimo verso en el último, como marcando el momento culminante de desgarramiento doliente, que cierra en forma adecuada el poema.

II

Bajo el título de la composición, Martí mismo ha señalado que la idea está tomada de la poetisa norteamericana Helen Hunt Jackson. Es indudable que nuestro poeta sintió gran admiración por esta escritora de la época, que puso su pluma al servicio de más de una causa humanitaria. Su novela *Ramona* (1884) pretendió ser para los indios lo que *La cabaña del tío Tom*, de Harriet Beecher Stowe, había resultado para los negros. Aunque según sus críticos,¹² no pasase de ser una historia romántica entre la “decadente sociedad española” del sur de California, en el siglo pasado. Sin embargo, la obra ha gozado de popularidad aún hasta nuestros días. El propio Martí tradujo la novela al español, antecediéndola de un prefacio lleno de alabanzas para la autora.¹³ La obra de Helen Hunt Jackson que sirvió de base para “Los dos príncipes” ha sido identificada como “*The Prince is dead*”, según expone José María Chacón y Calvo en su conferencia “La poesía de Martí y lo popular hispánico”,¹⁴ lugar de donde transcribimos la composición:

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,*

¹² Ver por ejemplo, *Literary History of the United States: History, U.S.A.*, Mc Millan, 1963, p. 869.

¹³ JM: “*Ramona*”, de Helen Hunt Jackson”, *OC*, t. 24, pp. 203-205.

¹⁴ José María Chacón y Calvo: “La poesía de Martí y lo popular hispánico”, en *Antología crítica de José Martí*, ob. cit., específicamente en pp. 403-405.

*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.

*The hut has a door, but the hinge is weak,
And today the wind bows it back;
There are two sitting there who 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.¹⁵

¹⁵El príncipe ha muerto

*Un salón en el palacio está cerrado. El rey
Y la reina en negro permanecen sentados.
Todo el día sirvientes llorosos vienen y van,
Pero el corazón de la reina le echará de menos
A todo; y los ojos del rey se inundarán
Con lágrimas que no deben ser vertidas,
Pero que harán al aire denso y oscuro,
Cuando mira cada juguete de oro y plata,
Y piensa cómo ellos alegraban al infante,
Y mudamente se retuerce mientras los cortesanos leen
Como todas las naciones se conducen por su pena.
El príncipe ha muerto.*

*La choza tiene una puerta, pero la cerradura es débil,
Y hoy el viento la empuja;
Allí están sentados dos que no hablan;
Han mendigado unos pocos harapos negros.
Están hechos al duro trabajo, aunque sus ojos están humedecidos
Con lágrimas que no deben ser vertidas;*

Este poema, de vigoroso tono elegíaco, consta de veinticuatro versos, divididos en dos partes, estructuradas paralelamente en elementos antitéticos, tal como Martí lo mantuvo. La norteamericana repite los comienzos de verso (*And, All, But, They*) y también, íntegramente, los versos seis (*With tears which must not be shed*) y doce (*The Prince is dead*) en ambas partes. Los mencionados versos doce son los mismos del título. La autora no especifica que los pobres sean pastores, ni siguiera los individualiza (*There are two sitting*), contrariamente con lo que hace con el rey y la reina. De comparar ambos poemas obtenemos las siguientes observaciones:

1. En la primera parte de “Los dos príncipes” Martí se aparta poco del poema de Helen Hunt Jackson, al presentarnos el palacio, los reyes y los cortesanos (versos 1-8 en Martí y 1-5 en HHJ). Incluso va a tratar de seguir las repeticiones al comienzo de los versos, cosa que luego abandona.
2. Martí da mayor fuerza expresiva a los versos finales de ambas partes (17-18), los cuales juegan con el título, mientras que en HHJ hay una mera repetición del título en los versos doce.
3. Los elementos nuevos que Martí introduce en la primera parte son los caballos y el laurel, con el consiguiente entierro. En cambio, no toma el motivo de los juguetes de oro y plata del infante (que se corresponde con el “rayo de sol” de la segunda parte), ni tampoco nos presenta al rey escuchando los mensajes de condolencia, con lo que termina HHJ la primera parte de

*No se atreven a mirar donde está la cuna;
Odián al rayo de sol que juega sobre el piso
Porque nunca más hará reír al niño;
Ellos sienten cómo van endureciéndose,
Quisieran que los vecinos los dejasen solos.
El príncipe ha muerto.*

[Traducción del autor. (N. del E.)]

su poema. Es indudable la intención de Martí de quitarle peso poético y humano a la figura del rey.

4. Para la segunda parte, que es la que más le interesa, Martí apenas va a tomar elementos del poema de la norteamericana. En primer lugar individualiza a los pastores, dándole gran vivacidad a su dolor, contrariamente a lo que hace HHJ. Así, en Martí las figuras de los pastores adquieren mucho mayor relieve que los reyes. Transforma la pena cohibida, muda, que va endureciendo, en un dolor expresado con mucha mayor emotividad y lirismo. Y suprime los engorrosos vecinos, dejando a los padres en una soledad mucho más elegiaca.
5. De la norteamericana elude los harapos negros, el recuerdo directo del niño, la cuna, y en cambio, introduce los álamos, las ovejas, el perro, la llamada al pajarito de la pastora y la flor en la fosa.
6. Dos señalamientos de HHJ parece que sugirieron a Martí otros desenvolvimientos más ricos. La alusión al odiado rayo de sol (*They hate the sunbeam which plays on the floor*) la encontramos en la imprecación de la pastora, “¿Por qué tiene luz el sol?”. Y una caracterización de HHJ, *They are hard at work*, parece dar pie para la presentación activa del pastor, trabajando precisamente en sepultar a su hijo, con lo que el poema gana en dramatismo y sentido social.

Contraoponer los dos poemas, determinando cuál es el mejor, no creemos sea necesario aquí. “*The Prince is dead*” tiene sin lugar a dudas una comunicativa emotividad, apoyada en la tristeza elegiaca y el contenido humanitario, al presentar con agudeza contrastes sociales, que indudablemente hirieron vivamente a Martí, y tanto, que este elude una simple traducción y va a conseguir otro poema, que a pesar de su confesada filiación con la obra de la norteamericana, es en realidad distinto, con otros valores propios. Quizás en el comienzo de “Los dos príncipes” se aprecie un apego

más de traducción que de creación, pero ya a partir del verso nueve la personalidad poética de Martí se impone, y la creación nueva germina libremente.

III

Martí, tomada la idea de la poetisa norteamericana, va a ir situando “Los dos príncipes” dentro de otra resonancia, eminentemente hispánica, que es la que le va a dar el carácter predominante a la composición. El tono está predispuesto al elegir para la versión en español los versos octosílabos asonantados en los pares, propios del romance castellano. Y tras el metro, el poeta va a irse dejando ganar por modos, ambientes, situaciones y hasta por el vocabulario propio del Romancero, que demuestra conocer muy bien. “Los dos príncipes”, por lo tanto, es un romance, legítimamente apoyado en toda esa tradición poética castiza de gran aliento popular, esta vez sentida de nuevo por un legítimo creador, que entendía que “lo que importa en poesía es sentir, parécese o no a lo que haya sentido otro; y lo que se siente nuevamente, es nuevo”.¹⁶

Juan Marinello ha señalado cómo en Martí las cercanías con la poesía española antigua no se dan por imitación sino por enfrentarse ante realidades similares usando el vehículo de una misma lengua y una misma tradición cultural.¹⁷ Al poeta le viene fácil el antecesor jugoso cuando la situación se presta a ello y aquí la ocasión es propicia. Nuestro poeta sin duda gustaba mucho

¹⁶ Citado por Rubén Darío en *Antología crítica de José Martí*, ob. cit., p. 269.

¹⁷ Juan Marinello: *Españolidad literaria de José Martí*, La Habana, Imprenta Molina, 1942, pp. 15-18. También puede leerse en *Dieciocho ensayos martianos*, La Habana, Centro de Estudios Martianos y Editora Política, 1980, pp. 41-69.

del octosílabo, probablemente por lo que este metro tiene de esencial dentro de nuestra lengua y por toda la tradición popular que lo abona. Mas para utilizarlo en “Los dos príncipes” también debe de haber evaluado la amplia aceptación entre los niños del verso romance, presente en juegos y canciones por todo el mundo hispánico. Chacón y Calvo (en el estudio ya antes aludido) señala un romance moderno que los niños cubanos cantan (o cantaban) en el cual hay evidente similitudes con el poema martiano. Dice así el mencionado romance:

*Las campanas de la iglesia
ya no quieren repicar,
porque la reina se ha muerto
y luto quieren guardar.
Los jardines de palacio
ya no quieren florecer,
porque Mercedes ha muerto
y luto quieren tener.*¹⁸

Esta es una versión de un viejo romance, puesto al día cuando la muerte de la reina Mercedes de España en 1878. Versión que también sufrió numerosas variaciones, como esta que se cantaba en el norte de la provincia de Villa Clara a principios de este siglo:

*Las farolas de palacio
ya no quieren alumbrar,
porque Mercedes ha muerto
y luto quieren guardar.*¹⁹

Pero para rastrear las resonancias romancescas en “Los dos príncipes” lo mejor es acudir a los dos gruesos tomos del *Romancero*

¹⁸ José María Chacón y Calvo: Ob. cit., p. 402.

¹⁹ José A. Martínez-Fortún y Foyo: *Anales y efemérides de San Juan de los Remedios y su jurisdicción*, La Habana, Imp. Pérez Sierra, 1932, t. VII, p. 142.

general, colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII, recogidos, ordenados, clasificados y anotados por Agustín Durán, cuya primera edición se publicó en Madrid en 1849, formando parte de la famosa “Biblioteca de Autores Españoles” de Rivadeneyra. Y acudiremos a estos añosos tomos porque a través de ellos es muy probable que Martí trabase contacto con el *Romancero*. Mas antes queremos volver a la métrica y, en general, al plano rítmico-sonoro de “Los dos príncipes”, base primera de su romancismo. De los treinta y seis versos octosílabos que lo componen, los dieciocho de la primera parte tienen rima asonante par en “e” aguda, y los de la segunda parte en “o” también aguda. En los primeros el ritmo es más normalmente cadencioso, ya que trece versos mantienen el mismo esquema, acentuado en la tercera y en la penúltima sílaba, mientras que solo cinco presentan tres acentos, estando entre estos los dos versos finales.

Es de señalarse cómo los cuatro primeros versos del poema pudiera decirse que “corren” rápidamente, manteniendo idéntico esquema rítmico, con un dominio fluente de vocales y repeticiones de palabras (y, está, llora-llorando), permitiendo en los pares asonantes una pequeña pausa que no toleran los impares. Todo esto tiende a la cerrada musicalidad del comienzo, de una sonoridad extremadamente pegajosa al oído, que desde el verso quinto se empieza a variar, evitando así una “orquestración” demasiado fluida y monótona. En los romances tradicionales aparecen con frecuencia comienzos parecidos, quizás un tanto menos trabajados. Por ejemplo, véase el ritmo de este, muy conocido, utilizando algunos de los elementos que Martí puso en juego:

*En Castilla está un castillo
que se llama Rocafrida;
al castillo llaman Roca
y a la fonte llaman Frida.*²⁰

²⁰ Esteban Molist Pol (selección, prólogo y notas): *Romancero castellano*, Barcelona, Ed. Iberia, 1956, p.197. [En lo sucesivo, RC. (N. del E.)]

O este otro, recogido en juegos infantiles cubanos:

*En Madrid hay un palacio
que le llaman de Oropel
y allí vive una muchacha
que la llaman Isabel.*²¹

El comienzo de “Los dos príncipes” indudablemente trata de atraer al oído infantil (y adulto también, por supuesto), con una facilidad auditiva propia para ser recordada. Por otra parte, es recurso que en *La Edad de Oro* misma aparece otras veces (ver comienzo de “Tres héroes”), así como en gran parte de la oratoria martiana. La puntuación del poema sigue la tradicional de muchos romances, utilizando dos puntos seis veces en finales de verso en la primera parte (siempre en pares asonantes), lo cual le da una gran fluidez, manteniéndose casi igual tono, al que la sobriedad impide caer en la monotonía. El poeta ha trabajado en pequeños matices la sonoridad casi uniforme de esta primera parte.

En la segunda parte del poema el esquema rítmico es algo más complejo, dando por resultado una “orquestración” mucho más contrastada. Sigue predominando el esquema de dos acentos, tercera y penúltima, pero diez versos siguen otras variaciones, incluyendo dos versos (el cuatro y el dieciocho) que presentan un subacento inmediato al de tercera. Las dos intervenciones de la pastora, rompiendo el “tono narrativo” e introduciendo una vivacidad dramática de peculiares características sonoras (elevación destacable del tono), se producen simétricamente entre los dieciocho versos de esta parte. La primera, una interrogación, en el verso cuatro. La segunda, una exclamación, en los versos once y doce. Otra exclamación cubre los versos siete y ocho, ahora con ritmo lento y sonoridad profunda. Y no olvidemos que exclamaciones son también los dos versos finales de ambas partes. También hay seis veces dos puntos en la segunda parte, pero

²¹ José A. Martínez-Fortún y Foyo: Ob. cit., p. 142.

aquí no se mantiene el simétrico ordenamiento anterior (cuatro, seis, diez, doce, catorce, dieciséis), sino que se van a agrupar hacia el final (dos, seis, nueve, catorce, quince, dieciséis), y, sin embargo, producen una sensación, esos tres últimos seguidos, de detención, de ritmo lento, aunque sean inseparables entre sí los versos, impresión a la cual también contribuye la repetición de la palabra “fosa”, dándole mayor relieve a “flor”. Así se preparan los dos dramáticos acordes del final, más definitivo el segundo que el primero (sutileza de matices) y descansando sobre todo en los versos en pretérito (quedó, murió).

Hasta aquí mi interpretación del aspecto rítmico sonoro del poema. Lo he creído ver como una intensificación en la segunda parte de la “orquestación”, clásica por su sobriedad, de la primera parte, aunque sin perder nunca cierto acento romántico (¿la sencillez de Schubert?; ¿“un aire de colores”?²²). Acento romántico que es más visible en la segunda parte, con más claroscuros, sonoridades más contrapuestas, efectos más dramáticos. Pero la unidad rítmico-sonora del poema en sus dos partes nunca se pierde, y el tono elegíaco, sobrio, pero delicadamente matizado en tonos no sombríos es uniforme. La diferencia es más de matiz que de estilo.

IV

Ahora volveremos a los ya anunciados tomos del *Romancero general*, para probar cómo Martí va a mantenerse sorprendentemente fiel al espíritu y la letra del Romancero, tanto en ambiente y situación como en vocabulario y formas expresivas en general. Antes, conviene hacer un pequeño resumen de los elementos que Martí no toma del poema de Helen Hunt Jackson:

²² JM: “Músicos, poetas y pintores”, en *La Edad de Oro*, OC, t. 18, p. 393.

“En pañuelos de holán fino”
“Los señores del palacio”
“Los caballos” (de negro el penacho y el arnés)
“no han comido/ Porque no quieren comer”
“El laurel” — *“Todo el mundo fue al entierro*
Con coronas de laurel”
“En los álamos del monte”

Imprecaciones de la pastora, sobre todo la segunda:

“¡Pajarito, yo estoy loca, / Llévame donde él voló!”
“Las ovejas, cabizbajas”, el “perro triste”
“El pastor” (forrando la caja,
cavando la fosa, echando la flor).

Intentaremos ahora la búsqueda de similitudes con el Romancero, comenzando por situaciones que se refieran a duelos y entierros. Ambas abundan y he aquí dos ejemplos de cómo el copioso llanto acompaña las muertes de los personajes importantes:

grande llanto se hacía,
por la muerte del buen duque
que se llama de Gandía;
lloran duques, lloran condes,
lloraba la clerecía.²³

Un gran llanto es comenzado
llóranle todas las damas
y todos los hijosdalgos.²⁴

²³ RC, p. 83.

²⁴ *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, recogidos, ordenados, clasificados y anotados por don Agustín Durán. D. M. Rivadeneyra, Madrid, 1849, t. 2, p. 671. [En lo sucesivo, RG. (N. del E.)]

Martí sintetiza lo anterior con su habitual eficacia: “Los señores del palacio/ Están llorando también”. Y síntesis feliz también es lo que realiza con las figuras de la reina y el rey llorando. Compárese si no las siguientes descripciones del “Romance de Montesinos” con los versos de Martí:

*Retraída está, señora
en su palacio real,
de dentro de siete puertas
allá se fuera a encerrar,
y mandó a los porteros
que a nadie dejen entrar
sino a sus caballeros
los del consejo real;
llorando está de sus ojos
que es dolor de lo mirar*

*Y la reina está llorando
Donde no la puedan ver:*

*Allegara a la gran sala
donde su padre está;
vio a sus caballeros
que le estaban delante,
puestos en gran silencio
que a nadie oyó hablar,
y allí vido estar al rey
en la su silla real;
su mano tenía en el rostro
con un pensamiento grande²⁵ Y en el trono llora el rey.*

Lo del palacio “de luto” y los “penachos” y “arneses” “negros” son motivos constantemente presentes en algunos tipos de romances. Uno de los de “Lisaro” del *Romancero general*, nos brinda un interesante ejemplo de estos y otros motivos:

²⁵ RC, p. 192.

*Hace que la gente aplique
Al color del corazón
El vestido negro y triste
Cuatro moros le acompañan,
Todos de negro se visten:
De negro son los jaeces,
y de luto los tabalíes
.....
Y negras las estriberas [...]
Lisaro, solo entre todos,
Un ramo de laurel ciñe
A la toca del bonete²⁶*

Y si al anterior agregamos el siguiente fragmento de un romance pastoril:

*Los pastores de Segura,
Todos juntos cuantos son,
Coronados de cipreses
Caminan de dos en dos:
Entre un corro de zagalas,
Más hermoso que no el sol,
En unas funestas andas
Llevan un pastor muerto²⁷*

Tenemos que en los versos de Martí “Todo el mundo fue al entierro/ Con coronas de laurel”, no son fruto de la imitación de algún romance, pero que su espíritu y su letra están dentro de la más legítima propiedad romancesca. Los dos fragmentos anteriores en realidad parecen ser la descripción esencialmente sintética de otros muchos entierros que suceden en el Romancero. Vayan, para corroborarlo, dos ejemplos, estos del ciclo caballeresco:

²⁶ RG, p. 97. [El resaltado en las citas siempre es del autor (N. del E.)]

²⁷ RG, t. 2, p. 491.

*Ya lo llevan a enterrar
Con gran pompa en demasía
Grandes mortajas y lutos
Mucha gente lo seguía²⁸*

.....
*Muchos duques, muchos condes
Muy grande caballería
Cantándole va responsos
Infinita clerecía,
Por él lloraban los doce,
El Emperador otro que tal,
Lloraba toda la corte
Y el común en general,
Y en unas solemnes andas
Le llevaban a enterrar
Arzobispos y prelados
Cuantos en la corte están
Con grande pausa y tristeza
Lo llevaron a enterrar.²⁹*

Claro, una correspondencia muy señalada ocurre con otros famosos versos del propio Martí:

*Iban cargándola en andas
Obispos y embajadores:
Detrás iba el pueblo en tandas,
Todo cargado de flores.³⁰*

La fidelidad al tono romanesco lleva a Martí hasta la utilización de un vocabulario característico. Así, “En pañuelos de holán fino” no se dice por gusto:

²⁸ RG, t. 1, p. 218.

²⁹ RG, t. 2, p. 491.

³⁰ JM: “IX” (Quiero, a la sombra de un ala), *Versos sencillos*, OCEC, t. 14, p. 312.

*Muy malo está Espinelo
En una cama yacía,
Los bancos eran de oro,
Las tablas de plata fina:
Los colchones en que duerme
Son de una holanda muy fina.*³¹

Y otro tanto ocurre con “Los caballos llevan negro/ El penacho y el arnés”:

*Sobre un gran caballo blanco
La silla de oro bordada,
Y un penacho en la testera
De plumas diferenciadas*³²
.....
*Y negro el tocado quiero
Y las plumas del penacho
Como el vestido que llevo*³³
.....
*El arnés le está quitando*³⁴

La resonancia que el dolor humano presenta en los animales, no es tampoco motivo ajeno al Romancero:

*A los suspiros de Audalla
Arrimado a un fresno arroja,
Las fieras bajan humildes
De las encumbradas rocas,
Ayúdanle a sus lamentos,
Con gritos y voces roncás*

³¹ RG, t. 1, p. 177.

³² *Ibíd.*, p. 41.

³³ *Ibíd.*, p. 87.

³⁴ *Ibíd.*, p. 261.

*Porque hasta los animales
De su pena se congojan*³⁵

Tanto el caballo, como los perros y las ovejas, son animales que aparecen a menudo en los romances. Vaya un ejemplo de los últimos, tan abundantes en los pastoriles:

*Bajas, ovejuelas mías
Tristeza del valle alegre*³⁶

El primer verso de la segunda parte de “Los dos príncipes”, “En los álamos del monte”, nos ofrece nuevas posibilidades. El vocabulario sigue siendo romancesco:

Al pie de un monte silvestre
.....
*Apeóse del caballo
Y por el monte se mete*³⁷
*Sobre un álamo del bosque
Qu'el pie del monte tenía*³⁸

La palabra “monte” presenta dos acepciones principales, una refiriéndose a elevación de terreno y otra a bosque. En Cuba incluso se utiliza con preferencia a bosque. Martí hace uso del vocablo en ambos sentidos, y tan a menudo, que puede decirse que es una de sus palabras más características. En realidad, y revisando el resto de su obra, puede afirmarse que tanto “monte” como “álamo” (sobre todo el primero) pertenecen a las palabras dentro del estilo martiano en trance de convertirse en símbolos, al pasar ya a un plano en que dejan de ser simples apoyos para

³⁵ *Ibíd.*, p. 66.

³⁶ *Ibíd.*, p. 261.

³⁷ *Ibíd.*, p. 489.

³⁸ *RG*, t. 2, p. 467.

convertirse en unidades integrantes dentro de la simbología del poeta. Significativamente, la segunda parte del poema comienza con los mencionados, vocablos. Cabal encarnación simbólica de ambos la tenemos ya en los *Versos sencillos*, publicados en 1891:

*¡En mi templo, en la montaña,
El álamo es el pilar!*³⁹

*Si ves un monte de espumas,
Es mi verso lo que ves:
Mi verso es un monte, y es
Un abanico de plumas.*⁴⁰

*Arte soy entre las artes,
En los montes, monte soy.*⁴¹

Por cierto, otra palabra en posible plan de simbolización es la ya antes mencionada “laurel”, incluso “coronas de laurel”, como se desprende de los siguientes ejemplos, también de los *Versos sencillos*:

*Me vuelvo al manso bullicio
De mi monte de laurel.*⁴²

*Yo tengo un paje muy fiel
Que me cuida y que me gruñe,
Y al salir, me limpia y bruñe
Mi corona de laurel.*⁴³

Conviene señalar que en estos últimos versos el paje es un esqueleto, con lo cual se mantiene la identificación “corona de laurel-muerte”.

³⁹ JM: “III” (Odio la máscara y vicio), *Versos sencillos*, OCEC, t. 14, p. 303.

⁴⁰ JM: “V” (Si ves un monte de espumas), *Versos sencillos*, OCEC, t. 14, p. 307.

⁴¹ JM: “I” (Yo soy un hombre sincero), *Versos sencillos*, OCEC, t. 14, p. 299.

⁴² JM: “III” (Odio la máscara y vicio), *Versos sencillos*, OCEC, t. 14, p. 303.

⁴³ JM: “XI” (Yo tengo un paje muy fiel), *Versos sencillos*, OCEC, t. 14, p. 316.

Uno de los recursos con que Martí “mueve” su poema en la segunda parte es el presentar a la pastora hablando en primera persona, efecto dramático que es también muy característico de los romances. Como también lo es el exaltado tono lírico de las intervenciones. Véase el ejemplo siguiente, del romance moro de “Celín Audalla”, que presenta una situación parecida:

*Una mora, la más vieja,
Que de niño lo ha criado,
Sale llorando al encuentro
Mil lágrimas derramando
Y con furia y accidente
Pregunta al bando enlutado:
“A do va mi hijo amado
.....
¿Cómo así me habéis dejado?
.....
¿Quién eclipsó vuestros ojos?
Luz de los míos cansados?”⁴⁴*

O este otro, de tipo caballeresco:

*¡Oh muerte! ¿Por qué no vienes?
No quiero vivo quedar⁴⁵*

Incluso, no es imposible encontrar los mismos motivos del “pajarito” y la “luz del sol”. Así, una pastora llorando sus dolores canta:

*Pajarito que vas a la fuente,
Bebe y vente⁴⁶*

⁴⁴ RG, t. 1, p. 65.

⁴⁵ RC, p. 204.

⁴⁶ RG, t. 2, p. 484.

Y en uno morisco otro personaje dice:

*Qué importa que el sol hermoso
De las Indias venga y vaya
A traer a España el día,
Si me esconde su luz clara?*⁴⁷

De la imagen doliente del pastor cavando él solo la fosa de su hijo, mientras llora, hemos encontrado una reminiscencia en los siguientes pasajes de los “Romances de Montesinos”:

Haciéndole está la fosa
Con una pequeña daga
.....
*Con una congoja extraña,
Sacó fuerzas de flaqueza
Y echó mano de una daga:
Mide una parte de tierra,
Que con la punta señala
A la medida del cuerpo
Del primo que ya esperaba,
Y habiéndola señalado
A puros golpes la cava.
Los golpes que da en el suelo
Los da primero en su alma:
Como la tierra está dura
Con lágrimas la ablandaba*
.....
Dióle al cuerpo sepultura.⁴⁸

El gesto del pastor de echar una flor en la fosa, que sirve a Martí para culminar poéticamente la triste acción, pertenece más bien

⁴⁷ RG, t. 1, p. 9.

⁴⁸ Ibídem, p. 261.

del todo al propio mundo poético del autor, a su simbología personal:

*Mi verso es como un puñal
Que por el puño echa flor:*⁴⁹

El vocablo aparece en momentos muy señalados de su poesía, en forma que nos permite afirmar su calidad simbólica:

*Quiero, a la sombra de un ala,
Contar este cuento en flor.*⁵⁰

*Yo quiero, cuando me muera,
Sin patria, pero sin amo,
Tener en mi losa un ramo
De flores, — ¡y una bandera!*⁵¹

Además, las flores en general tienen especial importancia para Martí, ya sean rosas —la “blanca”—, claveles, jazmines, lirios, etc. Claro, “flor” tampoco es un vocablo ajeno al romancero, incluso portador en estos de gran carga poética:

*En la huerta de los naranjos
Viva entierres tú a mí,
En sepultura de oro
Y labrada de marfil;
Y pongas encima un mote,
Señor, que diga así;
“Aquí está la flor de flores.
Por amores murió aquí,”*⁵²

⁴⁹ JM: “V” (Si ves un monte de espumas), *Versos sencillos*, OCEC, t. 14, p. 307.

⁵⁰ JM: “IX” (Quiero, a la sombra de un ala), *Versos sencillos*, OCEC, t. 14, p. 312.

⁵¹ JM: “XXV” (Yo pienso, cuando me alegro), *Versos sencillos*, OCEC, t. 14, p. 330.

⁵² RC, p. 222.

Curiosamente, en un romance titulado “Los hijos del conde Flor”, aparece un tratamiento paralelo parecido al de “Los dos príncipes”:

*La reina estaba preñada,
La cautiva estaba encinta;
Quiso Dios y la fortuna
Las dos parieron un día.
La reina parió en el trono,
La esclava en tierra paría,
Una hija parió la reina,
La esclava un hijo paría,⁵³*

Hasta aquí nuestro examen del Romancero general. Creemos que queda probado cómo Martí se cñó voluntariamente a las características propias del Romancero tradicional, manteniendo una sobriedad que nunca restringe la elocuencia, sino antes bien la ayuda. Pero tanto la materia romancesca como el poema norteamericano que le sirvieron de base, a pesar de ser moldes que ya prefijaban en gran medida las posibilidades creadoras, no impidieron a Martí su fuerte expresión personal. “Los dos príncipes” no desmerece ante sus poemas más admirados. Los logros sobrepasan los propósitos: ahondamiento en el contenido social de la obra de Helen Hunt Jackson, hacerlo no solo accesible sino también profundamente emotivo para los niños, mantenerse dentro de las características tradicionales del romance. Y, por supuesto, crear un momento poético capaz de “resistir como el bronce y vibrar como la porcelana”.⁵⁴

⁵³ RC, p. 216.

⁵⁴ JM: “Heredia”, OC, t. 5, p.137.

Universalidad y modernidad: “La Exposición de París”

I

Uno de los artículos de *La Edad de Oro* que presenta mayor interés, a pesar de no haber recibido quizás hasta ahora toda la atención que merece, es “La Exposición de París”, aparecido en las páginas iniciales del tercer número de la revista, correspondiente a octubre de 1889. Tal como ha llegado a nosotros la publicación, en forma de libro, dicho artículo ocupa un lugar de privilegio, en el centro mismo del tomo, y con mayor extensión que cualquier otro de sus textos. También es el que está acompañado por mayor número de ilustraciones –dieciocho en total– y, dada la importancia que Martí le concedía a estas en su revista, resulta otro índice revelador del especial relieve que su autor quiso darle a “La Exposición de París”. En la última edición cubana de sus *Obras completas*, dicho artículo ocupa diecisiete páginas, seguido en extensión por “La historia del hombre contada por sus casas”, con once páginas, y “Un paseo por la tierra de los anamitas”, con nueve: significativamente, estos dos artículos son obvios desprendimientos de “La Exposición de París”.

Aunque aparezca en su tercer número, el proyecto sobre este texto surge con la misma revista, pues ya en el sumario de su primera entrega se anunciaba que en el número de septiembre “se publicará un artículo con muchos dibujos, describiendo *La Exposición de París*”,¹ cosa ratificada en el sumario de la entrega del mes de agosto. Por fin sale a la luz, al inicio del número de septiembre, que lleva en su portada un grabado del pabellón de

¹ JM: Sumario, en *La Edad de Oro*, OC, t. 18, p. 300. [Cursiva en el original. (N. del E.)]

la República Argentina en la Exposición de París, con lo cual el artículo queda constituyendo algo así como el núcleo central de esa entrega. En la sección “La última página”, al final de este número, Martí hace unas singulares observaciones sobre este trabajo:

¡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.²

Martí prácticamente da instrucciones de cómo acercarse al artículo, a la vez que recalca su importancia; teme que su extensión conspire, entre sus jóvenes lectores, contra el destaque de cosas muy importantes que allí ha dicho. Pero comprende que esto le sirve también para sugerir cómo deben ser aprovechados los textos literarios, los cuales no se entregan en una primera lectura: método válido que lleva al disfrute estético y la comprensión profunda. Después de esas primeras lecturas globales, se irán paladeando los fragmentos, pues el artículo, como la misma Exposición, deslumbra en su conjunto, pero también hay que degustarlo en sus detalles, en donde pueden llevarse a cabo gratificadores descubrimientos. Que a Martí le quedaban dudas sobre la eficacia del artículo y que este despertó vivos comentarios entre sus lectores, lo comprobamos a través de su nota “La Galería de las Máquinas”, aparecida junto a un grabado ilustrativo en el posterior y último número de la revista. Allí dice Martí:

Los niños han leído mucho el número pasado de *La Edad de Oro*, y son graciosas las cartas que mandan, preguntando

² JM: “La última página”, en *La Edad de Oro*, OC, t. 18, p. 455.

si es verdad todo lo que dice el artículo de la *Exposición de París*. Por supuesto que es verdad. A los niños no se les ha de decir más que la verdad, y nadie debe decirles lo que no sepa que es como se lo está diciendo, porque luego los niños viven creyendo lo que les dijo el libro o el profesor, y trabajan y piensan como si eso fuera verdad, de modo que si sucede que era falso lo que les decían, ya les sale la vida equivocada, y no pueden ser felices con ese modo de pensar, ni saben cómo son las cosas de veras, ni pueden volver a ser niños, y empezar a aprenderlo todo de nuevo.

¿Que si es verdad todo lo de la Exposición? Una señora buena le armó una trampa al hombre de *La Edad de Oro*. Iban hablando del artículo, y ella le dijo: “Yo he estado en París.” “¡Ah, señora, qué vergüenza entonces! ¡qué habrá dicho del artículo!” “No: yo he estado en París, porque he leído su artículo.” Y otro señor bueno, que está en París, dice “que a él no lo engañan, que *La Edad de Oro* estuvo en París sin que él la viera, porque él se pasaba la vida en la Exposición y todo lo que había en la Exposición que ver está en *La Edad de Oro*.”

Pero el señor bueno dice que faltó un grabado, para que los niños vieran bien toda la riqueza de aquellos palacios; y es el grabado de la “Galería de las Máquinas” [...]. 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.³

A ningún otro texto de la revista Martí le dedica tantos comentarios explicativos dentro de sus mismas páginas: como hemos visto, anunciada, presentada o comentada, “La Exposición de París” aparece en sus cuatro números. En la nota anteriormente citada existen dos ideas capitales: una, la explicación, muy hermosa y delicada, de que el autor no visitó personalmente la Exposición; y la

³ JM: “La Galería de las máquinas”, en *La Edad de Oro*, OC, t. 18, pp. 500-501.

otra, que después de los pabellones de los países de *nuestra América*, el lector debe fijar su atención en “la galería de las máquinas”, que es la expresión del progreso de la ciencia y la técnica, al cual debe guiar sus pasos el hombre americano del futuro. Como parece hacerlo la misma revista, que en su cuarto número ya no incluye versos y sí promete el famoso artículo sobre “la luz eléctrica” que nunca llegó a aparecer. Es decir, se excluye el verso pero no la poesía, pero una poesía nueva y antigua a la vez, pues la luz eléctrica lo lleva a recordar cómo Lucrecio dijo en sus versos que las cosas tienen alma, y que el mundo ha de parar “en una vida de mucha dicha y claridad, donde no haya odio ni ruido, ni noche ni día, sino un gusto de vivir, queriéndose todos como hermanos, y en el alma una fuerza serena, como la de la luz eléctrica”.⁴

Herminio Almendros, en su conocido libro *A propósito de LA EDAD DE ORO...*, propone que algunos textos de la revista ganarían con “una cuidadosa revisión y alguna supresión discreta”,⁵ pues Martí tuvo el propósito muy consciente de basar su literatura para niños en datos y hechos de la realidad y la imagen cultural del mundo de su época. Añadiendo que “aquello de que Martí informaba como actual hace medio siglo ha pasado y ya no refleja la actualidad, sino que ahora resulta ya sin sentido o incierto. ¿Para qué mantenerla, si lo que Martí pretendía era informar fiel y rigurosamente?”.⁶ Aparte de las reservas que pudieran hacerse, de manera general, a la proposición de Almendros, pues no creemos que en ningún texto de *La Edad de Oro* lo “informativo” pese más que lo *formativo*, si se fuese a aplicar a alguno de los componentes de la revista, “La Exposición de París” podría ser candidato a ello, ya que aparentemente informa y describe de manera bastante exhaustiva hechos y progresos, ahora hace más de un siglo, que en su momento tenían una impronta novedosa ya hoy caduca. Una

⁴ JM: “La última página”, en *La Edad de Oro*, OC, t. 18, p. 503.

⁵ Herminio Almendros: *A propósito de LA EDAD DE ORO. Notas sobre literatura infantil*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 2da. edición, 1972, p.170.

⁶ *Ibidem*, pp. 170-171.

primera lectura del artículo quizás nos pudiera llevar a esa opinión, pero posteriores acercamientos al texto, cuidadosos y reiterados según nos aconsejara el propio Martí, pueden ofrecernos algunos hallazgos novedosos, aun cien años después de haber sido escrito.

El propio Almendros sugiere que los datos que aparecen en el artículo pudieron ser tomados de un trabajo publicado en París por Henri de Parville el mismo año de 1889. Es muy probable también que Martí pudiera tener en sus manos algún catálogo detallado, como el que conoció sobre el pabellón de Guatemala, según apuntes para el artículo “Guatemala en París”, recogido en el tomo 15 de sus *Obras completas*.⁷ Pero lo más seguro es que Martí utilizara los números de la revista semanal *L'Exposition de Paris de 1889*, la cual comenzó a publicarse a partir de octubre de 1888, íntegramente dedicada al evento, hasta llegar a unos cuarenta números.

De amplio formato, estaba ilustrada con profusión de grabados, dibujos y mapas, ofreciendo una detallada y amplia información. La seguridad de su utilización se debe a que las ilustraciones del artículo “La Exposición de París” están tomadas de esta revista-catálogo. Mas también Martí utilizó otras fuentes, como las informaciones que le suministró su amigo Miguel Tedín, a quien en carta con fecha 17 de octubre de 1889 le comunicaba “Más de una vez me vi a mí mismo en lo que Vd. me dice de sus impresiones de la Exposición”.⁸ A lo que sigue una confesión sorpresiva: “y una [de esas veces] fue en lo de la calle del Cairo, que es la tierra a donde hemos de hacer el primer viaje de recreo mi hijo y yo, si antes no se me quiebran los resortes lastimados”,⁹ Y algo muy importante, llega a señalar con claridad meridiana su mayor interés en la Exposición: “*la ocasión de estudiar con orden los adelantos y fuerzas del mundo*”.¹⁰

⁷ JM: “Guatemala en París”, *OC*, t. 15, pp. 447-449.

⁸ JM: Carta a Miguel Tedín, Nueva York, 17 de octubre de 1889, *E*, p. 135.

⁹ Ídem.

¹⁰ *Ibíd*em, pp. 134-135. [La cursiva en las citas siempre es del autor. (*N. del E.*)]

Cabe preguntarse que, si de haber conocido Martí personalmente la Exposición de París, nos hubiera podido legar un texto tan sugestivo como el existente. Porque Martí crea a partir de unos datos precisos, pero de segunda mano, una Exposición que, por suerte, debe más a su pensamiento e imaginación que a una realidad con seguridad menos rica. Al menos, eso nos lo hacen pensar los mismos grabados, en los que vemos el más abigarrado, confuso y pesado estilo arquitectónico y decorativo de la última década del siglo XIX, llevado en la Exposición a tales excesos de pomposidad y ambigüedad que hoy nos parecen de muy dudoso gusto. Sin embargo, cuando Martí intenta describir eso mismo en una prosa rica, sensual e insinuante, a ojos vista supera a sus modelos. Tres años antes había admirado la exposición de los pintores franceses en Nueva York. Ahora pinta la exposición parisina con una luminosidad impresionista que quizás nunca tuvo, pero que consigue expresar a través de una prosa renovadora, moderna —o modernista— a plenitud. Y la Exposición, casi insensiblemente, se convierte en el reflejo de su universo personal y, como tal, su artículo trasciende con amplitud esa efímera función informativa que en otras manos pudo tener.

II

El artículo está dividido en dieciséis grandes bloques, separados por punto y aparte. Como sabemos, la puntuación en Martí es señal inequívoca de su creatividad y aquí cabe resaltar cómo estos punto y aparte sirven tanto para separar secciones como para darle continuidad entre sí, porque a veces un nuevo tema o aspecto aparece a mediados de bloque. Y es de señalar esos cierres finales de tantos textos martianos, que más que concluyentes resultan una invitación a continuar las reflexiones. Entre ellos puede considerarse el de “La

Exposición de París”, en donde “pasan debajo [de los arcos de la torre Eiffel] los pueblos del mundo”,¹¹ en un simbólico movimiento hacia el indetenible progreso. Lo anterior se ve reforzado por una idea que aparece en la tercera línea del texto, cuando recuerda cómo, hasta la Revolución Francesa, los reyes no dejaban pensar a los hombres, lo cual hacia el final del texto adquiere singular resonancia cuando afirma “Pero ya es de noche, y hora de *irse a pensar*”,¹² con lo que subvierte el convencional “a dormir”: ya acabamos el recorrido, terminamos de leer el texto, y es hora de ponernos a pensar en todo lo que se nos ha dicho y sugerido.

Abundante el material a tratar y extenso el texto (578 líneas impresas), “La Exposición de París” suponía crear un plan previo que orientara la redacción. Esto nos lo hace suponer la lista de epígrafes que en el sumario de la revista, tras el título del artículo, se agrupan como “Asuntos”. Hablamos de plan previo, porque el orden de los asuntos propuesto no se cumple a cabalidad en el cuerpo del texto y encontramos algunos significativos cambios. En general, Martí trata de seguir un desplazamiento espacial fluido y lógico a través de toda la Exposición, pero este se altera en algunas ocasiones para conseguir propósitos muy definidos.

El artículo abre, a modo de introducción, con un recuento de lo que significó la Revolución Francesa, a cuyo centenario se dedicó la Exposición, en unas cuarenta líneas de texto impreso¹³ que son un prodigio de síntesis interpretativa el cual, separado del resto del artículo, ha sido reproducido a veces en forma independiente. Si existe un término clave en esta introducción, por lo repetido y esencial, es el de “*gente de trabajo*” (con algunas variantes), esos obreros a quienes no olvidará durante todo el recorrido que sigue. Una figura que será aludida de nuevo en

¹¹ JM: “La Exposición de París”, en *La Edad de Oro, OC*, t. 18, p. 431.

¹² *Ibidem*, p. 430.

¹³ Cuando nos referimos a líneas de texto impreso las contamos por la edición de *Obras completas* (t. 18, pp. 406-431) por razones de comodidad tipográfica, no existentes en las ediciones facsimilares.

uno de los fragmentos finales, es alguien que aquí se califica sin nombrar: “Vino a París un hombre atrevido y ambicioso, vio que los franceses vivían sin unión, y cuando llegó de ganarles todas las batallas a los enemigos, mandó que lo llamasen emperador, y gobernó a Francia como un tirano”.¹⁴

Después de la mencionada introducción, de recuento histórico, como para advertir al lector con cuál enfoque se va a observar la muestra, viene un corto resumen general (37 líneas) sobre “lo que se ve en la exposición”: el palacio del Trocadero y el jardín, la Galería del Trabajo, la Torre Eiffel, la historia de las habitaciones del hombre, los Palacios de las Bellas Artes y las Artes Industriales, los pabellones de las repúblicas de *nuestra América*, el Palacio de los Niños, los pabellones de otros pueblos, el Palacio de las Industrias. Y, ya casi al final, la parte más sombría, en donde se habla de la guerra, los países colonizados y “los pueblos extraños”, para terminar brillantemente, al caer la noche, en los teatros, cafés y fuentes luminosas. Como *leitmotiv* simbólico a través de todo el texto, se alza “fina como un encaje, valiente como un héroe, delgada como una flecha”,¹⁵ la Torre Eiffel. Y al hablar del teatro en “donde están como vivos”¹⁶ Barba Azul y Caperucita Roja, el autor se identifica con aquellos para quienes escribe: “Y para *nosotros*, los niños”.¹⁷

Se destacan, por sus adjetivos coloristas y brillantes, la descripción del jardín, y por la forma vívida con que rememora su fase constructiva, el fragmento dedicado a la Torre Eiffel, en donde, según señalara Fina García Marruz “las frases parecen tener a la vez algo de la soldadura férrea de las piezas y de su encaje aéreo”,¹⁸ y que termina con uno de esos cierres típicos de largas descripciones

¹⁴ JM: “La Exposición de París”, en *La Edad de Oro*, OC, t. 18, p. 408.

¹⁵ *Ibidem*, p. 413.

¹⁶ *Ibidem*, p. 409.

¹⁷ *Ídem*.

¹⁸ Fina García Marruz: “*La Edad de Oro*”, en *Acerca de LA EDAD DE ORO*, ob. cit., p. 200.

martianas, una cláusula breve en donde “el hecho desnudo adquiere de pronto una calidad alusiva que no subraya demasiado”:¹⁹ “En lo alto de la cúpula, ha hecho su nido una golondrina”.²⁰ Por supuesto, en este fragmento los protagonistas son la “gente de trabajo”,²¹ los obreros “agarrados a la verga [...] acostados de espalda, puestos de cara al vacío”,²² ajustando en medio del “remolino del vendaval y de la nieve”²³ las distintas piezas.

Y tras pasar por el bosque, en donde está la casa sueca de pino, la isba del labrador ruso y la casa linda de maderas del finlandés, llegamos al lugar 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”.²⁴ Según el propio autor advertía, aquí se encuentra el corazón del trabajo, el que debe leerse con “mucho cuidado”. Cuatro bloques que abarcan 122 líneas (de la 270 a la 391), algo así como la quinta parte del texto. En cada pabellón se detiene algo, aunque es a México solo a quien dedica un bloque completo. ¿Y qué aspectos son los que más subraya Martí? Junto al orgullo de ser americano, está el *leitmotiv* del trabajo necesario:

¡Es bueno tener sangre nueva, sangre de pueblos que trabajan! [...] la patria del hombre nuevo de América convida al mundo lleno de asombro, a ver lo que puede hacer en pocos años un pueblo recién nacido que habla español, con la pasión por el trabajo y la libertad ¡con la pasión por el trabajo!: ¡mejor es morir abrasado por el sol que ir por el mundo, como una piedra viva, con los brazos cruzados!²⁵

¹⁹ *Ibidem*, p. 201.

²⁰ JM: “La Exposición de París”, en *La Edad de Oro, OC*, t. 18, p. 414.

²¹ *Ibidem*, p. 408.

²² *Ibidem*, p. 414.

²³ *Ídem*.

²⁴ *Ibidem*, p. 417.

²⁵ *Ídem*.

Y la historia de nuestros pueblos es como la madre de cada país y no la deben tocar aquellos que no lo hagan como hijos: “¡así se debe querer a la tierra en que uno nace: con fiereza, con ternura!”,²⁶ y hay que saberla defender hasta “con ramas de árboles de los que vienen de afuera a quitarles el país”.²⁷ Estas son las ideas básicas que respecto a *nuestra América* quiso dejar bien sembradas Martí en sus jóvenes lectores.

Uno de los momentos en que el autor parece corregir su plan inicial es al referirse al Palacio de los Niños, que se suponía, según el epígrafe “Los niños en la Exposición”, debía seguir a “Los pabellones de las repúblicas de nuestra América” y que en el texto queda inserto en este último. Así, en el centro mismo de sus referencias a nuestros países, vuelve a identificarse el autor con sus destinatarios preferidos, urgiéndolos un poco a no consagrarse solo a sus juegos, pues, “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?”.²⁸ En este fragmento dedicado a los niños hay un efecto estilístico que debe destacarse, cuando se trasmite el asombro infantil en rápidas exclamaciones: “¡oh, el teatro! ¡oh, el hombre que está haciendo los confites! ¡oh, el perro que sabe multiplicar! ¡oh, el gimnasta que anda a caballo en una rueda!”.²⁹

Después viene el desfile de pabellones de otros países, aunque en algunos no pueda detenerse por la prisa (y el espacio con que contaba). Hace cierto hincapié en los países pequeños, aquellos que pudieran medirse en tamaño y posibilidades con su Cuba natal: Holanda, Bélgica, Suiza, Hawaii, la República de San Marino, Serbia, Rumania. Y está la especial atracción por las tierras orientales, manifiesta en su pintura del pabellón de China,

²⁶ *Ibíd.*, p. 418.

²⁷ *Ibíd.*, p. 422.

²⁸ *Ídem.*

²⁹ *Ibíd.*, p. 421.

en donde su prosa alcanza un delicado detallismo que ya prefigura su cercana visión de “Los dos ruseñores”:

¿Y a China quién no la conoce, con su pabellón de tres torres, donde no caben las cortinas con árboles y demonios de oro, ni las cajas de marfil con dibujos de relieve, ni el tapiz donde están, con los siete colores de la luz, los pájaros que van de corte por el aire, cuando llega el mes de mayo, a saludar al rey y la reina, que son dos ruseñores que fueron al cielo a ver quién se sienta en las nubes, y se trajeron un nido de rayos de sol?³⁰

Y para finalizar este bloque, esa visión de la calle del Cairo, que era el lugar que primero quería visitar con su hijo, donde se veían a

¿[...] unos comprando albornoces, otros tejiendo la lana en el telar, unos pregonando sus confites, y otros trabajando de joyeros, de torneros, de alfareros, de jugueteros, y por todas partes, alquilando el pollino, los burreros burlones, y allá arriba, envuelta en velos, la mora hermosa, que mira desde su balcón de persianas caladas?³¹

Trabajo, comercio, vivacidad y, como culminación, esa fina presencia femenina morisca, que para Martí era todo un paradigma.

Otro cambio, y este muy significativo, es el de la colocación definitiva en el texto del palacio de las Industrias, anunciado en el sumario al principio junto a sus similares de las Bellas Artes y las Artes Aplicadas. Pero Martí evidentemente quiso destacar sobre todo este canto al trabajo y la ingeniosidad humanos, como símbolo del progreso de la nueva época. Por eso, ya en las postrimerías del texto, coloca la que llama “la maravilla mayor,

³⁰ *Ibidem*, p. 424.

³¹ *Ibidem*, pp. 425-426.

[...] el atrevimiento que ablanda al verlo el corazón, y hace sentir como deseo de abrazar a los hombres y de llamarlos hermanos”.³² En el número siguiente de la revista publicará el grabado de la Galería de las Máquinas e insistirá sobre su importancia. Es como si les señalara a los hombres americanos del futuro el camino a seguir.

Seguramente de los románticos le llega a Martí su gusto por las antítesis dramáticas. Por eso aquí, entre la brillante apoteosis de la Galería de las Máquinas y el luminoso final de los teatros, los cafés y las fuentes, ubica algunos acordes dramáticos, oscuros, en donde se ve el trabajo duro, en las minas de hulla, en el fondo del agua, en las “negras y feas” hornallas. Cercano a ellos coloca a los soldados “mancos y cojos” que cuidan la sepultura de ese Napoleón de quien ya nos había hablado al principio, junto al palacio “donde está todo lo de pelear”,³³ pero de donde extrae el ejemplo poético y simbólico: “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!”.³⁴

Es en este contexto donde menciona el pabellón de la República del África del Sur. Inmediatamente, presintiendo o quizás ya sabiendo, el nefasto papel que este país jugará en la historia de la discriminación racial, añadirá: “Aquí están las tiendas de los soldados, con los fusiles a la puerta”³⁵ para, en otra antítesis, introducir de nuevo su *leitmotiv* obrero: “Allá están, graciosas, las casas que los hombres buenos quieren hacer a los trabajadores, para que vean luz los domingos, y descansen en su casita limpia, cuando vienen cansados”.³⁶

El manejar una información desde lejos le permite a Martí hacer agrupaciones más libres, de acuerdo con sus propósitos y

³² *Ibidem*, p. 426.

³³ *Ibidem*, p. 428.

³⁴ *Ídem*.

³⁵ *Ídem*.

³⁶ *Ídem*.

no con la estricta disposición real. Así nos dice “Todos van, a ver los pueblos extraños, a la Explanada de los Inválidos”.³⁷ ¿Cuáles son esos “pueblos extraños”? Primero nos habla de las colonias francesas en Asia y África, luego del negro canaco, del de Futa-Jalón (Guinea), el de Kedegú, de los javaneses y del Kaliba. Y entre ellos, reiterado varias veces con esa atracción que lo llevará a dedicarle todo un artículo en el número siguiente, Anam, en cuyas “casas ligeras de techo de picos y corredores, se ve al cochinchino, sentado en la estera leyendo en su libro, que es una hoja larga, enrollada en un palo; y a otro, un actor, que se pinta la cara de bermellón y de negro; y al bonzo rezando, con la capucha por la cabeza y las manos en la falda”.³⁸ Mientras, un enigmático “anamita solo, sentado en cuclillas, mira, con los ojos a medio cerrar, la pagoda de Angkor”.³⁹

La imaginación de Martí podía recrear a su gusto, mejor agrupado y más hermoso, lo que en la realidad parece tuvo muchos lunares (o “manchas”). Al menos, esa es la impresión que nos comunica la española Emilia Pardo Bazán en una serie de artículos escritos sobre la Exposición desde el mismo París, los cuales después recopiló en libro bajo el título de *Al pie de la Torre Eiffel*.⁴⁰ Aunque el pensamiento y el arte de doña Emilia quedan a la zaga de la plenitud martiana, ella sí describe lo que vio directamente, que dista a veces del entusiasta calificativo martiano. Por ejemplo, para ella la historia de la habitación humana era una mascarada arquitectónica nada seria y, el Palacio de los Niños, poco tenía que ofrecerle a estos, sobre todo por el repertorio de su teatro. También se quejaba de la más bien caótica distribución de las materias presentadas y la falta de letreros indicadores: “El suelo está alfombrado de guijas menudas, que lastiman la planta de los pies; el polvo forma una nubecilla irrespirable; el sol reverbera en

³⁷ Ídem.

³⁸ *Ibidem*, p. 429.

³⁹ *Ibidem*, p. 428.

⁴⁰ Emilia Pardo Bazán: *Al pie de la Torre Eiffel*, en *Obras completas*, Madrid, 1889.

la arena [...] y el vértigo y el mareo de tanto colorín y de tanto estilo diferente acaban por quebrantar cuerpo y espíritu”.⁴¹ Pero en lo que coinciden la española y el cubano es en el espectáculo fabuloso de las noches brillantemente iluminadas, sobre todo al quebrarse la luz multicolor en los chorros de agua de las fuentes.

Para llegar a ellas, Martí nos pasea primero por el café moro, el teatro de *kampong* con las famosas bayaderas javanesas, el café de mesas coloradas de los *aissauas* —“unos locos de religión”—⁴² y esos anamitas, que lo han conquistado para siempre, en su teatro de encanto. “Pero ya es de noche, y hora de irse a pensar”;⁴³ suena el clarín y en un pequeño fragmento, con poético simbolismo, sintetiza el momento: “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”.⁴⁴ Detalle galante y sensual este último. Que precede al milagro celeste que parece responder al argelino, al anamita y al negro canaco, al iluminarse “el cielo, de repente, como en una llamarada”,⁴⁵ que irá cambiando de colores, en festín impresionista de pintor puesto a escribir: solo que el milagro celeste es la prueba del ingenio humano y la labor incesante de la “gente de trabajo”. Así comprenderemos mejor, en su abierto simbolismo, la frase final del artículo, de la más legítima estirpe martiana: “La torre, en la claridad, luce en el cielo negro como un encaje rojo, mientras pasan debajo de sus arcos los pueblos del mundo”.⁴⁶

⁴¹ *Ibíd.*, t. 19, p. 157.

⁴² JM: “La Exposición de París”, en *La Edad de Oro, OC*, t. 18, p. 430.

⁴³ *Ídem.*

⁴⁴ *Ídem.*

⁴⁵ *Ídem.*

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 431.

III

Los artículos de la Pardo Bazán nos advierten de un aspecto importante que el paso del tiempo ha hecho algo borroso. Esta Exposición Universal de París era significativa para Francia, pues si la anterior de 1879 había señalado su recobramiento económico, la de 1889 enfatizaba su desarrollo y expansión en otros campos, principalmente en establecer el predominio de la ciencia y la técnica sobre otras actividades. Pero al escoger como fecha de su celebración el centenario de la toma de La Bastilla, se despertaron no pocas reservas entre los países europeos que, en buena medida, habían sufrido sus consecuencias: Alemania se negó a asistir; Austria, Hungría y Rusia dieron libertad para presentar a los expositores particulares, pero no tuvieron representación oficial; Italia no concurrió alegando dificultades económicas, e Inglaterra “aduce la fecha que ha de conmemorar la Exposición para abstenerse”.⁴⁷ Los Estados Unidos, por seguir un tanto la corriente de las grandes potencias, tienen una representación más bien pobre. En el mobiliario, por ejemplo —que según la Pardo Bazán “es de las industrias más íntimas y que con mayor elocuencia expresan las costumbres de un pueblo”— el país norteamericano expuso “muebles sólido, prácticos, lisos, feos, para decirlo pronto”. Y la gran novedad que presentaron, al parecer, era “una Venus de Milo de tamaño natural, modelada en chocolate”, que para doña Emilia, “si estuviera en mi mano, la repartiría a los muchachos para que se la comiesen”.⁴⁸

La reacción que este evento parisiense produjo en los Estados Unidos la podemos encontrar en una crónica de Martí fechada el 20 de agosto de 1889, es decir, escrita paralelamente con su artículo de *La Edad de Oro*, que gira en torno a la Exposición de Nueva York que se pretendía hacer para 1892. La idea había

⁴⁷ Esta cita y las dos siguientes en Emilia Pardo Bazán: *Al pie de la Torre Eiffel*, en *Obras completas*, Madrid, 1899, t. 19, p. 113.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 123.

urgido debido a “que los prohombres vuelven de París como si trajeran la bofetada en el rostro, que su porción entre los pueblos expositores parece de mendigo junto a los palacios de los pueblos que están habituados a desdeñar; que no es hora esta para los Estados Unidos de perder el crédito, y quedar como menores, ante los pueblos americanos”.⁴⁹ Esto último es el punto clave, que Martí enfatiza porque es muestra palpable de lo que motiva sus grandes preocupaciones en ese mismo año de 1889:

¡Y en París los habían dejado atrás aquellos pueblos de quienes se proclaman naturales superiores! ¡Es preciso que vean que eso ha sido casualidad, y que acá en los Estados Unidos de un estirón de cintura, se mete la cabeza por el cielo! ¡Nueva York es la primera ciudad del mundo: no es París! ¿Tiene mil pies la torre de Eiffel? ¡pues en Nueva York haremos una que tenga mil quinientos!

Y cuando un diario de Panamá dijo que el primer pueblo de la América del Sur tenía pensado, sin que fuera locura, celebrar una exposición en el mismo año 92, el *Sun* que se ha puesto a la vanguardia de esta empresa, estampó este atrevimiento: “¡Exposiciones allá abajo! Déjense de eso. ¡Allá para 1992 podrán pensar esos amigos en tener su exposición!” Lo que no quita que aparte del empuje del *Sun* sean concausas del proyecto del 92 la ira de verse tan míseros en la exposición de París, la conveniencia urgente de sujetar cuanto se pueda la admiración de la América a que se ofrecen de tutores, y el aliciente de la gran ganancia que, a los tres años de anuncio universal, se prometen cosechar las tiendas, los hoteles, los teatros, los ferrocarriles.⁵⁰

Y en una cala profunda, descubriendo el meollo de la cuestión, apunta con claridad:

⁴⁹ José Martí: “La exposición de Nueva York de 1892”, *OC*, t. 12, p. 312.

⁵⁰ Ídem.

Se decía, allá en donde se piensa, lo que no se puede publicar: que Europa es la enemiga, que el que tiene fuerza ha de aprovecharla: que de América hay que echar a Europa, que el comercio ha de rebajarse a competir con Europa con industria inferior o de buscarse mercados exclusivos en América: que la “América es de los norteamericanos”, por rubios, por espaldudos, por ingleses, por fuertes.

[...]

[...] ¡Lo que importa sobre todo es que sea de la América entera la exposición, “panamericana”, y aquí hay hispanoamericanos, o pueden venir aquí por los vapores, a ver el milagro del mundo [...].⁵¹

El llamar la atención sobre lo que se dice, allá en donde “se piensa”, pero que “no se puede publicar”, nos permite discernir el aprovechamiento ideológico —invertido en su sentido— que hace Martí de esa situación: lo que él piensa, pero que por prudencia “no se puede publicar”, lo transmitirá utilizando el recurso, aparentemente inofensivo, de estar escribiendo para niños. Esta crónica para *La Nación* de Buenos Aires y el artículo “La Exposición de París”, se complementan en alertar ante el peligro expansionista estadounidense.

⁵¹ *Ibidem*, p. 313.

Andersen, China y el Modernismo hispanoamericano: “Los dos ruseñores”

I

Quizás no hubo dos publicaciones periódicas en las cuales Martí pudiera ver realizada tan consecuentemente, a la vez, sus voluntades estética e ideológica, como la *Revista Venezolana* y *La Edad de Oro*, proyectos ambos de muy corta duración, pero ineludibles a tomar en cuenta cuando se trata de analizar las concepciones teóricas martianas sobre el arte y la literatura. En ambas publicaciones existen textos con matices de “manifiesto”, y como tal, para el modernismo hispanoamericano ha sido tomado su artículo “El carácter de la *Revista Venezolana*”, aparecido en julio de 1881, que a pesar de ser muy conocido resulta siempre útil repasar. Allí encontramos, entre otras cosas de gran interés, lo que para muchos es uno de los “credos” del literato modernista: “el escritor ha de pintar, como el pintor. No hay razón para que el uno use de diversos colores, y no el otro. Con las zonas se cambia de atmósfera, y con los asuntos de lenguaje. Que la sencillez sea condición recomendable, no quiere decir que se excluya del traje un elegante adorno”.¹

Pero el “credo” literario martiano no podría desentenderse del lugar al cual se pertenecía y desde donde se escribía, pues en América Latina:

[...] cuando hay tres siglos [...] que entorpecen aun nuestro andar con sus raíces [...]: ¿será alimento bastante a un pueblo fuerte, digno de su alta cuna y magníficos destinos,

¹ José Martí: “El carácter de la *Revista Venezolana*”, *OC*, t. 7, p. 212.

la admiración servil a extraños rimadores, la aplicación cómoda y perniciosa de indagaciones de otros mundos, el canto lánguido de los comunes dolorcillos, el cuento hueco en que se fingen pasiones perturbadoras y malsanas, la contemplación peligrosa y exclusiva de las nimias torturas personales, la obra brillante y pasajera de la imaginación estéril y engañosa?²

Con lo cual se proyectaba Martí, muy polémicamente, en el quehacer literario hispanoamericano contemporáneo, que bien conocía y seguía de cerca. En forma directa, advierte sobre los peligros que él cree existen en una manera de hacer literatura que venía abriéndose paso por el continente, la cual después, para cierta parte de la crítica, se tendrá como la más característica del movimiento modernista hispanoamericano. Incluso, en aquel momento Martí dice estar dispuesto a no dar salida pública a sus propias producciones “meramente literarias, [...] sus propias hijas nacidas en pañales de Europa, o en pañal de lágrimas”,³ de las que “vive sin embargo tan pagado y a las que con doloroso amor secreto”⁴ se abandonaba. Pensaba que no debían tener cabida en la revista “composiciones aisladas, sin plan fijo, sin objeto determinado, sin engranaje íntimo, sin marcado fin patrio”.⁵ Y como ejemplo de “esa literatura blanda y murmurante que no obliga a provechoso esfuerzo a los que la producen ni a saludable meditación a los que leen, ni trae aparejadas utilidad y trascendencia”,⁶ ponía en primer lugar el “fardo obligado de cuentecillos de Andersen”,⁷ infaltable en las empresas de ese género por aquella época.

² *Ibidem*, p. 209.

³ *Ibidem*, p. 210.

⁴ *Ídem*.

⁵ *Ídem*.

⁶ *Ídem*.

⁷ *Ídem*.

Dado el anterior señalamiento martiano, puede llevarnos a cierta sorpresa el hecho de que, prácticamente, sea la adaptación de un “cuentecillo” de Andersen lo que cierra el cuarto y último número de su otro gran proyecto de revista: *La Edad de Oro*. Se trata del cuento “Los dos ruiseñores”, “versión libre” como señalara Martí de “El ruiseñor”, escrito por el danés Hans Christian Andersen (1805-1875).⁸ Sorprende, porque *La Edad de Oro* fue quizás su proyecto editorial que cuidó con mayor entrega y amor.

De entrada, puede señalarse que el cuento de Andersen le ofrecía a Martí un núcleo temático que le era prácticamente afín: el arte natural y sincero triunfando sobre el simulado y mecánico. Pues para él el arte era una posición ante la vida, una concepción profunda del universo, cuestión que está amplia y hermosamente explicitada, por ejemplo, en sus *Versos sencillos*, aparecidos en 1891, con los cuales “Los dos ruiseñores” está emparentado cronológica, temática y estilísticamente.

Suele ser aceptado que el cuento de Andersen tiene una de sus génesis en la ferviente y platónica relación del autor con la muy famosa soprano Jenny Lind, que el propio Martí llamara “la sueca maravillosa”,⁹ sin olvidar los anhelos personales del

⁸ Anteriores a la aparición de *La Edad de Oro*, existían en español no menos de tres traducciones distintas específicamente de “El ruiseñor”, recogidas en las siguientes ediciones de obras de H. C. Andersen:

a) *Cuentos escogidos*, trad. D. R. Fernández Cuesta, Madrid, Ed. Gaspar, 1879.

b) *La sirena. El ruiseñor. Historia de un pato*, trad. García-Ramón, París, Garnier, 1880.

c) *Cuentos*, primera versión completa castellana por la Srta. Enma von Banaston, Madrid, Tip. de la Correspondencia de España, 1886.

Datos tomados de *Contribuciones a la bibliografía de H. C. Andersen*, Obras de H. C. Andersen traducidas al español y el catalán, por Sv. Juel Moller, Copenhague, Biblioteca Real, 1975, t. 8.

⁹ JM: *Escenas norteamericanas*, OC, t. 9, p. 44.

Andersen adolescente por convertirse en un cantante famoso.¹⁰ Martí, buen catador del arte vocal, no pudo escuchar al “ruiseñor sueco”, pero en sus reacciones —en 1881 y 1884— ante la española Adelina Patti, su sucesora en la primacía vocal, encontramos anticipaciones de elementos luego recreados en “Los dos rruiseñores”: “[...] la Patti, criatura canora, de cristal hecha y plata, que aras merece, y no loas de pluma. En nidos se piensa viéndola; nidos de argentería [...]. Se abren cajas de joyas; se ven bandadas de aves, y caen ramos de estrellas cuando canta”.¹¹ “La voz, promesa de otros mundos, venidos a verter consuelo y fuerza en este. [...] ¿Qué se busca en la escena, luego de haberla visto, sino un ser sobrehumano? Ni ¿qué tienen los ojos sino lágrimas?”.¹²

¹⁰ Ver, por ejemplo, Jean Hersholt: “Introduction: Denmark’s ugly duckling”, en *The Complete Andersen*, New York, The Heritage Press, 1949, pp. V-XVI, y, en el mismo volumen, “The Editors Notes” a “*The Nightingale*”, p. XIX. Consúltense también el número especial de *Informaciones Danesas*, Copenhague, agosto de 1975, dedicado a Hans Christian Andersen. Y, por supuesto, *El cuento de mi vida*, del propio Andersen, La Habana, Editorial Gente Nueva, 1989. Suele aceptarse que el propio Andersen es el protagonista de la mayor parte de sus cuentos. Hans Brix, por ejemplo, afirma que “en sus escritos [...] Andersen se ha retratado a sí mismo más veces que el número de autorretratos que Rembrandt llegó a pintar” (*Informaciones Danesas*, ob. cit., p. 7). Respecto a Jenny Lind, el propio Andersen relata una anécdota que se refleja en el cuento y, por supuesto, hubiera encantado a Martí. Al expresarle Andersen a la cantante que los beneficios de una función, a la cual la había invitado a cantar, eran para los niños pobres, ella afirmó: “Esto me hace sentirme contenta de poseer una voz tan linda” (*El cuento de mi vida*, ob. cit., p. 121).

¹¹ JM: *Escenas norteamericanas*, OC, t. 9, p. 493. Curiosamente, Martí prefiere a la Patti sobre Christine Nilsson, soprano que por entonces también cantaba en Nueva York y que era calificada como “el segundo rruiseñor sueco”.

¹² *Ibidem*, p. 114.

II

Otra afinidad martiana con el texto de Andersen, de implicaciones más profundas y reveladoras, puede encontrarse en la atracción por la China milenaria y legendaria en donde transcurre el cuento. En Andersen esto se vincula con una de sus fantasías infantiles, que él mismo nos narra en su autobiografía:

Una anciana lavandera me había asegurado que el Imperio de China estaba justamente debajo del río de Odense. De tal modo que yo esperaba en las noches de luna ver surgir de las aguas a un príncipe chino que, tras haberme oído cantar, me llevaría con él a su reino, me llenaría de riquezas, me colmaría de honores y me permitiría regresar enseguida a Odense, donde haría construir [palacios] para radicarme en ellos. Pasaba horas enteras diseñando los planos de “mis [palacios]”.¹³

Aquí es necesario recordar cómo “lo chino” se había ido instalando en la cultura europea, sobre todo a partir del siglo xvii, pudiéndose decir que hasta mediados del siglo xix fue mayor el impacto de China en occidente que lo inverso, frenado por un país autosuficiente en recursos, de tradiciones milenarias defendidas por una consciente política de aislamiento, que en muchos aspectos alcanzaban niveles de mayor eficiencia y refinamiento que los europeos. “Lo chino” penetró al arte y las costumbres europeas sobre todo a fines del siglo xviii, pero de una manera más bien confusa, en donde no se diferenciaba bien el origen preciso, pues el “lejano oriente” admitía lo indio, lo japonés y lo chino —por lo menos— casi como un todo, y era más reconocible

¹³ Hans Christian Andersen: *El cuento de mi vida*, ob. cit., pp. 24-25. Aunque el texto citado dice “castillos”, creemos que Andersen habla de “palacios”, como se desprende de algunas de las traducciones de sus cuentos, más de acuerdo con sus fantasías chinescas.

por los lugares de donde se importaban los objetos (Malabar, Coromandel, Malacca, Bantam; Manila para el mundo español).¹⁴ En realidad el resultado de esta influencia fueron nuevas formas de arte europeo (el rococó, por ejemplo) no chino en sí, aunque nunca hubieran podido originarse sin la influencia oriental. La China de Andersen se encuentra todavía en esa esfera, pero para Martí ya van a existir substanciales cambios.

Durante el siglo XIX China fue abriéndose a Occidente, vencida por una tecnología superior, que contaba con mejores buques, armas con mayor poder de fuego, ejércitos más disciplinados y una implacable agresividad militar y comercial, que sacaron partido de cuanta corrupción y burocracia encontraron en el viejo y ya desgastado imperio, para descubrir las miserias de un país populoso en demasía, del cual comienzan a desprenderse dolientes masas de inmigrantes.¹⁵ Cuando Martí llega en 1880 a los Estados

¹⁴ Por ejemplo, Emilia Pardo Bazán en su libro sobre la Exposición de París de 1889, *Al pie de la torre Eiffel* (*Obras completas*, Madrid, 1889), expresa lo siguiente:

En el pabellón chino, construido precipitadamente y a última hora, no figuran más que quince expositores, en su mayoría ricos comerciantes de Cantón. En opinión de la prensa francesa, el pabellón chino ofrece deslumbrador aspecto; para nosotros los españoles, hay en él algo de conocido y familiar dentro del exotismo. Las cosas chinas (las japonesas no) son esos chirimbolos que nosotros llamamos *filipinos*, y que huelen a capitán de barco y a familia mesocrática. En España el rico pañolón dibujado por Ayún y Senquá, los abanicos multicolores con macaquitos de faz de marfil y ropaje de seda, las cajas oblongas de sándalo minuciosamente esculpido, los juegos de café, en cuya pintura dominan el rosa y el verde pálido, los mueblecitos de laca, con flores de nácar de colorines, son objetos que las primeras veces habrán gustado por la rareza, pero que ya habían.

¹⁵ Ernest S. Dodge: *ISLANDS AND EMPIRES. WESTERN IMPACT OF THE PACIFIC AND EAST ASIA. EUROPE AND THE WORLD IN THE AGE OF EXPANSION*, especialmente el capítulo dos, "Eastern Impact on the West", Minneapolis, University of Minnesota Press, 1976, t. 8, pp. 276-287.

Unidos, encuentra a los medios culturales todavía en franca posición epigonal frente al orientalismo de la moda europea. Y en la crónica que escribe en inglés para *The Hour*, con sus impresiones sobre el país, expresa de la siguiente manera su rechazo ante esto:

Libertad en la política, en las costumbres, en las empresas: humilde servilismo en los gustos. Los franceses dicen la palabra sagrada; se buscan grandes nombres y no grandes obras. Como no hay un entendimiento fijo sobre arte, lo más detonante es lo que más gusta. No hay placer en la dulce belleza de Helena o Galatea —el gusto está enteramente dedicado a viejas e imperfectas obras de China y Japón. Si les hubiera guiado una finalidad científica a los poseedores de tales *bibelots*, sería objeto de alabanza. Pero es únicamente por el censurable placer de poseer inmoderadamente objetos exóticos comprados a alto precio.¹⁶

Pero los mismos Estados Unidos le van a ir mostrando nuevos aspectos de la cuestión china, cuando hacia 1882 en California se comienza a rechazar violentamente la inmigración de ese país, y someten a los viajeros que vienen de allí “a toda clase de ridículas posturas y bochornosos exámenes, como único medio de hallar el opio que los inmigrantes astutos traen ocultos entre sus anchos vestidos, o en la suela de sus gruesos zapatos, o en la cola de su larga cabellera. No hay vigilancia bastante para burlar la astucia de los chinos”.¹⁷

¹⁶ JM: “*Impressions of América*”, *OC*, t. 19, pp. 108-109. Por supuesto, no puede obviarse que esta crónica se encuentre en inglés y firmada con el seudónimo “*A very fresh Spaniard*”, que para Luis Toledo Sande “en rigor [...] el *español recién llegado* es, mucho más que un seudónimo, un personaje literario” (Luis Toledo Sande: “*A very fresh Spaniard*: personaje literario de José Martí”, en *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, La Habana, n. 12, 1989, pp.187-200 [Cursiva en el original. (*N. del E.*)]).

¹⁷ JM: “Sección constante”, *OC*, t. 23, pp. 180-181.

Si buscamos antecedentes sobre la posición de Martí ante los chinos, habría que recordar sus vivencias cubanas. Juliette Oullion ha señalado, entre las causas primeras de su simpatía por los chinos, que “defiende a los oprimidos, y es también una especie de agradecimiento [...], pues no hay que olvidar que Martí conocía a los que vivían en Cuba y que combatieron al lado de los soldados cubanos”.¹⁸ Esta autora analiza la apreciación martiana sobre la discriminación racial de los negros, indios y chinos en los Estados Unidos, pero significativamente ciertos paralelos entre los dos últimos grupos que ella hace no se refieren al “indio” norteamericano, sino en especial al de “nuestra América”, como se desprende de estas citas, que muestran un empático acercamiento: “Ellos [los chinos], como nuestros indios, jamás dicen llanamente al extranjero lo que le falta de camino, ni cuál es su vía, ni que tiempo le auguran. El blanco los estrujó en agraz: agraz es para ellos el blanco. [...] Da pena ver las razas espantadas”.¹⁹ O cuando habla de “la pintura de vasijas y cajas de Pasto y Timaná, fábricas originales sin mezcla de ciencia europea, que recuerdan por su barniz, dibujos y finura los artefactos de la China”.²⁰ Por supuesto, cualquier posición de Martí hacia los chinos estaba despojada de todo prejuicio racista, como lo prueba la conmovedora y conocida referencia a su compañero chino en *El presidio político en Cuba*, en fecha tan temprana como 1871:

Lo recuerdo, y lo recuerdo con horror. Cuando el cólera recogía su haz de víctimas allí, no se envió el cadáver de un desventurado chino al hospital, hasta que un paisano suyo no le picó una vena, y brotó una gota, una gota de sangre

¹⁸ Juliette Oullion: “La discriminación racial en los Estados Unidos vista por José Martí”, en *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, La Habana, n. 3, 1971, pp.9-94 (particularmente en su tercera parte, “Los chinos”, pp. 77-87).

¹⁹ JM: *Escenas norteamericanas*, OC, t. 11, p. 166.

²⁰ JM: *Cuadernos de apuntes*, OC, t. 21, p. 313.

negra, coagulada. Entonces, solo entonces, se declaró que el triste estaba enfermo. Entonces; y minutos después el triste moría.

Mis manos han frotado sus rígidos miembros; con mi aliento los he querido revivir; de mis brazos han salido sin conocimiento, sin vista, sin voz, pobres coléricos; que solo así se juzgaba que lo eran.²¹

Al comentar una nota martiana, aparecida el 31 de enero de 1881 en la “Sección constante” del diario caraqueño *La Opinión Nacional*, sobre la inmigración de chinos en California, Julio Le Riverend observa que “No ignoraría Martí el tráfico de *coolíes*, puesto que los hubo en Cuba desde 1848, ni allá en lo profundo de su humanía raigal dejaría de sentir dolor por aquella gente de lo que llamó más tarde, los pueblos tristes”.²²

La aguda percepción de la problemática social dentro del país norteño hace que Martí profundice desde este punto de vista en el problema chino, pues al cerrar las “puertas del trabajo”²³ a “toda una raza respetuosa, útil y pacífica”²⁴ se ponían los Estados Unidos en trance de negar algunos de los principios con que se estaba construyendo el país, al “llamar a todos los hombres a su seno”²⁵ y permitirles “el ejercicio libre y libre empleo de sí”.²⁶ El conflicto racial alcanza su clímax en San Francisco: “Era el duelo mortal de una ciudad contra una raza. Por mantener la esclavitud de los negros hizo una guerra el Sur. Pues por lograr la expulsión de los

²¹ JM: “El presidio político en Cuba”, *OC*, t. 1, p. 66.

²² Julio Le Riverend: “José Martí en los Estados Unidos: contra una forma solapada de esclavismo (1881)”, en *Anuario del Centro de Estudios Marianos*, La Habana, n. 11, 1988, p. 469. [Cursiva en el original. (*N. del E.*)]

²³ JM: *Escenas norteamericanas*, *OC*, t. 9, p. 312.

²⁴ *Ibídem*, p. 282.

²⁵ *Ibídem*, pp. 281-282.

²⁶ *Ibídem*, p. 282.

chinos hubiera hecho una guerra el Oeste”.²⁷ Y concluye Martí “Es el rencor del hombre fuerte al hombre hábil. Es el miedo de una población vencida al hambre”.²⁸ Así lo chino es algo concreto, real, una problemática social ante la cual se solidariza; mas también es un arte, una cultura, una forma de ver la vida que Martí trata de comprender honestamente, sin prejuicios ni falsos andadores.

Prueba mayor, entre otras muchas, del acercamiento de Martí a esta temática es la crónica “Un funeral chino”,²⁹ que envía a *La Nación* de Buenos Aires en octubre de 1888, precisamente un año antes de la publicación de “Los dos ruseñores”. Se trata de los funerales en Nueva York del general exiliado chino Li-In-Du, a los cuales parece asistió Martí, pues los narra con la riqueza, precisión y ritmo de una cámara cinematográfica, en donde el color y el sonido envuelven sensualmente al lector (véase su transliteración del mundo sonoro, el “estruendo rabioso de la música: ‘¡Fom! ¡Bang! ¡Batantán! ¡Piii! ¡Bon, son, son!’ Y el aire despedazado chirría y cruje”).³⁰ Queremos detenernos solo en la identidad que siente Martí ante el luchador chino fallecido y un mundo cultural en donde ha encontrado valores universales, muy cercanos a los suyos:

El que ha hecho mil y trescientas obras buenas, ¿no es inmortal por la ley de Tao, en los cielos? ¿vencer al francés fue más que hacer trescientas obras buenas, que es lo que se necesita para ser como teniente de la inmortalidad, o inmortal en la tierra! La vida es como la pared de la jarra, que contiene el vacío útil, el vacío que se llena con leche, con vino, con miel, con perfume; pero más que la pared, vale en la jarra el vacío, como la eternidad, dichosa y sin límites,

²⁷ Ídem.

²⁸ *Ibidem*, p. 283.

²⁹ JM: *Escenas norteamericanas*, OC, t. 12, pp. 77-83.

³⁰ *Ibidem*, p. 80.

vale más que la existencia donde el hombre no puede hacer triunfar la libertad. Morir ¿no es volver a lo que se era en principio? La muerte es azul, es blanca, es color de perla, es la vuelta al gozo perdido, es un viaje.³¹

Y más adelante, en plena identificación, expresa:

Por todas partes hierva el mundo y padece el hombre, por asegurar la libertad de su albedrío. ¡De eso tenía Li-In-Du la frente chata y los pómulos aplastados, de dar topetazos, cara a cara, al imperio despótico! [...] Conmueven estos rebeldes que fundan. Se ve salir a estos hombres como llamas de entre la maraña tupida.³²

Cuando Martí escribe para el tercer número de *La Edad de Oro* su artículo “La Exposición de París”, tan cuajado de medularidades, se siente su gozo ante una más legítima apertura universal, plasmado en la frase simbólica con la cual termina el artículo: “La torre, en la claridad, luce en el cielo negro como un encaje rojo, mientras pasan debajo de sus arcos los pueblos del mundo”.³³ Y los pueblos del mundo siguen pasando en el siguiente y (lamentablemente) último número de la revista, con su extraordinario “Un paseo por la tierra de los Anamitas”, su algo apresurado —según el mismo autor confiesa en “La última página”— artículo “africano” “Cuentos de elefantes” y esa “versión libre” del texto de Andersen, en donde hay mucho del escritor danés, mucho de la China que ha ido descubriendo y, sobre todo, mucho del propio Martí.

³¹ *Ibidem*, p. 79.

³² *Ibidem*, p. 81.

³³ JM: “La Exposición de París”, en *La Edad de Oro*, OC, t. 18, p. 431.

III

Un cotejo rápido con algunas de las traducciones existentes de “El ruiseñor” nos permite casi asegurar que Martí tomó como base para su “versión libre” un texto en francés.³⁴ Básicamente seguirá la misma secuencia narrativa de Andersen, sobre la cual añadirá o modificará algunos elementos significativos, a la vez que destacará otros, ya en el original, que le resultan particularmente afines. El aporte martiano más sustancial —y de qué manera!— ocurre en el comienzo mismo del cuento, en lo que pudiéramos considerar breve parte introductoria, que en una traducción española de 1964 reza así: “En China, como sabes muy bien, el Emperador es chino, y chinos son todos los que lo rodean. Hace ya muchos años de lo que voy a contar, mas por eso precisamente vale la pena que lo oigáis, antes de que la historia se haya olvidado”.³⁵ Esta sencilla ubicación geográfica y temporal, que a la vez da el “tono” en que se va a desarrollar la historia, Martí la enriquece en grado sumo, precisamente para comunicarnos el nuevo “tono” al cual él ha transportado la historia.

Primero, el presentarnos al personaje humano protagónico, que es precisamente el emperador, le da pie para hacer consideraciones sobre la forma en la cual se deben gobernar los hombres, uno de

³⁴ De las diversas traducciones que hemos consultado de “El ruiseñor”, en español, inglés y francés, nos parece la más cercana al texto martiano la realizada a este último idioma, directamente del danés, por D. Soldi, que hemos conocido en una edición de 1911, pero que al ser la quinceava, no hace imposible la existencia de una primera anterior a 1889 (*Contes d'Andersen*, Traduits du danois par D. Solti, Quinzième édition, Paris, Librairie Hachette, 1911).

³⁵ Traducción directa del alemán por Francisco Payarol (H. C. Andersen: *Cuentos completos*, Barcelona, Editorial Labor, 1960, p. 160). Esta traducción al español es literariamente superior a otras consultadas, pero lamentablemente se ve traicionada por unos “golfillos”, “fregonas” y “verduleras” que dan un matiz madrileño poco conciliable con la China legendaria, probablemente en un afán por acercar el lenguaje utilizado a los lectores actuales, trampa de la cual Martí se cuidó mucho.

los *leitmotiv* de *La Edad de Oro*, preocupado su autor por el futuro destino de los pueblos hispanoamericanos. Desacraliza cualquier intento por divinizar a los gobernantes, pero recalca que, en cualquier caso siempre es mejor que quien mande sea uno de dentro que no alguien venido de fuera, que “nos mande matar porque queremos pensar y comer”,³⁶ los dos derechos básicos inalienables del ser humano.

Una constante de los personajes, históricos o ficticios, que desfilan por *La Edad de Oro* es verlos como seres humanos nunca de una sola pieza, buenos o malos, sino con su doble cuota de luz y manchas, como ya nos había anticipado desde el primer número de la revista, al hablarnos de los tres grandes héroes hispanoamericanos, Bolívar, Hidalgo y San Martín: “Se les deben perdonar sus errores, porque el bien que hicieron fue más que sus faltas. 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”.³⁷ La insistencia en esta idea a través, prácticamente, de cada texto de la revista muestra la importancia que Martí le concedía.

Y Martí no es desagradecido con aquel emperador de China, que recogía la antigua tradición de Confucio y sabía visitar de incógnito a los pobres de su imperio, para repartirles arroz, y hablar “con los viejos y los niños”,³⁸ que son siempre los ciudadanos que más cuidado necesitan. Y de Confucio sabía también aquel emperador algo que cualquier niño lector de *La Edad de Oro* debe conocer y practicar al dedillo: no ser perezoso ni aprender las cosas de memoria sin preguntar el porqué de ellas, advertencias que Martí destaca con dos símiles bien gráficos a la imaginación de sus lectores, pues los primeros “eran peor que el veneno de las

³⁶ JM: “Los dos ruiséñores”, en *La Edad de Oro*, OC, t. 18, p. 491.

³⁷ JM: “Tres héroes”, en *La Edad de Oro*, OC, t. 18, p. 305.

³⁸ JM: “Los dos ruiséñores”, en *La Edad de Oro*, OC, t. 18, p. 491.

culebras”³⁹ y los segundos son como “lechones flacos, con la cola de tirabuzón y las orejas caídas, que van donde el porquero les dice que vayan, comiendo y gruñendo”.⁴⁰ Y el emperador tenía un programa de gobierno en donde unía lo útil y lo bello, el cual bien podrían seguir las nuevas repúblicas hispanoamericanas: “abrió escuelas de pintura, y de bordados, y de tallar la madera; y mandó poner preso al que gastase mucho en sus vestidos, y daba fiesta donde se entraba sin pagar, a oír las historias de las batallas y los cuentos hermosos de los poetas”.⁴¹

Sobre todo, aquel emperador era destacable porque cuando “los tártaros bravos entraron en China y quisieron mandar en la tierra”,⁴² se montó en su caballo para luchar contra ellos (como después hizo Li-In-Du con los franceses) y no se bajó de su montura “hasta que no echó al último tártaro de su tierra”. Y luego mandó que se propagase por todo el país esta consigna: “¡Cuando no hay libertad en la tierra, todo el mundo debe salir a buscarla [...]!”⁴³ que era el mensaje que el hombre de *La Edad de Oro* también propagaba desde las páginas de su revista.

Pero aquel emperador tenía sus manchas, sobre todo cuando tomaba mucho vino de arroz, cosa que avergonzaba a su pueblo, pero eso no pasaba muy a menudo, sino “cuando se ponía triste porque los hombres no se querían bien ni hablaban la verdad”:⁴⁴ amor y verdad, dos aspectos claves de la conducta humana para Martí, quien en este comienzo de su versión libre del cuento de Andersen no solo nos da el “tono” en que está impostada “su” historia, sino que nos ofrece una síntesis de sus mensajes para los futuros ciudadanos del continente. Y tanta doctrina dicha sin “lenguaje aparatoso” ni “títulos científicos”, y tanto, que durante

³⁹ Ídem.

⁴⁰ Ídem.

⁴¹ Ídem.

⁴² Ídem.

⁴³ *Ibidem*, p. 492.

⁴⁴ Ídem.

más de cien años ha sido asimilada, sin apenas reparar en ello, lo mismo por niños que se abren a la vida como por sabios que ya saben mucho de ella.

Es curioso cómo este comienzo, en donde existe tanta “doctrina” martiana, suele pasar casi inadvertido en este sentido para muchos estudiosos de la obra del escritor y pensador cubano, al parecer un tanto despistados debido a lo apuntado por el propio Martí de que “solo” se trata de una “Versión libre de un cuento de Andersen”.

Mirta Aguirre sí llama la atención sobre uno de sus elementos,⁴⁵ mientras que Herminio Almendros señala bien que “No traduce tan solo Martí el cuento de Andersen; sigue y respeta fielmente el asunto, pero traduce y adapta; es decir, modifica del cuento los datos y elementos que halla al paso, y cuenta a su gusto y a su manera”,⁴⁶ por lo que “refuerza la realidad para contrarrestar convencionales rasgos, y así destaca el escenario en el que, para espejo y enseñanza, se iluminan ángulos que pueden llegar bien al corazón de los jóvenes americanos”,⁴⁷ de lo que pone como ejemplo el analizado comienzo del cuento. Fina García Marruz, que coteja sagazmente la versión martiana con la de Andersen, cita este comienzo más bien para ejemplificar estilísticamente cómo sus párrafos

[...] están contruidos a base de oraciones sucesivas que se van enlazando unas a otras a través del uso reiterativo de las conjunciones —lo que los retóricos llaman cláusula periódica, que se adapta tan bien a lo narrativo como la suelta a las peripecias de la acción directa. Martí las utiliza las dos, las alterna según los distintos propósitos, pero esta

⁴⁵ Ver Mirta Aguirre: “*La Edad de Oro* y las ideas martianas sobre educación infantil” en *Acerca de LA EDAD DE ORO*, ob. cit., p. 58.

⁴⁶ Herminio Almendros: “A propósito de *La Edad de Oro: Los cuentos*”, en *Acerca de LA EDAD DE ORO*, ob. cit., pp. 128-129.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 129.

rama verbal no resulta confusa a veces u oscura, como en el período oratorio, por lo complejo de la estructura sino por la ausencia de plan previo, por su simplicidad, por poseer algo de la trabazón de los relatos que hace el niño y que él entiende:

[...]

Nótese el tono de cantinela infantil, la mezcla de la lección moral y el leve toque humorístico, la reiteración de las conjunciones.⁴⁸

Efectivamente, está lograda con mano maestra “la mezcla de la lección moral y el leve toque humorístico”, pero de forma tan graduada e intencionada que hace dudar exista una “ausencia de plan previo” según señala la prestigiosa ensayista, sino más bien todo lo contrario.

IV

Tanto Jenny Lind como la Patti recibieron de Andersen y Martí, respectivamente, el tributo que le rindió el emperador al ruiseñor vivo, cuando “le corrían en hilo las lágrimas”⁴⁹ por la dulzura de su canto. Porque tanto en el danés como en el cubano triunfa el arte vivo, emotivo, sobre el artificial y mecánico, el arte que “suena mejor en los árboles del bosque”,⁵⁰ que canta de “fe y esperanza”,⁵¹

⁴⁸ Fina García Marruz: “*La Edad de Oro*”, en *Acerca de LA EDAD DE ORO*, ob. cit., pp. 190-191.

⁴⁹ JM: “Los dos ruiseñores”, en *La Edad de Oro, OC*, t. 18, p. 494.

⁵⁰ Ídem.

⁵¹ *Ibidem*, p. 497.

como “le nació del corazón, sincero y libre”,⁵² y triunfa sobre la muerte. Una filiación de “Los dos ruiseñores” con los *Versos sencillos* martianos se encuentra en este último pasaje, cuando el ruiseñor derrota a la muerte al cantarle “de la hermosura del camposanto, donde la rosa blanca crece, y da el laurel sus aromas a la brisa, y dan brillo y salud a la yerba las lágrimas de los dolientes”.⁵³ Martí se apropiará de la “rosa blanca” y “el camposanto” para incorporarlos a la simbología esencial de su poemario, pero añade aquí un “laurel”, también en ese tránsito, que en las traducciones conocidas siempre suele ser otra especie vegetal.⁵⁴

Un aporte martiano tampoco encontrable ni siquiera en traducciones recientes, es utilizar la palabra “mandarín” para denominar a los funcionarios reales y dotar al mayor de estos de unas vueltas con los brazos abiertos —“diminuto ballet simbólico”⁵⁵ lo llama Fina García Marruz— que a la vez que sirven para dar “risa”, recalcan lo ridículo de las actitudes sumisas, llevadas al grotesco mayor en un final tampoco previsto por Andersen, que terminaba sobriamente la narración con los “Buenos días” del emperador a los mandarines que venían a verlo muerto.

Otro añadido de Martí, en la misma clave humorística y también “característicamente china” ayuda a subrayar su rechazo al servilismo de los funcionarios, al presentar en reiteración activa —con su diáfana conclusión moralizante— la forma en que reacciona el maestro de música cuando el relojero no puede arreglar al pájaro mecánico, en donde las que Martí llama “malas palabras” resultan claves de su concepción ética:

El maestro de música le echó encima un discurso al relojero, y le dijo traidor, y venal, y chino espurio, y espía de los tártaros,

⁵² *Ibidem*, p. 495.

⁵³ *Ibidem*, p. 498.

⁵⁴ Ver “*La Edad de Oro* cien años después”, prólogo de Salvador Arias, en *Acerca de LA EDAD DE ORO*, específicamente las páginas 26-28.

⁵⁵ Fina García Marruz: *Ob. cit.*, p. 191.

porque decía que el pájaro continental no podía cantar más que una vez. En la puerta iba ya el relojero, y todavía le estaba diciendo el maestro de música malas palabras. “¡traidor! ¡venal! ¡chino espurio! ¡espía de los tártaros!” Porque estos maestros de música de las cortes no quieren que la gente honrada diga la verdad desagradable a sus amos.⁵⁶

Entre otros cambios que realiza Martí, pueden mencionarse el de la amenaza del emperador de “golpear los vientres de sus súbditos después de comida” si no encuentran al rruiseñor, por la de caminar sobre las cabezas de los mandarines, castigo de más refinada carga simbólica. El diálogo cuando los funcionarios confunden la vaca y la rana con el rruiseñor, intencionada sátira de Andersen a la falta de sensibilidad, lo sostienen en Martí la “cocinerita” con “un mandarincito joven”, con lo cual acerca más la historia a sus primeros lectores, al incluir niños como personajes, práctica habitual en *La Edad de Oro*.

En esta línea es que realza el personaje de la cocinerita “de color de aceituna y de ojos de almendra”,⁵⁷ a quien el mandarín mayor llama “¡Oh, virgen china! [...] ¡digna y piadosa virgen!”.⁵⁸ Un elemento de Andersen que Martí rechaza y hasta transforma, es la diatriba del mandarín mayor contra los libros, que en francés decía “*Votre Majesté impériale ne peut pas imaginer tout ce qu'on s'amuses à écrire. Ce ne sont partout qu'inventions et que fantasmagories*”,⁵⁹ cosas estas últimas que en español y hasta en inglés se transformaban en “magia negra”, “nigromancia”, “falsedades”, “*black art*”, pero que Martí subvierte completamente, con evidente proyección didáctica, al hacer que sea el propio emperador quien diga: “¡Parece que en los libros se aprende algo! ¡Y esta gente de mi palacio de

⁵⁶ JM: “Los dos rruiseñores”, en *La Edad de Oro*, OC, t. 18, pp. 496-497.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 493.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 494.

⁵⁹ *Contes d'Andersen*, ob. cit., p. 333.

porcelana, que me dice todos los días que yo no tengo nada que aprender!”⁶⁰

En su versión Martí, con maestría ejemplar, regocija, emociona y enseña sin fatiga y, en general, entrega una China llena de color y vida, que sin renunciar al exotismo tradicional, nos la hace, mediante cuidados detalles, más auténtica y humana. Esto último lo suscribe también Almendros, cuando comenta que

Quizás [Martí] pensó que el original se excedía en fantasear el escenario del país de la China lejana, y él se aplicó sin temor a destacar los rasgos concretos de la realidad. No escribía Martí por escribir; no contaba por contar no importa qué; sino que lo decidía al decir con sentido y el apoyar la forma en recio contenido. El pintar una China de palacios y quioscos de porcelanas donde se mueven el emperador y unos mandarines convencionales, es impertinente formalismo que no se aviene con el encanto del pequeño cantor nocturno de los bosques ni con la amargura de su decepción.⁶¹

Y a esto también apunta Fina García Marruz cuando expresa que, en el cuento:

Lo fantasioso está al servicio de lo verdadero y ayuda a imaginarlo. Así la cortesía del chino, su culto a los antepasados, su delicadeza, aparecen insinuados, como el que no quiere, en esos detalles del viejecito al que se saluda como si fuera un padre, en esa bolsa larga de seda azul, en ese palacio de porcelana del que sale, sin quebrarlo, el emperador. Pues cuando Martí dice que el arte es una “forma del respeto”, no se refiere solo al decoro de la forma artística sino sobre todo al respeto a aquello que se pretende reflejar,

⁶⁰ JM: “Los dos ruiseñores”, en *La Edad de Oro*, OC, t. 18, p. 493.

⁶¹ Herminio Almendros: Ob. cit, p. 129.

a que el artista no imponga a las cosas su propio modo de entenderlas, sino que sean ellas las que se manifiesten en lo que tienen de peculiar.⁶²

De allí su respeto a esa China que era algo más que un distanciado mundo exótico visto con pupilas europeas, y sus esfuerzos por acercarse honestamente a su cultura, pues ese era “el color, y el ambiente y la gracia, y la riqueza del estilo” sin olvidar lo de “dar risa”, pues según señala Fina García Marruz:

Martí mezcla en su relato los elementos reales a aquellos otros que nuestra perspectiva de lo oriental les imagina, de modo que los recibimos los dos a la vez, produciendo ese efecto de extrañeza, de comicidad, de actos rápidos sin aparente sentido, de que tanto disfruta el niño cuando los ve combinados en una acción cualquiera.⁶³

En el número final de la revista, “Los dos ruiseñores” es vehículo para ubicar al arte en un punto cimero de su proyecto cultural, pero no cualquier tipo de arte, sino aquel vinculado más estrechamente a su ideario estético y ético, ideario cuya *ars poetica* se manifiesta, explícitamente, tanto en sus *Versos sencillos* como en su “versión libre” del cuento de Andersen.

V

Resulta significativo que “Los dos ruiseñores” se escriba al año siguiente de la aparición en Chile de *Azul*, de Rubén Darío,

⁶² Fina García Marruz: Ob. cit., p. 191

⁶³ Ídem.

libro del cual se ha dicho resulta iniciador, entre otras muchas cosas, del procedimiento intertextual consciente en la literatura latinoamericana.⁶⁴ Darío da solo indicios sobre la presencia del texto ajeno y deja al lector la identificación e interpretación del mismo, y Andersen, tan publicado en las revistas en español de la época y tan persistente en sus simbolizaciones sobre lo bello y lo feo, lo verdadero y lo falso, no es ajeno a los cuentos de *Azul*. Tampoco se tiene certeza de que Martí hubiese leído ya en 1889 el libro de quien pocos años después, al conocerlo, llamará “hijo”, según ha contado el propio Rubén Darío,⁶⁵ pero no es nada imposible que ello ocurriera.

Martí seguía muy de cerca el desarrollo de los autores jóvenes del continente, la gente nueva que “está en flor”, pues como dirá pocos años después (en 1893): “Es como una familia en América esta generación literaria, que principió por el rebusco imitado, y está ya en la elegancia suelta y concisa, y en la expresión artística y sincera, breve y tallada, del sentimiento personal y del juicio criollo y directo”.⁶⁶ Sobre *Azul* y Martí, debe recordarse que el libro de Darío terminó de imprimirse en julio de 1888 en Chile, año en que este autor escribe también sus primeros textos sobre Martí, que demuestran una honda admiración hacia el autor cubano.

En marzo de 1889 Darío está ya en Nicaragua, es de suponer con una buena cantidad de ejemplares de *Azul* para distribuir, pues pronto Gutiérrez Nájera y Luis G. Urbina en México se entusiasman con el libro: ¿no le haría llegar también Darío lo

⁶⁴ Ver Iván Uriarte: “El intertexto como principio constructivo en los cuentos de *Azul*... y su proyección en la nueva narrativa latinoamericana”, en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, n. 137, octubre-diciembre, 1986, pp. 937-943.

⁶⁵ Esta conocida anécdota puede encontrarse en la autobiografía *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, Barcelona, Casa Editorial Maucci, [s.a.], p. 143.

⁶⁶ JM: “Julián del Casal”, *OC*, t. 5, pp. 221-222. En uno de sus libros de apuntes Martí anotó entre sus proyectos “Escribir un estudio” sobre “Los poetas jóvenes en América”, entre los cuales, por supuesto, menciona a Darío (JM: “Libros”, *OC*, t. 18, p. 287).

más pronto posible un ejemplar de *Azul* a su admirado Martí?⁶⁷ Los mayores puntos de contacto entre “Los dos ruseñores” y *Azul* pueden detectarse, precisamente, en el cuento de este último libro “La muerte de la emperatriz de China”, que fue incorporado a su segunda edición, realizada en Guatemala en 1890. Darío dedicó su cuento a Gutiérrez Nájera (el “Duque Job”), con lo que redondea el círculo de creadores modernistas. El título mismo del relato de Darío ya induce a la referencia intertextual; allí hay una “emperatriz” artificial y otra “verdadera”, que acaba por triunfar. También hay descriptivismo detallista de un rincón chino y canta un pájaro (un mirlo esta vez). Pero “La muerte de la emperatriz de China” es un “cuento parisiense” y se impone el tono frívolo, la intención irónica, un airecillo cursi, que quizás fueron atributos que hicieron tan popular en aquellos momentos al libro.

En este cuento de Darío la crítica ha enfatizado elementos que ayudan a trazar un paralelo con los textos de Andersen y Martí. Por ejemplo, Anderson Imbert habla de la deshumanización del personaje femenino, Suzette: “Darío, mediante el uso de la prosa poética, gradualmente reemplaza la realidad por un mundo imaginario. La historia comienza con una metáfora que despoja a Suzette de sus características humanas: ella es una mujer-joya-pájaro que vive en una casa-caja-jaula”.⁶⁸ Y Jeanne P. Brownlow señala aspectos que muestran el aporte particular de Darío, pues enfatiza como este en su cuento ficcionaliza la confusión entre los sentimientos afectivos y estéticos, pero en el mismo acto de ficcionalizar esa confusión cae de nuevo en una de sus ironías

⁶⁷ Ver Edelberto Torres: *La dramática vida de Rubén Darío*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1982, pp. 107-108.

⁶⁸ Enrique Anderson Imbert: “*Rubén Darío and the Fantastic Element in Literature*”, en *RUBÉN DARÍO CENTENNIAL STUDIES*, Austin, Texas, eds. M. González Berth y Berge D. Schade, 1979, p. 114, nota 2. [Cita traducida por el autor. (*N. del E.*)]

características.⁶⁹ El escultor Recaredo, ambivalente y falto de convicción, tiene que reconciliar los dos objetos que idolatra: la mujer real con la figura de porcelana, pero parece incapacitado para establecer esa reconciliación entre la vida y el arte. La ironía de Darío radica en subvertir esa misma oposición, pues la mujer “real” resulta a la postre ser “un objeto de arte tan artificioso como su rival labrada en porcelana”:

Suzette ha sido deshumanizada por estetizada, e inspira en la mente confusa del escultor la misma idealización que inspira la estatua. Con esta doble idealización estética sigue operando la síntesis modernista en su papel de subversión. Se sintetizan en una sola emoción lo que, en efecto, serían emociones distintas, y así parece resolverse fácilmente el dilema estético de Recaredo con la resolución del problema sentimental.⁷⁰

En la versión martiana del cuento de Andersen —como en el original de ese autor— su final establece, a diferencia de Darío, una reconciliación entre la vida y el arte. Como sí sabemos que Darío leyó *La Edad de Oro*,⁷¹ y que “La muerte de la emperatriz de China” fue escrito entre 1889 y 1890 e incorporado en esa última fecha a la segunda edición de *Azul*, no es improbable suponer un posible diálogo mediante este tipo de narraciones alegóricas entre los dos escritores. Pues a su vez, al componer “Los dos ruseñores” Martí pudo tener en mente algunas narraciones de la primera edición de *Azul*, como “El sátiro sordo”, en donde el personaje

⁶⁹ Jeanne P. Brownlow: “La ironía estética de Darío: humor y discrepancia en los cuentos de *Azul*”, en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, nos. 146-147, enero-junio, 1989, p. 391.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 391.

⁷¹ Rubén Darío: “José Martí”, en *Antología crítica de José Martí*, compilación, introducción y notas de Manuel Pedro González, México, Publicaciones de la Editorial Cultura, 1960, pp. 8, 11.

titular, al no poder escuchar el canto de Orfeo ni la defensa que de él hace la alondra, se deja llevar por el cabeceo negativo del asno y no le permite vivir en su bosque (como los insensibles mandarines que aconsejan al emperador y que acaban por sustituir al ruiseñor vivo por el mecánico). También en “El rubí” se contraponen el objeto artificial al natural, aunque irónicamente también este último resulte tener un origen mítico-humano.

Los paralelismos entre *La Edad de Oro* y la obra de Rubén Darío parecen ganar cada vez más la atención de la crítica. Howard M. Fraser centra esta cuestión en las narraciones del último número de *La Edad de Oro* “La muñeca negra” y, precisamente, “Los dos ruiseñores”, a su entender variaciones sobre un mismo tema, hasta el punto de sugerir que el primero pudiera titularse también “La dos muñecas”, pues “En estos cuentos ejemplares Martí opera dentro de la tradición modernista de ‘El rey burgués’ de Darío al destacar los valores moralmente superiores de lo espiritual sobre el materialismo y a la opresión mercantilista”.⁷² Ya el cuento de Andersen criticaba los retrógrados valores de la riqueza material y sus perniciosas secuelas, contrastada con la superior riqueza espiritual, también evidente en su “El nuevo vestido del Emperador”. Igual que nos sucedió a nosotros, Fraser encuentra conexiones entre “Los dos ruiseñores” y *Azul*, solo que las centra en el cuento “El rey burgués”, que como otros de Darío, presenta “el abismo entre esteticismo y mercantilismo y la profunda lucha entre espiritualismo y materialismo”.⁷³

También ve este crítico similitud entre las narraciones martianas y el muy conocido poema rubendariano “Sonatina”, de 1893, considerado como alegoría del esteticismo. En este caso tanto la princesa del poema como el emperador del cuento martiano se encuentran aislados del mundo real, presos dentro

⁷² Howard M. Fraser: “*LA EDAD DE ORO and José Martí’s Modernist Ideology for children*”, en *Revista Interamericana de Bibliografía*, EE.UU., v. XLII, n. 2, 1992, p. 225. [Citas traducidas por el autor. (*N. del E.*)]

⁷³ *Ibidem*, p. 226.

de una atmósfera palaciega y lujosa: también tanto el príncipe de “Sonatina” como el ruiseñor vivo son “vencedores de la muerte”. Sin embargo, muy dentro de su gusto por ironizar, Darío sitúa al príncipe como producto de la misma atmósfera artificiosa de la protagonista, mientras que su equivalente en Martí sería más bien el pájaro mecánico: como sabemos al contraponer el ruiseñor vivo al mecánico, el escritor cubano está proponiendo otra muy definida conclusión.

La actitud vertical de Martí también se desprende de su apropiación de lo chino, no solo como elemento esteticista, sino espoleado por sus preocupaciones sociales y culturales, como hemos visto. Pero en Darío su interés por lo chino tiene otras fuentes. Precisamente a la altura de 1889, en su “Impresiones de Santiago” el autor nicaragüense expresaba:

Lo extrañamente exótico lo tienen los franceses y lo procuran [...]. Teófilo Gautier, padre de Judith, orientalizó también las letras. Judith sabe chino y escribe versos en esa lengua, y algo semejante hace Luis Bouilhet, el autor de *Astrágalos*, quien quiso introducir en el verso francés el ritmo de lo chinesco. ¡Y qué bien!⁷⁴

Así vemos cómo Darío presenta lo chinesco según manifestación de lo “extrañamente exótico”, pero visto a través de pupilas francesas como las de Bouilhet (1822-1863) y Judith Gautier (1850-1917). El primero llegó a aprender la lengua china, sin haber visitado nunca ese país. En 1859 había publicado *Festons et Astrages*, que incluye los poemas “Tou-Tsong”, “Le barbier de Pekin” y “Le dieu de la porcelaine”. En su publicación póstuma, *Dernieéres chansons* (1872), figuran seis traducciones e imitaciones de poemas chinos. Por su parte la Gautier, que desde jovencita

⁷⁴ Citado por Max Henríquez Ureña en su *Breve historia del modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 21. Muchos de los datos que siguen están tomados de la misma fuente.

aprendió chino con un mandarín refugiado en París, comensal habitual de su padre Teófilo, publicó *Le livre de jade* (1867), con traducciones de poesía china, la novela *Le dragon imperial* (1869), que se desarrollaba en el país asiático y el drama *La marchande des sourires* (1888), adaptado de aquel idioma. La repercusión en América Latina de esta nueva y recurrente moda literaria presenta, en sus inicios, la doble vertiente que preconizan “Los dos ruseñores” y “La muerte de la emperatriz de China”. Aunque menos prolíficas sus manifestaciones si lo comparamos con lo japonés, lo chino está presente y aún lo podemos encontrar en manifestaciones modernistas tan tardías como el libro *Catay* (1929) del colombiano Guillermo Valencia.⁷⁵

Cuando Martí despliega la atmósfera china en “Los dos ruseñores” con seguridad no ignoraba lo que en Francia ya venía incorporándose a las características de la literatura más de moda. Pero su misma presencia en Nueva York le permite ponerse en contacto directo con algunas manifestaciones de esa cultura milenaria, a la vez que las circunstancias le facilitan ahondar en la problemática social del chino como minoría incipiente, pero que ya se hacía sentir, en el país norteamericano. Precedida por sus variados y cada vez más perspicaces acercamientos a lo chino en sus crónicas, la información que recopila para su artículo “La Exposición de París”, en el tercer número de *La Edad de Oro*, parece haberle abierto nuevas perspectivas en su conocimiento de lo oriental, particularmente verificables en sus textos para el cuarto número de la revista: “Un paseo por la tierra de los anamitas” y, por supuesto, “Los dos ruseñores”.

⁷⁵ Puede señalarse que este ciclo parece culminar, más de un cuarto de siglo después, con un legítimo ejemplo de transculturación cuando el cubano mulato descendiente de chino Regino Pedroso (1896-1983), publica en 1933 sus poemas “Salutación a un camarada culí” y “Dos poemas chinos”. En el primero de ellos expresa: “Tú has despertado en mí lo que en mí hay de Asia,/ pues yo vengo de allá en connubio con África:/ dos grandes continentes destrozados, vencidos...” (Regino Pedroso: *Obra poética*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1975, p. 49). Posteriormente, en 1953, publicará el libro *El ciruelo de Yuan Pei Fu, poemas chinos*.

Este último le resultó especialmente apto para subrayar en forma alegórica su posición ética-estética, esta vez no de manera explícita, como lo había hecho en la *Revista Venezolana* o en “La última página” del número inicial de *La Edad de Oro*,⁷⁶ sino a través de una narración de doble —por lo menos— y fácil lectura: los incidentes gozosos y entretenidos por encontrar al ruiseñor de canto maravilloso y la comparación entre el arte artificial, mecánico, desenvuelto en el lujo, y aquel otro natural, sincero, que “suena mejor en los árboles del bosque”,⁷⁷ el cual, en definitiva, puede vencer a la muerte (y en más de un sentido).

Aquí Martí plantea la cuestión utilizando las mismas armas que esgrimía esta nueva generación americana de escritores que “está en flor”: el creativo cuidado de la palabra, el ritmo de una prosa renovadora, el goce sensual de las descripciones, el orientalismo, el fondo alegórico, la intertextualidad, etc. Pero él mismo demuestra cómo superar “el rebusco imitado” y encuentra “la expresión artística y sincera, breve y tallada”, incluso —quizás hasta intencionadamente— utilizando una fuente ajena. Así su proyecto de *La Edad de Oro* termina con esta hermosa muestra de reafirmación ética y estética, abierta polémicamente a un diálogo que aún hoy día, a más de un siglo de haber sido escrita, permanece vigente.

⁷⁶ Allí dirá: “poetas como Homero ya no podrán ser, 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 [...]” (JM: “La última página”, en *La Edad de Oro*, OC, t. 18, p. 349).

⁷⁷ JM: “Los dos ruiseñores”, en *La Edad de Oro*, OC, t. 18, p. 494.

Los cuentos “modernos” de *La Edad de Oro*

I

Martí, en el plan inicial de su revista para niños y jóvenes *La Edad de Oro*, contempló, como era usual en ese tipo de proyecto, incluir narraciones cortas, aunque si nos atenemos a lo que expresó en las primeras páginas de la publicación —“A los niños que lean *La Edad de Oro*”, exposición de su proyecto editorial—, dichas narraciones no ocuparían un lugar preponderante, pues, tras un listado de aspectos importantes a tratar, ya en el último lugar de lo que aparecería en la revista, añadía que “les contaremos cuentos de risa y novelas de niños, para cuando hayan estudiado mucho, o jugado mucho, y quieran descansar”.¹ Es decir, estas narraciones de “ficción” funcionarían como los elementos más puramente de entretenimiento y de aparente menor peso “instructivo”.

Sin embargo, la intención expresa —según el prospecto que acompañaba la contracubierta— era que todos sus textos constituyeran “una lectura que interesa como un cuento”.² Y aunque era propósito suyo no incluir en la revista “traducciones vanas, de trabajos escritos para niños de carácter y de países diversos”,³ de hecho incluyó dos “cuentos de magia” del francés Laboulaye y una

¹ JM: “A los niños que lean *La Edad de Oro*”, en *La Edad de Oro*, OC, t. 18, p. 302.

² JM: “La Edad de Oro. Publicación mensual de recreo e instrucción”, en *La Edad de Oro*, ed. facsimilar, La Habana, Editora Abril, 1989 (Se trata de un texto promocional redactado por José Martí que aparecía en el reverso de la contracubierta de cada número).

³ Ídem.

“versión libre de un cuento de Andersen”, al parecer respondiendo al anunciado proyecto de “cuentos de risa”, quizás recapitulando acerca de la universalidad del ser humano (y del niño, por lo tanto). Mas, a pesar de ciertos escrúpulos, cada número, prácticamente, también incluyó una “narración para niños” original del propio Martí. Sin dudas, él sabía bien que los “cuentos” constituían poderosísima atracción para sus pequeños lectores.

Los escrúpulos que el escritor cubano presenta ante lo que se entiende como narraciones de ficción son bien evidentes y conocidas. Al respecto, siempre se cita su prólogo a la edición en libro de su novela *Amistad funesta*, que nunca llegó a ver publicada como libro. Allí expresaba:

Ya él [el autor, el propio Martí] sabe bien por dónde va, profunda como un bisturí y útil como un médico, la novela moderna. El género no le place, sin embargo, porque hay mucho que fingir en él, y los goces de la creación artística no compensan el dolor de moverse en una ficción prolongada; con diálogos que nunca se han oído, entre personas que no han vivido jamás.⁴

Esta desconfianza ante las narraciones de “ficción” fue permanente en Martí, para quien, sin embargo, la verdadera poesía no era “ficción”, sino algo *visto* con los sentidos de “adentro”, pues son bien conocidas, por lo menos, sus afirmaciones en los prólogos a *Ismaelillo* y a los no publicados *Versos libres*: “[...] Tal como aquí te pinto, tal te han visto mis ojos. Con esos arreos de gala te me has aparecido. Cuando he cesado de verte en una forma, he cesado de pintarte”.⁵

[...] Lo que aquí doy a ver lo he visto antes (yo lo he visto, yo).— Y he visto mucho más, que huyó sin darme tiempo

⁴ JM: “Amistad funesta”, *OC*, t. 18, p. 192.

⁵ JM: Dedicatoria [Hijo], *Ismaelillo*, *OCEC*, t. 14, p. 17.

a que copiara sus rasgos.—De la extrañeza, singularidad, prisa, amontonamiento, de mis visiones, yo mismo tuve la culpa, que las he hecho surgir ante mí como las copio. De la copia, yo soy el responsable.⁶

Pero en cuanto a ficción narrativa, sus opiniones muchas veces eran radicales: “¿Por qué no han de decirse los pensamientos como ocurren a la mente? Esa sería la Literatura sincera. Casi todos los libros de ficción son libros falsos e hipócritas. Su forma no dura, porque es forma rebuscada”.⁷ Y tan parcializado se encontraba al respecto, que llegó a pronosticar con poco acierto: “Son las novelas como los soldados del ejército mental: acaso son ellos los que ganan la batalla, mas luego, nadie recuerda sus nombres. Son libros de presente”.⁸ En 1882, la muerte de un novelista alemán lo lleva a otra observación, del mismo tenor que las anteriores:

Ha muerto Auerbach, nombre que se había hecho notable como el de un escritor elegante de novelas originales, en esta época en que la novela absorbe tanto a escritores y lectores, rebajando frecuentemente las facultades de aquellos y el carácter de estos. Hay mucho de lo verdadero desconocido para que demos nuestro tiempo al estudio de lo ficcioso.⁹

Esto último, “lo ficcioso”, es lo que parece disgustarle a Martí. ¿Para qué inventar sucesos y personajes cuando hay tanto aún en la realidad por interrogar, descubrir? Tal parece que para él existe una dicotomía entre las funciones del verso y la prosa, que hace a esta última un instrumento racional por excelencia para el análisis de la realidad, como probaba en sus *Escenas*

⁶ JM: “Mis versos”, *Versos libres*, OCEC, t. 14, pp. 81-83.

⁷ JM: Otros fragmentos, *OC*, t. 22, p. 329.

⁸ Ídem.

⁹ JM: “Sección constante”, *OC*, t. 23, p. 233.

norteamericanas. Aunque también, como dirá en 1889, al reseñar un libro costumbrista de autor argentino, elogia cómo este rara vez usa “de la imaginación para invenciones, que es su empleo vano y censurable, sino para componer las partes de su trabajo, de modo que no choquen, sino que se ayuden a brillar, o para que lo real se vea mejor en un símbolo”.¹⁰ Esta capacidad de extraer el símbolo de lo real, tan característica de toda la escritura martiana, es lo que parece convencerlo de las posibilidades de las narraciones cortas, sobre todo cuando están dirigidas a gente joven. Los mismos “cuentos de magia” le facilitan el comunicar, tras entretenido deleite lúdico, algunos principios esenciales. Y cuando crea cuentos de la realidad cotidiana, sus medios se afilan, el símbolo se compone elegantemente y la imaginación le sirve también para que lo real se comunique a mayor profundidad.

Así Martí se introduce, con sutiles armas, en el campo del cuento modernista, que ya desde comienzos de la década del 80 venía escribiendo en Hispanoamérica su amigo Gutiérrez Nájera, género al cual, precisamente un año antes de la aparición de *La Edad de Oro*, Rubén Darío había dado nuevo impulso con sus narraciones de *Azul*, todas con un trasfondo simbólico tan evidente, que a veces se constituían en verdaderos apólogos o fábulas míticas, cuya mejor correspondencia martiana se encontrará en “Los dos ruseñores”, esa versión del cuento de Andersen aparecida en el último número de *La Edad de Oro*.¹¹

Respecto a Gutiérrez Nájera, existe un cuento suyo titulado “La balada de año nuevo” que nos puede servir para señalar algunas diferencias y similitudes entre el autor cubano y el mexicano. El de este último autor comienza de la siguiente manera:

¹⁰ JM: “Tipos y costumbres bonaerenses”, *OC*, t. 7, p. 362.

¹¹ Ver al respecto, de Luis Toledo Sande: “Los cuentos de José Martí y Rubén Darío: apuntes para un viaje a la semilla”, en su *José Martí, con el remo de proa. Catorce aproximaciones*, La Habana, Centro de Estudios Martianos y Editorial de Ciencias Sociales, 1990, pp. 22-244; y de Salvador Arias: “Martí, Andersen y el modernismo hispanoamericano”, en *República de las Letras*, Madrid, n. 45, abril-junio, 1995, pp.113-121.

En la alcoba muelle, acolchonada y silenciosa, apenas se oye la blanda respiración del enfermito. Las cortinas están echadas; la veladora esparce de derredor su luz discreta, y la bendita imagen de la Virgen vela a la cabecera de la cama. Bebé está malo, muy malo... Bebé se muere...¹²

Aparte de la similitud del nombre del niño protagonista con el de un cuento de Martí —“Bebé y el señor Don Pomposo”— el ambiente acomodado de tenue iluminación impresionista dado en cuidada y sugestiva prosa, tiene equivalencia en los cuentos martianos. Pero Gutiérrez Nájera —quien no escribe para niños— es bastante poco discreto en eso de atemperar el sentimentalismo y lo melodramático (su mencionado cuento finaliza con la muerte de Bebé) tal como ocurría con muchos cuentos que, incluso para niños, se escribían en español por la época en que salió *La Edad de Oro*. Muy socorrido en esos relatos era la contraposición entre niños ricos y pobres, casi siempre con un acto de ayuda o simpatía de los primeros a los segundos, tal como hace Bebé en el cuento martiano (o Pilar, en “Los zapaticos de rosa”). Una conocida muestra de esto, ya fuera de nuestro ámbito lingüístico, lo podemos encontrar en algunos de los relatos que incluye el perdurable libro *Corazón*, del italiano Edmondo de Amicis, aparecido en fecha tan cercana a *La Edad de Oro* como 1886.¹³

No hay razón para dudar que, cuando Martí decide redactar cuentos de ambiente contemporáneo —o “modernos”, para mejor señalar una característica que utilizo con obvia plurivalencia— mantuvo su varias veces expresada voluntad de no

¹² Manuel Gutiérrez Nájera: *Prosa selecta*, Selección y prólogo de Salvador Novo, México, Círculo Literario, 1946, p.53.

¹³ Ver al respecto de Martín Franzbach: “Análisis comparativo educativo de la burguesía: José Martí, *LA EDAD DE ORO* (1889) y Edmondo de Amicis, *CUORE* (1886)”, en *José Martí 1895/1995. Literatura-Política-Filosofía-Estética*, eds. Ottmar Ette y Titus Heydenreich, Varvuel Verlag, Frankfurt am Main, Universität Erlangen-Nürnberg, 1994, pp.171-179.

ficcionalizar demasiado la realidad cotidiana, sino de estilizarla creadoramente, sin incurrir en idealizaciones excesivas. En otras palabras, transportadas a los convencionales vocablos estilísticos aplicables a lo que se producía entonces: más realismo que romanticismo, pero sin caer en naturalismos chocantes, aunque sí con bastante impresionismo y hasta algunos creativos toques expresionistas cuando la situación lo requiriese. Por supuesto, en los cuentos “modernos” de *La Edad de Oro* no hubo médico ni bisturí, y como la ficción no se prolongó demasiado, los goces artísticos deben haber sido recompensantes; sus diálogos pudieron haber sido escuchados por el propio Martí y hasta sus personajes quizás vivieron alguna vez, solo que ahora estaban recompuestos y estilizados mediante ricos y novedosos medios artísticos que la época sugería y el autor recreaba.

II

Cuando José Martí comienza a componer estas narraciones breves para *La Edad de Oro*, era difícil que ignorara el desarrollo que el cuento corto había alcanzado precisamente en el país en donde residía, cuyas publicaciones de todo tipo trataba por lo menos de conocer y, muchas de ellas, hasta comentar, sobre lo cual son ilustrativos en particular sus artículos acerca de revistas aparecidos en *La América* en 1884.¹⁴ Pero también sus *Escenas norteamericanas* y su mismo epistolario dan pruebas fehacientes, no solo de sus lecturas en general, sino muy en específico, sobre su conocimiento nada superficial de la literatura norteamericana.¹⁵

¹⁴ Por ejemplo, “Repertorio, revistas y mensuarios literarios y científicos de Nueva York” (*OC*, t. 13, pp. 428-434), “El Century Magazine” (*OC*, t. 13, pp. 434-436) y “La Revista Norteamericana” (*OC*, t. 13, pp. 439-440).

¹⁵ Esto lo han demostrado estudios como los de Esther Elias Shuler: “José

Es durante el siglo XIX en los Estados Unidos cuando el cuento corto, bajo su denominación inglesa de “*Short-Story*”, toma auge y define sus características, para lo cual utiliza como vehículo de propagación más eficaz las revistas. No han faltado explicaciones de las causas por las que esto ocurre precisamente en ese país, de manera masiva y con un desarrollo tan característico y coherente, mientras que en otros países lo que predomina son nombres más bien aislados y formas variables (Merimée, Robert Louis Stevenson, Turguéniev, Flaubert, etc.). Se ha señalado, entre otras posibles razones para este auge, por ejemplo, la falta de consistencia de la vida norteamericana de entonces, “su falta de una rica y compleja textura social”, por lo que el breve cuento poético, mejor que la amplia novela de costumbres, resultaba una forma más natural para las intensas pero aisladas experiencias típicas de su desarrollo. A esto se unía lo agudamente sensible que fueron los escritores norteamericanos al influjo de los romanticismos inglés y europeo en general. Así, la colisión entre esa experiencia local, socialmente fragmentada, con una visión artística cosmopolita, unida a la proliferación de revistas, resultó un caldo de cultivo ideal para el surgimiento del “*Short-Story*”,¹⁶ que según uno de sus teóricos finiseculares, Brander Matthews (1852-1929), debía escribirse así, con mayúscula y guión intermedio, para diferenciarlo con sus propias características de la “historia corta” o “narración breve” y, por supuesto, del “*conte*” francés, que llevó a su culminación Maupassant.¹⁷

Martí: su crítica de algunos autores norteamericanos”, en *Archivo José Martí*, La Habana, n. 16, 1950, pp. 164-192; y de Anne Owen Fountain: *José Martí and North American Authors*, Columbia University, Ph. D., 1973.

¹⁶ Los argumentos apuntados corresponden principalmente a Walton Litz, citado por Walter Ernest Allen en su *The Short Story in English*, Oxford, Clarendon Press, 1981, p. 24.

¹⁷ Fred Lewis Pates: *The Development of the American Short Story* (1916), sintetizado en el artículo “*The Short-Story United States*”, de la *Encyclopædia Britannica*, Chicago, 1942, t. 20, pp. 580-581. En líneas generales, seguimos a este autor cuando, a continuación, sintetizamos la evolución del cuento en los Estados Unidos.

Martí conoció bien a los autores que fueron desarrollando el cuento corto norteamericano, del cual se estima fue pionero Washington Irving (1783-1859), para muchos el primer hombre de letras estadounidense de veras importante. Este autor fue, hacia 1819, quien estableció un tipo de breves obras literarias narrativas que tenían características e individualidad propias. Así perfiló el llamado “*sketch*”, que supone 1) descender de lo general a lo particular, 2) no trabajar con tipos sino con individuos y localizaciones individualizadas y 3) no intentar desarrollar un argumento o acción dramática, sino inducir más bien a una atmósfera, una emoción, sin caer en el obvio mensaje moralizante del “cuadro de costumbres” hispánico. El “*sketch*” tuvo amplia acogida entre muchos escritores jóvenes, hasta el punto de producirse una epidemia de ellos, con su sentido de apunte, bosquejo, esbozo.¹⁸ Martí, que leyó y admiró a Irving como veremos, al parecer partió de algunas de estas características cuando incursionó en la composición de sus *cuentos* “modernos”.

Al autor cubano le fascinó el trabajo que había hecho el norteamericano con los *Cuentos del Alhambra*, en donde aparecían esas moras que tanto elogiaba, pero su mayor interés fue despertado por lo que de fundacional respecto a la cultura nativa encontró en Irving, de quien dice:

[...] sacudió con mano robusta el árbol patrio, cuajado de frutas, y en bandeja de labor de Europa, recamada de esmaltes de Persia y embutidos arábigos, ofreció al paladar cansado de Inglaterra y al ansioso de América, las frutas nuevas. Por lo que tiene color homérico y tono primaveral, como quien ve con ojos claros lo no visto, o huella con pie desnudo de calzados de ciudad la selva virgen, o aparta bravamente los cristales de varios colores que para mirar

¹⁸ El *Pequeño Larousse Ilustrado*, México, 1987, p. 948, acepta en español la palabra *sketch*, en su doble acepción de “sainete, piecicilla” o “escena corta de teatro o cine”.

la naturaleza le ofrecen los hombres, y los echa a todos en tierra de un revés, y mira por sí.¹⁹

En este caso los frutos son los nuevos del país, pero la bandeja en que los sirve de la que retoma elementos extranjeros (“los cristales de varios colores”), mas en la conjunción lo que prima es la mirada nueva, original, tanto que alcanza ese “color homérico y tono primaveral” de lo fundacional. Lo otro que más le interesa de Irving es “La frase coloreada y opulenta, como mañana de bosque continental a sol tranquilo, [que] imponía majestad, y se deshacía en colores”.²⁰ Esa capacidad de dibujar colores²¹ que encuentra en el romántico Irving, lo acerca a su propio concepto de la prosa, como expresará en diversas ocasiones.

Tras Irving, es a partir de 1826, con el surgimiento de revistas en Filadelfia y Boston, que el “*Short-Story*” gana terreno, sobre todo con la presencia de dos autores importantísimos: Nathaniel Hawthorne (1804-1864) y Edgar Allan Poe (1809-1849). El primero, hizo obras artísticas muy serias y, aparte de sus novelas, gustó de concentrarse en situaciones únicas intensas, no largas, casi siempre con un fondo alegórico. Sobre la edición de su libro *Twice-Told Tales* es que en 1842 Poe realizó la conceptualización del “cuento en prosa” como una forma literaria valiosa, distinta y que respondía a características muy precisas; el mismo Poe escribió muestras de “*Short-Story*” que hoy perduran como ejemplos del género, además de asegurar que la tendencia de la época era publicar sobre todo en revistas.

Martí indudablemente conoció bastante bien a Poe, y queda el testimonio de la traducción suya fragmentaria del poema “El cuervo”, así como varias referencias a su obra, algunas en sus

¹⁹ JM: *Escenas norteamericanas*, OC, t. 9, p. 402.

²⁰ Ídem.

²¹ JM: *Escenas norteamericanas*, OC, t. 10, p. 47.

Cuadernos de apuntes.²² Pero el concepto del arte de ambos autores era casi antitético en cuanto a su compromiso social. Para Martí los cuentos de Poe eran “simbólicos y terribles”,²³ pero poco ligados a la realidad. Sin embargo, no podemos afirmar que desconociera los aspectos —teóricos y prácticos— que el autor norteamericano desarrollara respecto al “*Short-Story*”, y que el crítico Brander Matthews se encargó de reconceptualizar y difundir, ya durante la última década de siglo.

Frente a Hawthorne la posición de Martí varía substancialmente, y enfatiza tanto su “prosa caldeada, transparente y fina”,²⁴ como su capacidad de penetrar en el interior del hombre: “Hawthorne el novelista del espíritu”,²⁵ “aquel que bajó al espíritu”,²⁶ y lo considera “genioso profundo y sincero”.²⁷ La empatía es grande y, en 1884 le dedica un artículo en *La América* que le sirve para ratificar sus ya mencionadas concepciones sobre la narrativa de ficción:

[...] aquel descriptor leal, veedor privilegiado, artista extremo y sentidor sutil de la Naturaleza y de su espíritu; porque Hawthorne no veía, como Balzac y los noveladores de ahora, las líneas, minuciosidades y ladrillos y tejas de los lugares que copiaba; sino su alma, y lo que inspiran; y tenía una peculiar y dichosísima manera de ir acordando su criaturas y los paisajes en que las movía, lo cual daba a todas sus novelas aquella rica vida espiritual, caliente luz y perfecto conjunto que las avalora. Que otros pintan actos, y combates de la voluntad, y dramas de pasiones; pero Hawthorne pintaba lo que en sí mismo lleva el espíritu del

²² Ver JM: *Cuadernos de apuntes*, OC, t. 21, p. 263.

²³ JM: *Escenas norteamericanas*, OC, t. 10, p. 231.

²⁴ JM: “Henry Ward Beecher”, OC, t. 13, p. 41.

²⁵ JM: “La originalidad literaria en los Estados Unidos. Louisa May Alcott”, OC, t. 13, p. 193.

²⁶ JM: “Bancroft”, OC, t. 13, p. 312.

²⁷ JM: “El ‘Century Magazine’”, OC, t. 13, p. 449.

hombre, y nadie supo como él descubrirlo y revelarlo. Le fue dado asomarse a lo invisible.²⁸

Y continúa en el mismo tono, contraponiendo frente a Hawthorne, ya fallecido entonces, escritores de la época (Poe incluido, por supuesto) sin nombrarlos, con indudables miras puestas sobre todo en los nuevos autores hispanoamericanos, esos que aún apenas habían dado incipiente “fe de vida” modernista, pero a quienes Martí ya previene, polemizando *a priori* con ellos:

Por debajo de las obras de fantasía, como la sangre por debajo del cutis, ha de correr, si se quiere que el libro sea viable y no se desvanezca como el alcohol expuesto al aire, un sentimiento vivo o un pensamiento de valor permanente.

Las inteligencias superiores tienen saludable horror a esas obras fáciles y brillantes, producidas sin entusiasmo y a capricho por la mera imaginación. Prefieren los espíritus profundos callar largo tiempo, a emplear sus fuerzas, como quien pinta sobre las aguas del mar, en obrillas que nada añaden al conocimiento humano, ni revelan un rincón nuevo en el corazón, ni son más que prueba fútil de la capacidad del escritor para levantar un palacio sobre una pompa de jabón. Es bello, pero es indecoroso. Emplearse en lo estéril cuando se puede hacer lo útil; ocuparse en lo fácil cuando se tienen bríos para intentar lo difícil, es despojar de su dignidad al talento. Todo el que deja de hacer lo que es capaz de hacer, peca.²⁹

Cuando habla de que “prefieren los espíritus profundos callar largo tiempo” no sería ocioso pensar que se refiere a su misma producción literaria. Y como muestra de sus recelos acerca de la imaginación

²⁸ *Ibidem*, pp. 449-450.

²⁹ *Ibidem*, p. 450.

puesta al servicio de lo irreal, elogia como Hawthorne quemó “una serie de cuentos fantásticos que pasaban entre hechiceras y brujas [...] ‘porque no encerraban ninguna verdad moral; porque eran narraciones de pura imaginación, fundadas en la leyenda o en la historia, y no tenían aquel equilibrio y proporción espirituales que constituyen la obra de arte’”.³⁰

Como vemos, las preferencias de Martí por ciertos escritores suponen, casi siempre, un grado de afinidad mayor. Cuando elogia o glosa a determinado autor —aunque a veces repita juicios ajenos— suele seleccionar los elementos que más estima, y de algunos de esos comentarios podemos ir infiriendo su propia *ars poetica*. Es singular que las preferencias martianas dentro de los autores norteamericanos se manifiesten con mayor entusiasmo por los que suelen llamarse “románticos”, anteriores a los coetáneos martianos, estos últimos generalmente calificados de “realistas”, según establece Anne Owen Fountain en su tesis doctoral *José Martí and North American Authors*.³¹

Y si de preferencias se habla, es indudable que la “ficción narrativa” no es precisamente su género más gustado, a pesar de ser el que por la época más se difundía a través de las publicaciones periódicas. Sin embargo, dentro de esa desatención, tiene relieve su interés por tres narradoras: Harriet Beecher Stowe (1811-1896), Helen Hunt Jackson (1831-1885) y Louisa May Alcott (1832-1888). La mayor de ellas —y que paradójicamente fue la única que sobrevivió a Martí— supone una vieja devoción por su famosa novela *La cabaña del Tío Tom*, iniciada desde sus años escolares,³² y

³⁰ Ídem. Un aspecto de Hawthorne que Martí no menciona, pero que pudo incidir en su concepción de ciertos elementos de *La Edad de Oro*, fue su contribución a la literatura para niños y jóvenes, sobre todo con sus libros *Wonder Book* (1852) y *Tanglewood Tales* (1853), en los cuales volvía a contar, para los niños de su tiempo, historias de la mitología clásica. También en *Grandfather's Chair* (1841, 1842) presentaba, primordialmente para esos mismos lectores, narraciones de la Nueva Inglaterra.

³¹ Anne Owen Fountain: Ob. cit., pp. 143-144.

³² Jorge Mañach: *Martí, el apóstol*, México, Espasa-Calpe, 4ta. ed., 1952, p. 19.

que más debía a simpatías humanitarias que a razones estrictamente artísticas, aunque reconocía que:

No fue el menor mérito de la autora ir refrenando su indignación, y conteniendo su ira, a medida que describía las torturas de sus personajes. Eso hubiera dañado la obra. En las novelas, como en los poemas, y en los dramas, si el escritor no es actor permanente y visible, afloja su libro y compromete su éxito cada vez que su personalidad asoma en su obra.³³

En forma directa, Martí establece un nexo entre la anterior autora y Helen Hunt Jackson, cuando estima que esta última, “con más arte que Harriet Beecher Stowe hizo en pro de los indios, en pro acaso de alguien más, lo que aquella hizo en pro de los negros con su ‘Cabaña del Tío Tom’. *Ramona*, según el veredicto de los norteamericanos, es, salvo las flaquezas del libro de la Beecher, otra ‘Cabaña’”.³⁴ Ese “en pro acaso de alguien más” lo aclara en su epistolario, cuando confiesa que “su lectura deja en el ánimo inevitablemente, sin violentar la lección ni insinuarla siquiera, la convicción de que al mexicano no le iría bien en manos de Norteamérica”.³⁵ Bien sabida es que esta simpatía martiana lo llevó a la traducción de la novela *Ramona* y a crear, sobre un original de la Jackson, su famoso poema “Los dos príncipes”. Es indudable que si se empeñó en traducir la narración de la norteamericana fue porque, además, le encontró valores artísticos, y uno de los que precisamente lo sedujo fue que “es novela, no historia, novela discretísima, y sin aspavientos de elegía, ni más pasiones que las nobles”,³⁶ y en ella “Los caracteres se sostienen por sí, y se albergan

³³ JM: “Sección constante”, *OC*, t. 23, p. 125.

³⁴ JM: “*Ramona*”, de Helen Hunt Jackson”, *OC*, t. 24, p. 204.

³⁵ JM: Carta a Manuel Mercado, 8 de agosto de 1887, *OC*, t. 20, p. 113.

³⁶ Ídem.

como entes vivos en el recuerdo después de la lectura”,³⁷ todo lo cual daba por resultado un libro que podía ser disfrutado por todos, pues encontrarían en él “mérito el literato, color el artista, ánimo el generoso, lección el político, ejemplo los amantes, y los cansados entretenimiento”.³⁸

Además de ser mujeres, y de haber escrito para niños y jóvenes las tres, Martí parece encontrar otra afinidad entre estas narradoras, más allá de sus propias peculiaridades que las diferencian entre sí, y el punto común parece estar en su sensibilidad al enfrentar los problemas sociales, que exponen con claridad, pero sin crudezas excesivas, con un apelativo toque sentimental que penetra inevitablemente en los lectores no prejuiciados. Y si de ellas hay una cercana a los cuentos “modernos” de la revista martiana, esa es Luisa May Alcott. Al morir ella, un año antes de la aparición de *La Edad de Oro*, Martí le dedica un artículo que parece no fue publicado durante su vida, pero que todavía hoy se considera el mejor existente en español dedicado a la autora.³⁹ Allí describe cómo la Alcott, con más de veinte libros ya escritos a la moda literaria de la época, no encontró su legítima forma expresiva “hasta que, tocada en el noble corazón por los sufrimientos de los heridos en la guerra del Sur, se alistó de enfermera, vio la muerte, y halló este lenguaje”.⁴⁰ Entonces la autora produce su libro *Hospital Sketches*, dentro de esa forma literaria que, como ya habíamos visto, Washington Irving contribuyó a perfilar:

Desde entonces Louisa May Alcott, iluminada por la ternura, no escribió más que la verdad. No se valió de la imaginación para inventar, sino para componer, que es su

³⁷ JM: “*Ramona*”, de Helen Hunt Jackson”, *OC*, t. 24, p. 204.

³⁸ *Ibidem*, p. 205.

³⁹ JM: “La originalidad literaria en los Estados Unidos. Louisa May Alcott”, *OC*, t. 13, p. 193-195. Ver además Anne Owen Fountain: *Ob. cit.*, p.196.

⁴⁰ JM: “La originalidad literaria en los Estados Unidos. Louisa May Alcott”, *OC*, t. 13, p. 194.

verdadero oficio; y lo que sabía de la literatura le sirvió mucho, por supuesto, pero no para construir edificios de cartón pintarrajeados de leyendas y mitología, con un puntal griego, otro hindú, otro alemán y otro latino, sino para distribuir lo suyo propio, que por sí vio de cerca y sabía, con aquella proporción, naturalidad y buen gusto que son la lección eterna y útil que se saca del estudio de la buena literatura.⁴¹

Martí expresa aquí principios con los cuales se siente muy identificado, que van prefigurando ya los que llevará a la práctica cuando en *La Edad de Oro* cree sus narraciones originales, delimitando incluso ciertas perspectivas técnicas:

Pero no lo contaba en cabeza propia, porque eso hubiera privado a la narración de libertad y encanto; sino que, disponiendo los incidentes alrededor de un argumento propicio y urdiendo en una acción imaginada y siempre sencilla los caracteres reales, creó, con toda la fuerza de quien había vivido una niñez típica y original, la novela nueva del niño americano.⁴²

Novela en la cual “chispea la vida, sin imágenes vanas ni recias descripciones”,⁴³ lo cual permite que “la virtud se va entrando por el alma según se lee, como se entra el bálsamo por la herida”.⁴⁴

⁴¹ Ídem.

⁴² *Ibidem*, p. 195.

⁴³ Ídem.

⁴⁴ Ídem. A guisa de ejemplo de resonancia de la Alcott en Martí, vaya este fragmento de *Mujercitas* relacionado con “La muñeca negra”:

Un fragmento de muñeca abandonado había pertenecido a Jo, y después de una vida tempestuosa había quedado abandonada en el saco de los trapos, de cuyo triste hospicio Beth la rescató llevándola a su asilo.

En los años que Martí vive en los Estados Unidos, el “*Short-Story*” se manifiesta con vigor y amplitud, en autores de marcada impronta realista, que suelen especializarse en lo que se llamó el “color local”, cierto toque costumbrista que se afianza en las características de la región escogida para ubicar sus acciones. Martí parece conocer, sin entusiasmarse por ellos, a algunos de los cuentistas de entonces más estimados, como Bret Harte (1839-1902), que “escribe cuentos sentidos y finos de los mineros de California”,⁴⁵ Frank R. Stockton (1834-1902), “el narrador sutil que está ahora en boga”,⁴⁶ o Edward Everett Hale (1822-1909), de quien parece ignorar sus entonces muy conocidos cuentos “*The Man Without a Country*” y “*My Double and How He Undid Me*”, así como el de Stockton “¿*The Lady or the Tiger?*”, para muchos el más famoso “*Short-Story*” del período.⁴⁷ Y aunque menciona a Henry James (1843-1916) y algunos de sus textos (“Escribe en Londres el inglés castizo.—Satiriza, con estilo

Faltándole la parte superior de la cabeza, le puso un gorro bonito y, como no tenía brazos ni piernas, escondió estas imperfecciones envolviéndola en una manta y dándole la mejor cama, como a una enferma crónica. El cuidado que daba a esta muñeca era conmovedor, aunque moviera a risa. Le traía flores, le leía cuentos, la sacaba a respirar aire, la arrullaba con canciones de cuna y nunca se acostaba sin besar su cara sucia y susurrar cariñosamente: “¡Que pases una buena noche, pobrecita!” (Louisa May Alcott: *Mujercitas*, Buenos Aires, Editorial Acme, 1957, pp. 54-55).

⁴⁵ JM: *Escenas norteamericanas*, OC, t. 11, p. 368.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 360. Stockton aporta notas particulares de ligereza, humor y finura, aunque sus “extravagancias” verosímiles puede que no hayan sido muy del gusto de Martí. Sí resulta curioso que lo ignore como autor de libros para niños, uno de ellos —*PERSONALLY CONDUCTED*— publicado precisamente en 1889; además, Stockton fue redactor de la revista *ST. NICHOLAS*, reconocida entonces como la mejor de las dirigidas a niños y jóvenes, de la que fue editor asistente hasta 1882.

⁴⁷ Este cuento, publicado en New York en 1884, obtuvo una notable popularidad, a la que contribuyó mucho que el autor dejara el final a la decisión del lector, con lo que creó gran cantidad de conjeturas y discusiones. El mismo título se convirtió en una frase para indicar incertidumbre.

limado y trabajado, los hábitos y preocupaciones de provincia de los Americanos”),⁴⁸ indudablemente es un autor que se aparta de los principios martianos que ya hemos visto respecto a la ficción artística y con el cual no llega a identificarse.

De los narradores llamados “realistas” de la última década del siglo XIX, el que gana más la atención de Martí es Samuel Langhorne Clemens (1835-1910), el famoso “Mark Twain”, pero esto lo hace mucho menos con sus cuentos que, sobre todo, con su novela *Un yanqui de Connecticut en la Corte del Rey Arturo*, que no duda en recomendarle a Manuel Mercado como lectura para su hijo, en carta fechada en abril de 1889, en donde promete enviarle el libro.⁴⁹ El entusiasmo martiano por esa novela, aparecida precisamente en ese 1889 que también contempló la redacción de *La Edad de Oro*, se refleja muy vivamente en carta enviada a su discípulo Gonzalo de Quesada, el 2 de enero de 1890:

¿No ha leído el último libro de Mark Twain? Nunca lo quise leer mucho, porque en lo que conocía de él nada aprendí, y el chiste era de bota fuerte y camisa colorada. Pero este *Yankee in King Arthur's Court* es un servicio a la humanidad; de lenguaje característico y ligero, y de idea conmovedora y honda. Al principio recuerda el Quijote, y al fin a Julio Verne; pero no les debe un ápice. Con el Quijote, se hombra; y no tiene por qué bajar las armas, ni en la intención, ni en el ingenio. De Verne, tiene una que otra fantasía científica, pero llena de caridad y de mente.⁵⁰

Los juicios martianos sobre Mark Twain son propicios, de nuevo, para aventurarnos por las entretelas de sus concepciones sobre

⁴⁸ JM: *Cuadernos de apuntes, OC*, t. 21, p. 135.

⁴⁹ JM: Carta a Manuel Mercado, Nueva York, diciembre de 1889, *E*, t. 2, pp. 176-177.

⁵⁰ JM: Carta a Gonzalo de Quesada, Nueva York, 2 de enero de 1890, *E*, t. 2, p. 181.

el quehacer narrativo. La base primordial que llama su atención sobre el autor es que no se encuentra ante uno de aquellos “hijos de libros, sino de la naturaleza”,⁵¹ pues “Esos literatos de librería son como los segundones de la literatura, y como la luz de los espejos. Es necesario que debajo de las letras sangre un alma”.⁵² De allí nace su primera simpatía por Mark Twain, a quien, sin llegar a considerar como una “luz mayor”⁵³ dentro del campo literario, destaca que, al menos, “brilla con la suya”.⁵⁴ Dos aspectos de Mark Twain que llaman la atención de Martí son su sentido del humor y su originalidad, más allá de modas y novedades. Reconoce que sus “libros de reír”⁵⁵ están henchidos de sátira, pero puntualiza que en ellos “lo cómico no viene de presentar gente risible y excesiva, sino de poner en claro, con cierta picardía de inocente, las contrariedades, ruindades e hipocresías de la gente común, y en contrastar, con arte sumo, lo que se afecta pensar y sentir, y lo que se piensa y siente”.⁵⁶ Pero esto lo hace de forma sencilla y suelta, de manera que “la gente se ríe de sí misma, al verse sorprendida en su interior”,⁵⁷ pues “Sus ideas le vienen directamente de la vida”.⁵⁸

Respecto a la originalidad, defiende en verdad sus propios criterios, que no aceptan “¿[...] callar o desfigurar lo que se ve por sí propio, en el afán de demostrar que está en cuenta de lo que otros dijeron? Bueno es saberlo y aprovecharlo; pero con ser un índice de su tiempo, no se pasará a los venideros”,⁵⁹ por lo que

⁵¹ JM: *Escenas norteamericanas*, OC, t. 10, p. 132.

⁵² Ídem.

⁵³ *Ibidem*, p. 135.

⁵⁴ Ídem.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 134.

⁵⁶ Ídem.

⁵⁷ Ídem.

⁵⁸ Ídem.

⁵⁹ Ídem.

llega a una conclusión que él mismo trata de cumplir: “Mire cada uno por sí, y escriba por sí, y entre en sí por luz, y palpe en sí y en su torno la naturaleza”.⁶⁰

Ya en el camino de explayarse sobre aquellos puntos en los que creía coincidir con Mark Twain afirma que “De impresiones viven las letras, más que de expresiones”,⁶¹ y condena “esas frases rellenas, [...] esos abalorios históricos, [...] esos paramentos literarios”⁶² que solo muestran “que el escritor es sabihondo”,⁶³ cuando debiera ser “misionero”,⁶⁴ y escribir

[...] para el bien del prójimo, y poner fuera de los labios [...] lo que la naturaleza ha puesto del lado adentro de ellos. Los motivos, los abominables y ruidosos motivos, se han puesto de moda en la literatura como en la música.

Este frasea la inspiración de aquel, y la diluye, la infla, la dora. Andan por el aire las ideas del siglo, porque cada siglo tiene su atmósfera de ideas: se las recoge en una cucharilla literaria: y se las presenta, inermes y pomposas, sin aquel brío, color e influjo que tienen las ideas vivas, surgidas, como un ave del nido sorprendido, de cada tajo en el pecho, o noche del cerebro, que trae luego la luz. Oficio de dorador se hace ahora en las letras: urge que se haga oficio de minero. Las manos duelen más; pero se saca, con las manos fuertes, metal puro. Sobran los ejecutantes y los ornamentistas.⁶⁵

Martí hace una referencia a los “motivos” en su acepción musical de dibujo ornamental repetido, sin vincularlo al *leitmotiv* de complejo desarrollo temático que Wagner ya había perfeccionado

⁶⁰ Ídem.

⁶¹ Ídem.

⁶² Ídem.

⁶³ Ídem.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 135.

⁶⁵ Ídem.

en el campo musical. Por eso califica a los motivos de “abominables y ruidosos”, pues los considera formas externas de estar a la moda, que se repiten con pequeñas modificaciones de autor en autor, y que dan más “las ideas del siglo” impersonales, que las “ideas vivas” que, con mayor dolor, cada uno se ha de arrancar de sí mismo. La labor del escritor no está en interpretar o adornar ideas o formas ajenas, sino en crear las suyas propias. Con lo cual polemiza, no solo con criterios predominantes en aquel fin del siglo XIX, sino con otros que se expresan cien años después, en esta época actual calificada de “postmoderna”.

Los acercamientos y valoraciones martianos relacionados con estos narradores norteamericanos, de Washington Irving a Mark Twain, pasando por Hawthorne, la Alcott y otros, revelan algunas de sus arraigadas creencias acerca de la “narrativa de ficción”. Por supuesto, para Martí la literatura siempre significa, ante todo, una posición ética, intrínsecamente unida a lo estético. Por eso recela de las posibilidades de una prosa puesta en función de “lo ficticioso” (¿lo mentiroso?), en cuanto signifique desbordes imaginativos o sacrificio de la impresión en aras de una expresión más acabada y a la moda; para él, lo imaginativo se ha de limitar a la parte compositiva del texto y al establecimiento de símbolos que permitan darle más sentido a lo real. En las obras exige la presencia de “un sentimiento vivo” o “un pensamiento de valor permanente”, y para ello el autor tiene antes que haber vivido, sufrido (“no hijo de letras, sino de la naturaleza”; “que debajo de las letras, sangre un alma”).

Para Martí virtudes primordiales a tener en cuenta son lo que de fundacional y original tenga cada texto, es decir, su lealtad para con las raíces culturales y personales de cada autor, bien seguras más allá de cualquier elemento que se añada: “mire cada uno por sí, y escriba por sí”. Al superar, sin traicionarlos, los detalles externos de la realidad, el autor penetraría en el interior de sus criaturas, y conseguiría caracteres reales, que se sostuviesen por sí mismos, acordes con el paisaje en que se mueven. Y si el autor

no fuese personaje “permanente y visible”, debe impedir que su personalidad asome en este tipo de obras.⁶⁶

La acción, aunque imaginada, prefería fuese sencilla y no sobrecargada de descripciones recias, imágenes vanas u ornamentales a la moda, para permitir así que la virtud se vaya “entrando en el alma según se lee, como entra el bálsamo en la herida”. Debe destacarse que todos los narradores de ficción norteamericanos preferidos por Martí estuvieron, en alguna que otra medida, involucrados con la literatura para niños y jóvenes, lo que da una idea del tipo de escritor que era más de su gusto.

Conscientemente o no, cuando Martí escribe sus cuentos “modernos” para *La Edad de Oro*, supera las formas habituales del cuento hispánico o del “*Sketch*” y parece asimilar algunos elementos del “*Short-Story*”, como la tendencia a que prevalezca un “efecto único” mediante una acción sencilla en la que participan pocos personajes en un espacio y durante un tiempo muy concentrados, con gran peso específico de cada palabra, particularmente las del comienzo y las del final. En conclusión, síntesis, economía de medios, funcionalidad. Aunque Martí rechaza la concepción del “motivo” como adorno ornamental que se repite, elabora en cada cuento suyo símbolos temáticos que, al repetirse, cumplen una función parecida al *leitmotiv* que Wagner había popularizado en sus óperas, conocidas por él. Resulta paradójico que, a diferencia de lo que ocurrió con su producción para la escena, género por el que Martí sintió una perenne atracción pero en el cual solo alcanzó modestos resultados, a pesar de todo sus recelos respecto a la narrativa de ficción y haberla cultivado marginalmente —*Amistad funesta*, los cuentos “modernos” de *La Edad de Oro*— fue en esta última forma expresiva en donde significó todo un punto de giro dentro del desarrollo de las literaturas hispánicas. Comparable al

⁶⁶ Aunque Martí no lo consiguió del todo en las muestras que nos dejó de cuentos y novela de ficción, es indudable tenía conciencia de superar el típico narrador onmisciente del siglo XIX por uno más objetivo, tal como Chejov hará en sus cuentos y desarrollarán muchos cuentistas norteamericanos del XX.

conseguido en sus crónicas, sus versos y su oratoria, géneros estos dos últimos por lo menos a los cuales sí les confería perdurable trascendencia (para no mencionar su extraordinario epistolario, forma expresiva que él consideraba más allá de la prosa y el verso).

III

Martí, desde Nueva York, durante las últimas décadas del siglo, pudo constituirse en un testigo excepcional de la *modernización* que transformaba entonces casi todos los ámbitos de la vida. Y si en sus concepciones estéticas puede hablarse de “modernismo”, esto se encuentra dialécticamente unido a sus enjuiciamientos sobre la “*modernización* socioeconómica y su conciencia de vivir la *modernidad*”, según ha destacado el crítico alemán Ottmar Ette, quien llama la atención acerca de cómo a principios de los años ochenta el escritor cubano le dedica varias noticias y reflexiones a la fotografía, como nueva y poderosa expresión artística, “en muchos sentidos la más moderna de su tiempo”.⁶⁷

Ottmar Ette incursiona así por el terreno de la iconografía martiana con el análisis, en cada foto, 1) de “la influencia que ha ejercido (y sigue ejerciendo) en la historia de la recepción de la obra martiana”; 2) el estudio de la “estructuración semántica” de dichas fotos, partiendo de la base de que “no son ventanas que se abren a ‘la realidad’, sino creaciones complejas que, a lo largo de la vida de Martí, demuestran una intencionalidad cada vez más pronunciada” por parte suya, y 3) “destacar la importancia de las relaciones intermediales que existen entre las fotografías martianas (es decir, los textos icónicos) y determinados textos escriturales, limitándose aquí a una serie de relaciones

⁶⁷ Ottmar Ette: “Imagen y poder – poder de la imagen: acerca de la iconografía martiana”, en *José Martí 1895/1995*, ob. cit., pp. 225-295.

intratextuales y/o paratextuales”, lo que lleva a Ottmar Ette a afirmar que “de cierta forma, considero la producción textual (‘Martí escritor’), actancial (‘Martí revolucionario’) e icónica (‘Martí como retrato’) como una unidad precaria pero evidente”.

Y en su trabajo, Ette pasa a analizar, con distinto grado de agudeza convincente, cada foto martiana, como parte de la imagen que el propio héroe cubano quiso legar a la posteridad. Aunque llega a la conclusión de que, fuera de sus hijos Pepito y María Mantilla —sin entrar en discusiones, ella su “hija espiritual” al menos— Martí eliminó de su legado fotográfico el ámbito familiar de padres y compañeras, incluyendo aquí, polémicamente si fuese necesario, a Carmen Miyares, aunque en realidad existe junto a esta última una única foto que estimamos singular, la cual nos puede servir de introducción para acercarnos a los “cuentos modernos” de la famosa revista martiana “dedicada a los niños de América”.

Según la *Iconografía martiana*,⁶⁸ la foto en cuestión fue tomada en 1893, y en ella aparecen Martí y Carmen con la familia del tío de esta, el conocido pintor Juan Jorge Peoli. La nota de la *Iconografía...* también añade que la foto “fue hecha en Sandy Hill, estado de Nueva York, donde Peoli tenía una residencia veraniega junto al río Hudson”. También se señalan los miembros de la familia Peoli presentes, que no incluyen al propio pintor, quizás porque él mismo estuviese detrás de la cámara.

Pensamos que la foto no ha tenido toda la repercusión debida quizás por la, para algunos embarazosa, presencia de Carmen Miyares, ya viuda de Manuel Mantilla a esas alturas. La imagen plasmada presenta un altísimo grado de elaboración en cuanto a cómo están distribuidos los personajes retratados, y la composición toda muestra la obra de un artista experimentado. La presencia del

⁶⁸ Gonzalo de Quesada y Miranda: *Iconografía martiana*, La Habana, Editorial Letras Cubanas y Oficina de Publicaciones del Consejo de Estado, 1985, pp. 74-75. La foto, ampliada y en color sepia, se reproduce también en la contracubierta de esa edición, en dos páginas.

hijo mayor de Peoli, hacia la derecha, en artificial pose tomando unas frutas de una bandeja, tiene el indudable propósito de balancear la composición con el extremo izquierdo, en donde la poco agraciada niñera se yergue con singular sombrero florido junto a otro hijo, pequeño, de Peoli, montado en gran velocípedo.

Lo que atrae más el interés es que los cuatro hijos menores de Peoli, precisamente menores de nueve años —como los protagonistas de los cuentos “modernos” de *La Edad de Oro*— hacen un casi perfecto semicírculo, en cuyo centro preside toda la composición la figura sentada de Martí, a quien señala también el bastón en la mano del hijo mayor a la derecha y enmarcan las líneas paralelas verticales del árbol —quizás un manzano— y el farol, situados a sus espaldas. Y junto al árbol, en traje poco convencional, con gorra y de oscuro —igual que Martí—, se descubre, modesta y hermosa, a Carmen Miyares. Así vista, en este ambiente finisecular de niños y jardines, trajes vaporosos y cálida atmósfera familiar, la foto parece ser un homenaje a Martí, precisamente como “Este hombre de *La Edad de Oro*”, apenas cuatro años después de la aparición de la revista.

Una información adicional sobre la foto, si fue en realidad tomada en el verano de 1893 —verano, por los trajes femeninos, ligeros, de colores claros— nos añade una nota de intenso dramatismo, pues en un artículo publicado en *Patria* el 22 de julio de 1893, Martí da cuenta del fallecimiento del pintor Peoli, “sin dolor, como el justo que fue”.⁶⁹ Y añade, “Murió como las tardes del Hudson, que se sentaba él a ver caer, desde el banco rústico de su manzano solariego, en las colinas de tiniebla y oro por donde baja majestuoso el río”,⁷⁰ con lo que rememora precisamente el lugar en donde fue tomada la foto —pero en su reverso— al parecer muy poco antes de su muerte, con lo que ahondamos en aquella posibilidad que afirma que “No podemos comprender nunca una imagen si no captamos

⁶⁹ JM: “Juan J. Peoli”, *OC*, t. 5, p. 280.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 281.

de qué forma enseña lo que no se ve”.⁷¹ En el emotivo y hermoso artículo sobre Peoli, Martí nos recuerda cómo en todos los retratos que hizo el pintor “se nota una finura singular, y como ciencia plena, que venía al artista del conocimiento de todas las artes secundarias de la representación, de la litografía y el grabado, de la fotografía y el aguafuerte”;⁷² evidentemente Peoli era fotógrafo, con seguridad el autor de la imagen que comentamos, hecha con tanto amor en ese verano de su deceso.

Martí destaca también en Peoli “la facultad de sorprender en el sujeto la cualidad típica”,⁷³ pues “reconocía en sí, y en todo, una realidad visible, de fácil copia, y otra espiritual, a que con callada pasión buscó color y símbolo”.⁷⁴ Color y símbolo que en esa foto transparenta el ámbito espiritual de los cuentos “modernos” de *La Edad de Oro*, esos tres cuentos de la revista que Martí no tomó de ninguna otra fuente y que ubicó en ese ambiente neoyorquino contemporáneo conocido de primera mano: “Bebé y el señor Don Pomposo”, “Nené traviesa” y “La muñeca negra”.

Una evidente relación externa entre la foto y los cuentos está dada por ese ambiente en que se enmarcan todos, ambiente de gente acomodada, que si no trasluce lujos inútiles, tampoco sugiere escaseces materiales apremiantes. Mundo de niñas, de disfrutes de golosinas y juguetes, mundo amable de moderados goces sensuales, en donde luces tamizadas —¡qué lejos del sol ardiente de la Cuba añorada!— permiten sombras acariciadoras, que a veces se quiebran en el destello brillante y fugaz de un terrón de azúcar, un mono verde o un sable dorado. Mundo finisecular en que el escritor descubre “correspondencias” sugestivas o el deleite del ritmo íntimo y plástico.

No ha faltado quien, con algo como de reproche, aluda a que Martí, precisamente en sus cuentos originales, haya preferido

⁷¹ Afirmación del ensayista W. J. T. Mitchell, citado por O. Ette, ob. cit., p. 260.

⁷² JM: “Juan J. Peoli”, *OC*, t. 5, pp. 281-282.

⁷³ *Ibidem*, p. 282.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 284

este ambiente finisecular acomodado a otros más humildes. Pero aunque en ninguno de los cuentos haya rechazo de dicho ambiente, sí existe siempre confrontación o recuerdo de aquellos niños que no lo disfrutaban; los humildes, los desposeídos, contraposición ejemplarizante que a veces constituye el centro del relato. Por supuesto, no sería muy lógico el pensar que Martí aspirara a que los niños ricos se volvieran pobres, sino lo contrario, aspiraba al mejor ambiente posible —cómodo, agradable— para todos los niños. Además, objetivamente ese era el ambiente, en definitiva aburguesado, de la mayoría de los potenciales lectores de la revista en América Latina, los que en realidad podrían comprarla y leerla, a pesar de lo bajo de su precio de venta.⁷⁵ Y no por subjetivo, puede desdeñarse el argumento de que ese era el ambiente de su lector más anhelado: su propio hijo Pepito, entonces disfrutando en Cuba de las holguras puertoprincipeñas de la familia Zayas Bazán.⁷⁶

En realidad, no existe razón alguna para descartar el que las anécdotas de los tres cuentos “modernos” de *La Edad de Oro* se basaran en hechos reales, presenciados o conocidos por Martí en sus tratos con pequeñuelos, a los que era tan aficionado. Dichos niños, como es bien conocido, debieron ser sobre todo dos: su hijo Pepito y María Mantilla, la hija de Carmen Miyares. Con Pepito, antes de 1889, había compartido intermitentemente tres momentos: diez meses tras su nacimiento, en La Habana. Luego, en Nueva York, siete meses en 1880, cuando el hijo tenía año y

⁷⁵ El peso de la enorme mayoría de los niños de “nuestra América” que no podrían leer *La Edad de Oro* —porque no tenían acceso físico a ella o lo peor, porque no sabían leer— es algo de lo que Martí estaba muy consciente, y puede detectarse en ciertos aspectos de su revista, que indudablemente formaba parte de un amplio proyecto cultural suyo para el continente, cuya realización tenía inevitablemente una perspectiva de cumplimiento futuro, que como hoy constatamos, no se agota todavía en nuestros días.

⁷⁶ Sin embargo, el medio cotidiano neoyorquino del propio Martí y el de los niños de la familia Mantilla-Miyares puede ubicarse en los precarios límites inferiores del mencionado ambiente burgués.

medio y, más tarde, la etapa más extensa, entre diciembre de 1882 y marzo de 1885, cuando Pepito contaba entre cuatro y seis años.

Sus vivencias con María, antes de 1889, fueron más prolongadas y persistentes, sobre todo a partir de 1885, cuando por su misma correspondencia nos damos cuenta existe una cercanía cotidiana, es decir, entre los cinco y los ocho años de María, edad límite que significativamente tienen los protagonistas de las “ficciones” de *La Edad de Oro*: “Bebé es un niño magnífico, de cinco años”,⁷⁷ Nené “no tenía seis años todavía”,⁷⁸ y en “La muñeca negra”, “¡Hoy cumple Piedad ocho años!”,⁷⁹ como cuidadosamente anota Martí. También esta última edad debe tener Pilar, la de “Los zapaticos de rosa” en el poema de ambiente contemporáneo que Martí incluye también en *La Edad de Oro*, pero esto merece un comentario complementario.

En muchas ocasiones se suele añadir a los cuentos de ambiente contemporáneo de *La Edad de Oro* el poema “Los zapaticos de rosa”, el cual se califica como “cuento en verso”, al tener en consideración que presenta una anécdota desenvuelta en secuencias aparentemente narrativas. Cierta inquietud de clasificación genérica que parece despertar el poema, también ha llevado a calificarlo como pequeño drama en verso.⁸⁰ Sin embargo, esta supuesta indefinición genérica habría que pensarla más en función de la voluntad del propio Martí, que utilizaba con igual destreza y valoración tanto la prosa como el verso, siempre convencido de aquello de que la idea se ajustase a la expresión

⁷⁷ JM: “Bebé y el señor Don Pomposo”, *OC*, t. 18, p. 344.

⁷⁸ JM: “Nené traviesa”, *OC*, t. 18, p. 375.

⁷⁹ JM: “La muñeca negra”, *OC*, t. 18, p. 481.

⁸⁰ Por ejemplo, Herminio Almendros afirma: “Pues ‘Los zapaticos de rosa’ es también un cuento; un cuento en verso. El cuento de un vívido suceso real, de idéntica cantera que ‘Bebé’, ‘Nené traviesa’ y ‘La muñeca negra’”. Mientras que, por su parte, Jesús Sabourín afirma que el poemita “constituye un drama en dos actos, o mejor tres”. Ambos juicios pueden confrontarse en *Acerca de LA EDAD DE ORO*, ob. cit., pp. 139 y 154 respectivamente.

como la “espada a la vaina”,⁸¹ para recordar solo una de las formas más gráficas en que lo expresó.

Martí cuando escribe prosa, escribe prosa, valga la redundancia, y los valores de sus textos así escritos hay que buscarlos desde esa realidad y no por acercamiento a cualidades del verso. Y cuando escribe en verso ocurre lo mismo, en sentido contrario. Si utilizó el verso para “Los zapaticos de rosa” fue porque lo creyó la forma más idónea, y a partir de esa voluntad suya es que habrían de cuestionarse sus posibles narratividad o teatralidad. Existe un elemento lírico, sintético y sugestivo, ágil en sus asociaciones, inherente al mismo fraccionamiento y ritmo del verso, así como al valor de las palabras utilizadas *per se*, que estimo es el camino que nos conducirá a las esencias del poema, y no mediante el análisis de sus elementos narrativos. Por eso, preferimos dejar fuera de nuestro estudio de los cuentos “modernos” de *La Edad de Oro* al poema “Los zapaticos de rosa”, a pesar de las indudables similitudes externas que presenta con ellos.

Si nos referimos a personajes, “personas que no han vivido jamás”,⁸² tal como anotaba Martí en su prólogo a *Amistad funesta*, no podría obviarse la presencia de elementos autobiográficos, sobre todo, por supuesto, en la figura de los padres. El de “Nené traviesa”, por ejemplo, trabaja mucho con libros grandes y viejos que no son suyos, uno de los cuales constituye el motivo central del cuento. Y cuando llegaba del trabajo, el padre “se montaba a Nené en el hombro, y entraban juntos en la casa, cantando el himno nacional”.⁸³ ¿Cuál himno nacional? Creo que, aunque no sea explícito, todos pensamos en el himno nacional cubano, y nos imaginamos a Martí con Pepito —¿o quizás María?— al hombro. Aquí existe un conocimiento contextual implícito

⁸¹ “El que ajuste su pensamiento a su forma, como una hoja de espada a la vaina, ese tiene estilo” (JM: “Mi tío el empleado.—Novela de Ramón Meza”, *OC*, t. 5, p. 128).

⁸² JM: “Prólogo a *Amistad funesta*”, *OC*, t. 18, p. 192.

⁸³ JM: “Nené traviesa”, *OC*, t. 18, p. 375.

voluntariamente, pues la mención expresa del “himno nacional cubano” hubiese impedido el permiso para que la revista circulara en la Isla, cosa que Martí no deseaba.

Este padre de Nené difícilmente solía trabajar bien cuando no veía por la mañana a “la hijita”, pues “Él no le decía ‘Nené’, sino ‘la hijita’”.⁸⁴ Y por sus cartas, sabemos que así llamaba Martí precisamente a María Mantilla. Aunque sea muy subjetiva la suposición, también el que conozca los desahogos epistolares martianos por esa época, ocasionados por la ausencia de su esposa —Carmen Zayas Bazán— no dejará de encontrar cierto tinte autobiográfico cuando el narrador comenta que “¡Los papás se quedan muy tristes, cuando se muere en la casa la madre!”.⁸⁵ Del mismo tinte subjetivo podría ser en “La muñeca negra” el pasaje, un tanto enigmático, cuando el padre “se quedaba mirando a un retrato, a un retrato que tenía siempre en su mesa, y era como Piedad, una Piedad de vestido largo”,⁸⁶ un tanto enigmático porque la esposa de este cuento siempre está junto al padre: ¿acaso la “Piedad de vestido largo” podría asociarse con Carmen Miyares, la madre de María? Suposición muy subjetiva, pero a la cual incita la sugestiva plurivalencia de la prosa martiana. Porque es el padre de Piedad en “La muñeca negra” el que más tiene del propio Martí, como se revela con bastante claridad en un largo pasaje del comienzo del cuento, pasaje en donde las coincidencias evidentes no parecen ser involuntarias:

¡Trabaja mucho el padre, para comprar todo lo de la casa, y no puede ver a su hija cuando quiere! A veces, allá en el trabajo, se ríe solo, o se pone de repente como triste, o se le ve en la cara como una luz: y es que está pensando en su hija: se le cae la pluma de la mano cuando piensa así, pero enseguida empieza a escribir, y escribe tan de prisa, tan de prisa, que es como si la pluma fuera volando. Y le hace

⁸⁴ *Ibidem*, p. 374.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 375.

⁸⁶ JM: “La muñeca negra”, *OC*, t. 18, p. 482.

muchos rasgos a la letra, y las oes le salen grandes como un sol, y las ges largas como un sable, y las eles están debajo de la línea, como si se fueran a clavar en el papel, y las eses caen al fin de la palabra, como una hoja de palma; ¡tiene que ver lo que escribe el padre cuando ha pensado mucho en la niña! Él dice que siempre que le llega por la ventana el olor de las flores del jardín, piensa en ella. O a veces, cuando está trabajando cosas de números, o poniendo un libro sueco en español, la ve venir, venir despacio, como en una nube, y se le sienta al lado, le quita la pluma, para que repose un poco, le da un beso en la frente, le tira de la barba rubia, le esconde el tintero: es sueño no más, no más que sueño, como esos que se tienen sin dormir, en que ve uno vestidos muy bonitos, o un caballo vivo de cola muy larga, o un cochecito con cuatro chivos blancos, o una sortija con la piedra azul: sueño es no más, pero dice el padre que es como si lo hubiera visto, y que después tiene más fuerza y escribe mejor. Y la niña se va, se va despacio por el aire, que parece de luz todo: se va como una nube.⁸⁷

Los detalles precisos que identifican al padre con Martí son obvios: trabaja mucho “para comprar lo de la casa”, y para ello tiene que hacer números o traducir al español (“del sueco”, es un débil enmascaramiento ficcionalizador, del mismo tenor que “la barba rubia”), y se queda pensando en su hija, con frases que anticipan el exaltado tono de las cartas que en los últimos años de su vida le escribirá a María Mantilla. Pero lo más revelador es que el pasaje se convierte en una verdadera *ars poetica*, coincidente con lo que Martí expone en otras ocasiones, como en el prólogo a los *Versos libres*, ciertos poemas de los *Versos sencillos* y, muy singularmente, en todo el poemario *Ismaelillo*, con el cual el fragmento se emparenta sutilmente.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 478-479.

También debe destacarse ese fragmento en donde el mismo acto de la escritura manual se convierte en un desfile de gráficas imágenes, en el cual cada letra encuentra su “correspondencia” ya con sabor expresionista, en lo que parece ser una fina sátira de la propia apurada escritura autógrafa de Martí; al respecto, basta solo recordar algunas muestras de ello. Sin embargo, más allá de este comienzo, en “La muñeca negra” el padre de la ficción y el Martí narrador no siempre se confundirán con igual transparencia.

El caso opuesto a estos dos cuentos mencionados en lo relativo a relaciones paternas sería “Bebé y el señor Don Pomposo”, el primero de los tres que se publica, en donde el padre del protagonista no existe, no sabemos si por ausencia o por muerte. Y hasta del primo Raúl, que no tiene madre, tampoco aparece el padre. Tan marcadas ausencias quizás provienen de una primera intención martiana de no personalizar demasiado la narración, sin presentar personajes que, como vemos en los otros cuentos, traicionarían inevitablemente un costado muy sensible de su propio yo.

IV

Aunque los tres textos de la trilogía narrativa que nos ocupa están surcados por muchos elementos comunes y corresponden a una intención unitaria evidente, también entre ellos existen obvias diferencias, que sugieren incluso una experimentación con algo de aprendizaje de los recursos del género escogido, que va en aumento cualitativo desde “Bebé y el señor Don Pomposo”, más tributario de convenciones y fórmulas establecidas, hasta “La muñeca negra”, el cual, como ya casi es reconocido de manera unánime, resulta el más creativo y perfecto de la serie. Estos cuentos no pueden considerarse las primeras incursiones martianas en un género que, precisamente a finales del siglo XIX,

se independiza y autovalora de manera definitiva. Aparte de su juvenil “Hora de lluvia”,⁸⁸ las *Escenas norteamericanas* le sirvieron a Martí como campo propicio para múltiples ejercicios narrativos, entre los cuales pueden extraerse un sinnúmero de verdaderos *cuentos* según su sentido moderno.

Por supuesto, aquí trabajaba no con “lo ficcioso”, sino con la realidad documental, tomada de la prensa, y su propia experiencia personal. Una verdadera valoración del Martí narrador no podrá hacerse hasta que se hayan desentrañado las numerosas riquezas que aún guardan los varios tomos dedicados a recopilar sus “crónicas”, género que, como ha señalado Susana Rotker, constituye la verdadera épica de la etapa modernista.⁸⁹

“Bebé y el señor Don Pomposo” se ocupa de un tema bastante manido en la época, específicamente en la literatura para niños: el pequeño rico que entrega en forma desinteresada algo de valor a un coetáneo pobre, con sus muy obvias moralejas. A este tópico, encomiable más desde el punto de vista ético que desde el estético, al parecer todavía entonces efectivo para los lectores, se ajusta en principio este primer cuento martiano de la serie, que según la polaridad binaria con que parecen estar contruidos muchos de los textos de *La Edad de Oro*, también podría llamarse “Los dos primos”.

Sus comienzos sugieren un método de composición repentista, tal como puede apreciarse en algunos otros textos de la publicación, contruidos, a veces, bajo el estímulo de ciertas referencias gráficas —como “Un juego nuevo y otros viejos”— o textuales —como en “Cuentos de elefantes”— no aparentemente relacionadas entre sí, pero a cuyo enlace pone Martí en servicio su capacidad imaginativa, no menos exigente en él a pesar de los escrúpulos que sobre su utilización pudo tener.

⁸⁸ “Un cuento desconocido”, en *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, La Habana, no. 4, 1981, pp. 6-10.

⁸⁹ Susana Rotker: *La fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*, La Habana, Casa de las Américas, 1991.

Dos elementos ajenos, muy conocidos en la época, le sirven a Martí como pies intertextuales propicios para establecer en “Bebé...” las características de su protagonista y el tono del relato. El primer elemento es una lámina a la cual remite el aspecto externo de Bebé en un detalle común: el pelo rubio. Pero esta referencia, al inicio mismo del texto, tiene indudablemente otras implicaciones. La lámina en cuestión se refiere a un cuadro del pintor francés Paul Delaroche (1797-1856), muy reproducido por toda clase de procedimientos gráficos en tiempos de Martí, que presenta una situación agudamente dramática y conmovedora: los hijos pequeños del rey Eduardo V aguardan, abrazados, a los que vienen a asesinarlos, enviados —según tradición— por su tío, el usurpador Ricardo III, “el pícaro Gloucester”⁹⁰ (a quien Shakespeare le dedicara una famosa tragedia).

Un detalle acentúa la desgarradora situación: un pequeño perro ladra hacia el lugar por donde se adivina aparecerán los sicarios. Otras alusiones de Martí en su obra al pintor Delaroche hacen hincapié en que se caracteriza por sus “lúgubres sombras”.⁹¹ Y esta aparición intertextual al inicio mismo del cuento sugiere un tono sombrío, sin aparente relación argumental con el resto del texto, que debe ser intencionado: más que la apariencia física de Bebé, se fija una atmósfera conmovedora, dramática, con la latente presencia de la muerte. Sin embargo, la lámina aludida y el desarrollo del cuento no acaban de fundirse armónica y lógicamente, y de ahí que se manifieste en sus inicios mismos esa característica de “repentismo” a la cual habíamos aludido. A renglón seguido Martí inserta otro elemento intertextual que fija más las características del niño protagonista y corrige, un tanto, la impresión dejada por la aludida lámina. Se trata ahora de la comparación de la forma de vestirse Bebé con la del duquecito Fauntleroy, personaje creado

⁹⁰ JM: “Bebé y el señor Don Pomposo”, *OC*, t. 18, p. 344.

⁹¹ JM: “Raimundo Madrazo”, *OC*, t. 15, p. 154 (Del mismo pintor refiere “sombras lúgubres”, en “Madrazo”, *OC*, t. 15, p. 150; y que “supo llenar de luz las sombras”, *OC*, t. 23, p. 154).

por la narradora anglonorteamericana Francisca Hodgson Burnett (1849-1924), cuya historia, bajo el título de *Little Lord Fauntleroy* se publicó tanto a través de la revista *St. Nicholas* como en forma de libro en 1886.⁹² Adaptada también al teatro, Martí hizo un revelador comentario sobre su puesta en escena en crónica del 31 de enero de 1889, precisamente. Allí expresa que “la comedia nueva, ‘Little Lord Fauntleroy’ que es un gusto del alma, una dedada de miel, un criavirtud, en que una actriz de doce años, una niña de crespos rubios, hace de duquecito, de duquecito liberal y de buen hijo, en tres actos de mucho parlamento, con gracia y perfección que en vano emulan los actores encanecidos en las tablas”.⁹³ Así pienso que Martí quiso fuera calificado su cuento: “un gusto del alma”, “una dedada de miel”, “un criavirtud”. Y aquí se trata no solo de detallar una indumentaria similar —puesta de moda entonces por el personaje de la Burnett— sino una conducta: “el que no tenía vergüenza de que lo vieran conversando en la calle con los niños pobres”.⁹⁴

A Francisca Hodgson Burnett ya hacía tiempo que Martí la admiraba, pues en la “Sección constante” de *La Opinión Nacional*, de Caracas, había escrito allá por 1882 una nota elogiosa, en donde la comparaba con Fernán Caballero y con Dickens

[...] en el sincero amor con que ve a las clases pobres, en la vehemencia y verdad de sus emociones, en su complacencia en pintar cuadros populares, y en su hábito de adornar de dotes de virtud a sus protagonistas. No hace a los hombres mejores de lo que son: pero no gusta de pintar sino a los hombres buenos. [...] Sus personajes salen de su pluma

⁹² La popularidad de este libro se ha mantenido hasta nuestros días. Existen varias versiones cinematográficas y tenemos la experiencia actual de que en el Departamento Infantil de la Biblioteca Nacional José Martí de Cuba, no hemos podido localizar alguno de los ejemplares existentes por estar siempre prestados.

⁹³ JM: *Escenas norteamericanas*, OC, t. 12, p. 139.

⁹⁴ JM: “Bebé y el señor Don Pomposo”, OC, t. 18, p. 344.

sonrientes y vivos, de modo que no parecen criaturas de novela, sino seres útiles, amables y reales.⁹⁵

La Hodgson Burnett, como se ve, forma junto con las norteamericanas Beecher Stowe, Helen Hunt Jackson y la Alcott, un cuarteto de mujeres narradoras en el cual Martí encontró indudable complacencia, por sus preocupaciones sociales y la forma honesta y nada cruda de reflejarlas. Es evidente que, respecto a la carga sentimental, para la narrativa de ficción era menos exigente que para la creación poética en verso.

Después de estas referencias intertextuales, Martí se dispone a caracterizar al niño protagonista de manera más personal y, de hecho, al hacerlo presenta elementos que son comunes para todos los pequeños protagonistas creados por él desde las páginas de *La Edad de Oro*. Porque Bebé es tan travieso como Nené, e incluso comparte la debilidad de esta por los dulces. Mas Bebé también “en cuanto ve un niño descalzo le quiere dar todo lo que tiene”,⁹⁶ como Pilar, la de “Los zapaticos de rosa”, y le lleva a su caballo (pienso que de juguete) “azúcar todas las mañanas, y lo llama ‘caballito de mi alma’”,⁹⁷ en un plano de relación afectiva niño-juguete equivalente al de Piedad y su “muñeca negra”. Sin embargo, Martí no parece haber encontrado todavía la línea central de su cuento y decide insertar a continuación un fragmento de clara intención “didáctico-informativa”, tal como solían hacer los cuentos para niños de la época. Así, Bebé gusta sentarse junto a su mamá en la banqueta:

[...] a que le cuente cómo crecen las flores, y de dónde le viene la luz al sol, y de qué está hecha la aguja con que cose, y si es verdad que la seda de su vestido la hacen unos gusanos,

⁹⁵ JM: “Sección constante”, *OC*, t. 23, p. 177.

⁹⁶ JM: “Bebé y el señor Don Pomposo”, *OC*, t. 18, p. 344.

⁹⁷ Ídem.

y si los gusanos van fabricando la tierra, como dijo ayer en la sala aquel señor de espejuelos. Y la madre le dice que sí, que hay unos gusanos que se fabrican unas casitas de seda, largas y redondas, que se llaman capullos; y que es hora de irse a dormir, como los gusanitos, que se meten en el capullo, hasta que salen hechos mariposas.⁹⁸

Un momento de didactismo tan expreso no aparecerá después en ninguno de los textos de los cuentos “modernos”, no porque deje de existir la intención aleccionadora, ejemplificante, sino porque esta se desprenderá más directa e intrínsecamente de la misma acción del cuento, como si la propia práctica le hubiera hecho a Martí irse adentrando de manera consciente en las funcionales características del género. Así lo constatamos en el siguiente fragmento del cuento, cuando cualquier estímulo libresco o aleccionador se ve superado por una vivencia tan íntima y delicada en sus precisos detalles, que no dudo afirmar provenga de la propia experiencia personal martiana:

Y entonces sí que está lindo Bebé, a la hora de acostarse, con sus medicitas caídas, y su color de rosa, como los niños que se bañan mucho, y su camisola de dormir: lo mismo que los angelitos de las pinturas, un angelito sin alas. Abraza mucho a su madre, la abraza muy fuerte, con la cabecita baja, como si quisiera quedarse en su corazón. Y da brincos y vueltas de carnero, y salta en el colchón con los brazos levantados, para ver si alcanza a la mariposa azul que está pintada en el techo. Y se pone a nadar como en el baño; o a hacer como que cepilla la baranda de la cama, porque va a ser carpintero; o rueda por la cama hecho un carretel, con los rizos rubios revueltos con las medias coloradas.⁹⁹

⁹⁸ *Ibíd.*, pp. 344-345.

⁹⁹ *Ibíd.*, pp. 345-346.

A partir de aquí, tras algunos tanteos iniciales, Martí parece haber encontrado en “Bebé y el señor Don Pomposo” el tono y la línea argumental precisos para lo que quiere comunicarnos, y en forma instintiva o consciente transitará por una forma de cuento, novedosa para los lectores de habla hispana pero también muy teñida de matices personales, que lo convertirá prácticamente en uno de los iniciadores del cultivo moderno del género en el ámbito hispánico.

Otro elemento que Martí emplea en este primer cuento de la serie, pero que luego abandonará, es la aparición de un personaje grotesco, en su sentido de alguien ridículo, extravagante, no natural, es decir, “aberración de las normas deseables de armonía, balance y proporción —según los postulados neoclásicos— utilizado con propósitos cómicos o satíricos”.¹⁰⁰ Personaje este último que, desde la óptica infantil, adquiere, a través de fáciles comparaciones, una dimensión poco menos que expresionista: “¡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”.¹⁰¹ Así, la aparición de un personaje grotesco parece acentuar el intento de conseguir un “cuento de risa” en “Bebé...”, procedimiento no vuelto a emplear en “Nené traviesa” y “La muñeca negra”, cuyos personajes transitan una realidad más ajustada y el humor se siente más sutil y natural.

¹⁰⁰ Ver al respecto “*Grotesque*” en J. A. Cuddon: *A DICTIONARY OF LITERARY TERMS, revised edition*, Great Britain, Penguin Books, 1979, pp. 295-296.

¹⁰¹ JM: “Bebé y el señor Don Pomposo”, *OC*, t. 18, p. 347. En realidad no sabemos si el personaje de verdad tiene por alegórico nombre Don Pomposo, o este es un apodo que el niño le endilga.

V

Uno de los aspectos más interesante es la tentativa por ubicarse desde el punto de vista de sus pequeños protagonistas; intentar captar su visión del mundo con esas cargas de ingenuidad y frescura que nunca significan simpleza o tontería, sino mucho de ternura y sensibilidad. Ya él se había lamentado acerca de “¿Por qué no han de decirse los pensamientos como ocurren a la mente? Esa sería la Literatura sincera”.¹⁰² Y en busca de esa posibilidad, precisamente en personajes niños que los mayores tanto suelen traicionar cuando los convierten en seres de sus ficciones, es que Martí centra sus esfuerzos. Indudablemente estos esfuerzos estaban avalados por un meditado ideario que permeaba todos los textos de *La Edad de Oro*, y que trataba de buscar una mejor comunicación con el mundo infantil.

El primer aspecto que se hacía evidente es que se trataba de un mundo diferente al de los adultos, más libre y sincero, menos atado a la experiencia y el conocimiento, pero digno del mayor respeto. La lógica no funcionaba igual en ambos mundos, pero al intelectualismo, hábitos y prejuicios de los adultos se oponían una frescura, capacidad asociativa y limpieza de sentimientos de mayores posibilidades poéticas, con su lógica libremente expresiva y desprejuiciada, por supuesto más dependiente del impulso que del razonar mismo. Con esto Martí se insertaba precisamente en un aspecto de mucha delicadeza, dentro de una de las tendencias más renovadoras de la narrativa de ficción de su época, al tratar de apresar el flujo de las experiencias internas de los personajes. Precisamente en 1890 William James acuñará en sus *Principles of Psychology* el término “*stream of consciousness*” para referirse a la multitud, más bien caótica, de ideas y pensamientos que fluyen libremente en la conciencia del hombre.¹⁰³ En literatura esto se

¹⁰² JM: *Fragmentos*, OC, t. 22, p. 329.

¹⁰³ En este aspecto seguimos el concepto “*stream of consciousness*” en J. A. Cuddon: Ob. cit., pp. 660-662.

había intentado desde antes, y suele citarse entre sus antecedentes al *Tristram Shandy* (1760-67) del inglés Sterne, pero se tiene por la primera muestra en que, conscientemente, se aplicó esta técnica una obra de un autor menor francés: *Les Luriers sont coupés*, de Edouard Dujardin (1888).

En tiempos de Martí también dos novelistas, conocidos por él, habían intentado desarrollar, a su manera, dicha técnica: el norteamericano Henry James y el ruso Dostoievsky. Aunque no será hasta principios del siglo xx que el llamado “monólogo interior” alcance su plenitud, sobre todo con la obra de James Joyce, es indudable que los esfuerzos de Martí, sin llegar a cristalizar consecuentemente en las técnicas del flujo de la conciencia o del mencionado monólogo interior, se encaminaban por esa vía.

En “Bebé y el señor Don Pomposo” el paso al mundo interior del niño se hará en forma más convencional que en los otros cuentos “modernos”, siempre utilizando la tercera persona. Pero es indudable que cuando Martí emplea la fórmula “Bebé está pensando”,¹⁰⁴ se introduce en el fluir del pensamiento del niño, quien realiza una retrospectiva de lo hecho durante ese día, la cual incluye la visita al tío Don Pomposo —a quien solo conocemos a través de la visión de Bebé— y lo lleva al gesto que pone punto final al cuento: el colocarle al primo Raúl en su cama el brillante sable que el tío le ha regalado.

Como texto, “Bebé y el señor Don Pomposo” tiene ostensiblemente dos partes bien definidas, que el autor señaló incluso por asteriscos separadores. Y lo que define cada parte es el punto de vista utilizado por el narrador. Aunque podemos aceptar que siempre es omnisciente, en la primera parte lo es más, pues nos da informaciones, como hemos visto inclusive intertextuales, que dan las características del niño y el mundo que lo rodea. Existe una tendencia a la descripción objetiva cuando presenta al niño jugando en la cuna, fragmento al cual ya le señalamos una posible resonancia testimonial. En la segunda

¹⁰⁴ JM: “Bebé y el señor Don Pomposo”, *OC*, t. 18, p. 346.

parte el narrador seguirá siendo omnisciente, pero centra su punto de vista en la mente del niño, e inclusive recrea formas de pensar y valoraciones muy características de los pequeñuelos. Desde esta perspectiva es que Bebé piensa en la enfermedad de la madre, en las cosas de París que verá con su primo y en las visitas a los ciegos y a los niños pobres que venden periódicos por las calles, lo cual nos muestra, indirectamente, rasgos de la personalidad de la madre.

Aunque el narrador repita constantemente variaciones de la fórmula “Bebé está pensando” para aclarar cómo su estilo indirecto en tercera persona se ubica *desde* el pequeñuelo, hay ocasiones en que aparecen las expresiones de este en primera persona, para señalar los momentos que más impresionan al niño, como la ya vista recreación crítica del tío Don Pomposo, y también su reacción ante el sable: “¡oh, qué sable! ¡oh, qué gran sable! [...] ¡oh, qué cinturón tan lujoso!”,¹⁰⁵ que tiene su contrapartida cuando se da cuenta de que para su primo Raúl no hay nada: “¡oh, qué sable tan feo, tan feo! ¡oh, qué tío tan malo!”.¹⁰⁶

Ya en el fragmento conclusivo, aunque el narrador no repite la fórmula de “Bebé está pensando”, se sigue más libremente el pensamiento infantil, que por *lógica* asociación conduce a “generales, [...] sombrero con plumas, [...] muchos soldados, y [...] un caballo morado”.¹⁰⁷ Pero el mismo final, en un flexible acomodamiento funcional, tiende de nuevo a un narrador objetivo para dar la rápida y significativa acción conclusiva del cuento (dentro de la mejor tradición del “*Short-Story*”): “Bebé se escurre de la cama, va al tocador en la punta de los pies, levanta el sable despacio, para que no haga ruido... y ¿qué hace, qué hace Bebé? ¡va riéndose, va riéndose el pícaro! hasta que llega a la almohada de Raúl, y le pone el sable dorado en la almohada”.¹⁰⁸

¹⁰⁵ *Ibíd.*, p. 347.

¹⁰⁶ *Ídem.*

¹⁰⁷ *Ídem.*

¹⁰⁸ *Ibíd.*, p. 348.

Ya en “Nené traviesa” Martí elude cualquier fórmula para dar a entender que se introduce en la mente infantil y esto se lleva a cabo de forma natural dentro del relato. Tras un primer antecedente indeciso, cuando se habla sobre la debilidad por los dulces, la asunción del punto de vista de la niña se hace manifiesta cuando comienzan a describirse las láminas de los libros que el padre suele traer a la casa. Aquí es de destacar la presencia de una vigorosa y amplia paleta colorista, propia para llamar la atención de la niña. Ahora la pequeña de cinco años se asoma a ciertas complejidades y abstracciones que Martí audazmente introduce, creo que sin traicionar las verdaderas posibilidades de la pequeña. Así se plantea que las estrellas no se pasean por el cielo como las niñas en el jardín, sino que siempre van por el mismo camino, lo cual deja abierta la posibilidad acerca de “¿quién sabe?”¹⁰⁹ si allá arriba existe alguien que las cuide: la idea de Dios o un principio rector universal se le muestra al niño sin dogmatismo alguno. A continuación presenta otra interrogante: ¿habrá vida en el universo más allá de la Tierra?, a la cual Martí tampoco da aquí una respuesta concluyente.

Ya en este plano del pensamiento abstracto propone una de las temáticas dominantes en el cuento, bastante audaz para la época: el concepto de la muerte, muy explícito en la personal conclusión de Nené: “¿por qué ponen las casas de los muertos tan tristes? Si yo me muero, yo no quiero ver a nadie llorar, sino que me toquen la música, porque me voy a ir a vivir en la estrella azul”.¹¹⁰ Ese sentido de no temer la muerte tras una vida digna, tan caro al propio Martí, es de los que habrán despertado aquellos recelos de los cuales el editor Da Costa Gómez se hizo eco para precipitar el fin de *La Edad de Oro*.

Tras esta primera parte introductoria de “Nené traviesa”, Martí penetra en la sencilla armazón central del cuento, motivada por el viejo libro que el padre trae a la casa y que Nené rompe. Aquí, sutilmente se van dando los estímulos que, desde su infantil punto de

¹⁰⁹ JM: “Nené traviesa”, *OC*, t. 18, p. 375.

¹¹⁰ Ídem.

vista, la impulsan, llena de curiosidad, a mutilar el libro. El paso de un punto de vista a otro se hace sin explicaciones engorrosas, pero nunca significan un contratiempo en el fluido desarrollo del texto, sino solo la presencia de matices que el lector avisado debe captar: “Su papá vino corriendo, y la sacó de debajo del libro y se rió mucho de Nené, que no tenía seis años todavía y quería cargar un libro de cien años. ¡Cien años tenía el libro, y no le habían salido barbas!”.¹¹¹

Con perspicacia Martí describe el proceso de cómo el niño, sin querer, se deja arrastrar por sus impulsos inductivos, pasando por alto las advertencias recibidas: “Cinco pasitos, seis, siete... ya está Nené en la puerta: ya la empujó; ya entró. ¡Las cosas que suceden! Como si la estuviera esperando estaba abierto en su silla el libro viejo, abierto de medio a medio”.¹¹² Las ilustraciones del libro adquieren la vida que la niña le confiere: “¡Oh, los perros, cómo corre, cómo corre este perro! ¡ven acá, perro! ¡te voy a pegar, perro, porque no quieres venir! Y Nené, por supuesto, arranca la hoja”.¹¹³ Esta imbricación de los puntos de vista de la niña con el de un narrador que no juzga y solo recoge sus reacciones, le permite a Martí una sutil indagación por las entretelas del razonar infantil. Cuando Martí introduce la primera persona para la niña, se permea de las características infantiles, que llevan a contar mediante saltos desmesurados o a imaginar una acción tangible que se desprende de la lámina:

[...] ¡aquellos, aquellos de los árboles son los monos niños! ¡qué graciosos! ¡cómo juegan! ¡se mecen por la cola, como el columpio! ¡qué bien, qué bien saltan! ¡uno, dos, tres, cinco, ocho, dieciséis, cuarenta y nueve monos agarrados por la cola! ¡se van a tirar al río! ¡se van a tirar al río! ¡visst! ¡allá van todos! Y Nené, entusiasmada, arranca al libro las dos hojas.¹¹⁴

¹¹¹ Ídem.

¹¹² *Ibíd.*, p. 376.

¹¹³ *Ibíd.*, p. 378.

¹¹⁴ *Ibíd.*, pp. 378-379.

La llegada del padre se presenta abruptamente y sorprende a Nené. Entonces Martí, desde la niña, describe al padre con justificadísimo acento expresionista: “Le parece que su papá crece, que crece mucho, que llega hasta el techo, que es más grande que el gigante del monte, que su papá es un monte que le viene encima”.¹¹⁵ El padre le reprocha: “¿Nené, no te dije que no tocaras ese libro? ¿Nené, tú no sabes que ese libro no es mío, y que vale mucho dinero, mucho? ¿Nené, tú no sabes que para pagar ese libro voy a tener que trabajar un año?”.¹¹⁶ Y entonces se crea un discreto suspenso que antecede al mismo brevísimo desenlace, en el cual la niña pasa a adquirir conciencia de lo hecho, mientras nos damos cuenta de que el padre sabrá perdonarle la travesura. Significativamente, lo que más apena a la niña, razonando en primera persona, es que “Ya no voy a poder ir cuando me muera a la estrella azul”,¹¹⁷ con lo que mantiene presente, en el mismo final, esa idea temática de “vida digna-muerte feliz” que Martí simboliza en la *estrella azul*.

El último cuento en aparecer, “La muñeca negra”, no solo es el más extenso sino también el más elaborado. Los 364 renglones que ocupa en la versión original de la revista (a dos columnas) Martí los divide, con los conocidos asteriscos, en cinco secciones, que van de mayor extensión a menor. La dos primeras secciones son introductorias y presentan a los padres y al ambiente del cuarto de Piedad, la protagonista. El punto de vista no se empieza a ajustar al de la niña hasta el tercer fragmento, cuando esta se despierta y, a renglón seguido, tiene un amplio intercambio verbal con su muñeca Leonor, en primera persona y entrecomillado, que es una versión martiana del entonces incipiente monólogo interior. Así, en este cuento las intervenciones de la protagonista, externas o internas, se conocerán generalmente en primera persona, entrecomilladas, y con ellas Martí se compromete más, pues no solo sorprenderá el fluir interno del alma infantil, sino también

¹¹⁵ *Ibíd.*, p. 379.

¹¹⁶ *Ídem.*

¹¹⁷ *Ídem.*

captará su forma expresiva característica. Por supuesto, no copia de manera taquigráfica la realidad, sino que elabora literariamente la forma en que Piedad se expresa, pero ajustando sus palabras a lo creíble en una niña de su edad.

Lo que sorprende son las contradicciones que Martí descubre en Piedad, quien a pesar de su ingenua frescura infantil, presenta no pocas complejidades. En primer lugar, para ella existen dos mundos, el de los adultos y el suyo propio, que comparte sobre todo con su muñeca Leonor. Lo que sorprende más es la poca comunicabilidad que existe entre ambos mundos, y cómo, a pesar de los mimos y comodidades que le procuran sus padres, Piedad reacciona a veces violentamente contra el mundo de los mayores. Como formas defensivas de salvaguardar su propia identidad, la niña no se detiene ante la mentira o el fingimiento. Y al final nos damos cuenta de que, aunque un mundo es reflejo del otro, existen diferencias fundamentales casi infranqueables entre ellos, que impiden el reconocimiento mutuo. Pues no con lujos, regalos ni comodidades se suplantán los afectos puros y desinteresados, y más se quiere al desvalido que al que goza de todos los favores. Las intervenciones en estilo directo y primera persona de Piedad dan un carácter distinto a este cuento y Martí prueba su capacidad para recrearlas verosímelmente sin reproducciones naturalistas.

En realidad no son monólogos, sino diálogos con un objeto, si nos atreviésemos a llamar solo objeto a la muñeca negra. Ese hablar de la niña se caracteriza por la repetición de palabras y la fluidez de los signos de puntuación, con énfasis en los dos puntos y los signos de admiración. El cuento termina con el monólogo-diálogo de Piedad con la muñeca antes de dormir, en donde la niña parece darle seguridad a Leonor contra los temores que ella misma siente: miedo a la soledad, a la falta de cariño, a la imposición de gustos y formas de vida afianzados en el lujo y la belleza exterior. Por eso el cuento termina con una significativa frase en boca de Piedad: “¡te quiero, porque no te quieren!”.¹¹⁸

¹¹⁸ JM: “La muñeca negra”, *OC*, t. 18, p. 484.

VI

El impresionismo en literatura suele asociarse con los nuevos procedimientos técnicos que comienzan a aplicarse en ese campo hacia finales del siglo XIX. Aunque no se trata de un concepto que pueda determinarse con demasiada precisión, es evidente que se encuentra vinculado con la escuela francesa de pintura surgida después de los 70, con su obsesión por los efectos transitorios de la luz, y su deseo por representar las impresiones pasajeras desde un punto de vista subjetivo. Más que interesados en una representación precisa, la impresión resultante dependía sobre todo de la percepción del espectador. Así, el impresionismo literario se asoció a la técnica de atrapar la vida interior de los individuos, aparentemente incoherente y fugaz, propia del “*stream of consciousness*” y del monólogo interior. El conocimiento y la aplicación de técnicas impresionistas en Martí ya ha sido estudiado como uno de los aspectos novedosos de su escritura. Al ser uno de los primeros y más avisados cronistas en español de los pintores impresionistas franceses, pronto empezó Martí a incorporar en sus textos equivalencias pictóricas de mucha creatividad. Esto fue estudiado bastante ampliamente por Isis Molina de Galindo en un artículo de 1965 que hoy resulta clásico al respecto.¹¹⁹ En sus conclusiones, la autora postulaba:

Es demasiado abundante y obvia la modalidad impresionista en Martí para ignorar su presencia y valiosas aportaciones. A su influencia saludable se debe importantes innovaciones teóricas y estilísticas: sentir el mundo más que pensarlo; dejar que el arte brote de la impresión virginal y sincera; exigir la técnica pictórica para el escritor; exigir el derecho de emplear diversos colores como el pintor; escribir partiendo

¹¹⁹ Isis Molina de Galindo: “La modalidad impresionista en la obra de José Martí”, en *Anuario Martiano*, La Habana, n. 4, 1972, pp. 51-115. El artículo comprende dos partes de su tesis de 1965.

del contacto directo con el modelo y la naturaleza; ser todo ojos penetradores y saber percibir hondamente en la vida, el hombre y el lenguaje; enaltecer la sensibilidad y los sentidos como vías conductoras de la grandeza y sublimidad de un universo gozoso, dinámico, analógico, visible, audible y tangible; vitalizar el lenguaje y el estilo cerebral con la sensación espontánea; y perseguir el instante de la emoción en su dimensión artística para extraer el alma de las cosas.¹²⁰

Fue inevitable que los estudiosos —en realidad, estudiosas— de *La Edad de Oro* dejaran de reparar que en la revista se encontraban algunas de las mejores muestras impresionistas martianas. Particularmente hubo un cuento “moderno” que centró la atención, pues como expresó Silvia A. Barros “La muñeca negra” es, en efecto, de los cuentos originales de *La Edad de Oro*, aquel donde Martí alcanza el máximo de sugerencia en un dominio de la técnica impresionista”.¹²¹ Idea que ratifica una tercera estudiosa —privilegio de la sensibilidad femenina— la española Aurora de Albornoz, cuando afirma que “a mi juicio, ‘La muñeca negra’ constituye una pieza maestra en la cual el Martí creador de ficciones alcanza su culminación”.¹²² La Albornoz destaca “la proximidad entre algunas de las descripciones de ‘La muñeca negra’ y la pintura impresionista”,¹²³ descripciones apresadas en una prosa de inminente “carácter sensorial”. El mejor ejemplo es la presentación del cuarto-casa de muñecas, “dominado por los efectos de luz”, “Color suavísimo, y luz tenue creando el casi

¹²⁰ *Ibíd.*, pp.114-115.

¹²¹ Silvia A. Barros: “La literatura para niños, de José Martí en su época (Notas hacia el impresionismo en *La Edad de Oro*)”, en *Acerca de LA EDAD DE ORO*, ob. cit., p. 341.

¹²² Aurora de Albornoz: “José Martí: el mundo de los niños contado en lenguaje infantil”, en *Acerca de LA EDAD DE ORO*, ob. cit., p. 357.

¹²³ *Ibíd.*, p. 361. [Las tres citas siguientes, aparecen en esta misma página. (*N. del E.*)]

imperceptible color (como en tantas telas pintadas pocos lustros antes)”, lleno de “matices” epocales. “Todos los sentidos —y no solo los ojos— perciben sensaciones”:¹²⁴ sugerencias gustativas, de olores, táctiles (sugeridoras de dolor, o de suavidad) leves notas de sonido, casi constantes.

Los leves sonidos están, suelen estar siempre a punto de convertirse en desagradable “ruido”, que nunca se produce —aunque se teme siempre— para no romper la mágica armonía del conjunto; los sentidos —dos o más— se funden para percibir, simultáneamente, varias sensaciones: vemos, tocamos, deseamos comer y tememos escuchar un inarmónico ruido de loza fina que se quiebra [...].¹²⁵

Este refinado y evidente impresionismo en “La muñeca negra” se anticipa más tímidamente en “Bebé y el señor Don Pomposo”, también sugerido por el ámbito espacial de un dormitorio infantil tenuemente iluminado: “El sable está allí, encima del tocador. Bebé levanta la cabeza poquito a poco, para que Luisa no lo oiga, y ve el puño brillante como si fuera de sol, porque la luz de la lámpara da toda en el puño”.¹²⁶

En ambos cuentos estas descripciones corren a cargo del narrador omnisciente, colocado en ese momento más en una posición objetiva, puesto a comunicar una realidad mediante la selección de ciertas sensaciones, visuales sobre todo, que recibe, y no por delinear todos los detalles (“las líneas, minuciosidades y ladrillos y tejas de los lugares que copiaba”¹²⁷ como le reprochara Martí a Balzac). Pero cuando esto se aplica, en “Nené traviesa”, a la descripción de las láminas del libro, vistas a través del punto de vista subjetivo de la

¹²⁴ *Ibíd.*, p. 362.

¹²⁵ *Ibíd.*, p. 362.

¹²⁶ JM: “Bebé y el señor Don Pomposo”, *OC*, t. 18, p. 347.

¹²⁷ JM: “El ‘Century Magazine’”, *OC*, t. 13, p. 450.

niña, el efecto conseguido obviamente no es impresionista, sino lo que pudiéramos llamar “expresionista”, pues la realidad aquí se deforma de acuerdo con la imaginación infantil. Por eso los muchos colores que aparecen no son tenues sino brillantes y hasta arbitrarios. Y la imaginación infantil dota a lo visto de un movimiento que va más allá de lo posible y culmina en los saltos de los monos al agua y el entusiasta desprendimiento de dos hojas.

En “La muñeca negra” puede hablarse también de “expresionismo”, sobre todo al comienzo, cuando el padre sueña despierto con su niña, en un momento de desborde imaginativo que ya hemos visto coincide con elementos del *ars poetica* martiano. Quizás es la “transgresión” imaginativa más fuerte dentro de sus cuentos “modernos”. No hay que buscar mucho para encontrar en esto similitudes con un antiguo tópico literario que los románticos renovaron: la musa que viene a visitar al poeta. Pero ya sabemos que para el consecuente razonar martiano aquí no se pisaba el movedizo terreno de “lo ficcioso”, sino que era algo de su realidad interior que él realmente *veía*. El subjetivismo de este pasaje funde al narrador y al personaje del padre de manera bastante ostensible, y el romántico expresionismo de la musa visitante culmina en imágenes oníricas que ya tienen acento surrealista y recuerdan, como expresara Fina García Marruz,¹²⁸ las sugerentes y aparentemente ingenuas asociaciones de la pintura de un Marc Chagal: “no más que sueño, como esos que se tienen sin dormir, en que ve uno vestidos muy bonitos, o un caballo vivo de cola muy larga, o un cochecito con cuatro chivos blancos, o una sortija con la piedra azul”.¹²⁹

El gran festín impresionista viene cuando los padres entran en el ámbito espacial de la habitación en donde duerme Piedad. La media luz que viene de la lámpara de velar, “con su bombillo de color de ópalo”,¹³⁰ dota a la escena de una iluminación casi

¹²⁸ Fina García Marruz: “*La Edad de Oro*”, en *Acerca de LA EDAD DE ORO*, ob. cit., p. 198.

¹²⁹ JM: “La muñeca negra”, *OC*, t. 18, p. 479.

¹³⁰ Ídem.

mágica, en donde resaltan, ocasionalmente, el cabello dorado, las manos que parecen una rosa, los restos de azúcar en los platos de juguete... Martí dota de un suave movimiento a la escena, nunca estática: “Por la ventana entra la brisa, y parece que juegan, las mariposas que no se ven, con el cabello dorado”.¹³¹ Pero este ámbito espacial así descrito, y en el cual los padres han entrado, como unos extraños, tiene una significativa connotación temática.

Es el mundo de la niña, el que, si bien construido como un reflejo del ámbito hogareño mayor, tiene sus características propias. Más que existir en el cuarto una casa de muñecas, todo él se convierte en dicha casa. Y en ella hay una réplica de lo que sucede en el mundo de los mayores, pues hay una muñequita de trapo “tapada hasta la nariz, y el mosquitero encima”,¹³² a quien cuida una madre “de traje rosado”,¹³³ duplicando la relación madre-Pilar y, también, la de Pilar-Leonor.

Howard M. Fraser¹³⁴ ha comparado lo anterior con la llamada “caja china”, “la cual contiene una narrativa dentro de una narrativa, en lo concerniente a los nocivos efectos de dominación y la correspondiente necesidad de liberación que genera”. Pues

[...] cuando los padres entran a su cuarto y tratan de recorrer el mundo en miniatura de Piedad, ven un réplica reducida de su propio mundo, tanto en la habitación como en la casa de muñecas. En cierto sentido, varios mundos entrelazados y empotrados, en donde se yuxtaponen las experiencias animistas, y dentro de las cuales las funciones de Piedad, como una preciosa posesión para sus padres son en gran medida las mismas de Leonor para su joven ama.

¹³¹ Ídem.

¹³² Ibídem, p. 480.

¹³³ Ídem.

¹³⁴ Howard M. Fraser: “*LA EDAD DE ORO and José Martí's Modern Ideology for children*”, en *Revista Interamericana de Bibliografía*, EE.UU., v. XLII, n. 2, 1992, pp. 223-232. [Citas traducidas por el autor. (N. del E.)]

Fraser, quien sugiere también que el cuento podría llamarse “Las dos muñecas”, saca la conclusión de que “cuando Piedad rechaza la esterilidad de la sociedad mercantilista de sus padres, simbolizada por la muñeca de porcelana, seda y encajes, manifiesta que existen bases para la autoridad distintas a la riqueza material”.

Pero en este mundo de la casa de muñecas existen detalles muy precisos que van conformando su propio ambiente. A propósito de esto, Fina García Marruz rememora el gusto que tenía Martí en regalarle a sus amigos niños “objetos pequeños de plata labrada, modestos y primorosos, que encontraba en quién sabe qué dickensiana tienda de antigüedades de Nueva York. La descripción de los juguetes de Piedad revela su gusto por ellos”.¹³⁵ Así están la mesa, “con el pie hecho de un carretel de hilo, y lo de arriba de una concha de nácar, con una jarra mexicana en medio, de las que traen los muñecos aguadores de México: y alrededor unos papelitos doblados, que son los libros”.¹³⁶ La banqueta del piano está “hecha de la caja de una sortija, con lo de abajo forrado de azul; y la tapa cosida por un lado, para la espalda, y forrada de rosa; y encima un encaje”.¹³⁷ Amoroso detallismo que nos demuestra cómo Piedad prefiere el artefacto lúdico rústico e imaginativo antes que el acabado producto comercial.

Con ese detallismo sorprendente Martí nos sigue describiendo las visitas en la sala de la “casa”, con señalamiento de la forma en que están vestidas y sentadas, adelantando la noticia de que dos de las muñecas son hermanas y otra “la señora mayor”.¹³⁸ Como cuadros en las paredes, “una niña de sombrero colorado, que trae en los brazos un cordero”¹³⁹ y:

¹³⁵ Fina García Marruz: “*La Edad de Oro*”, en *Acerca de LA EDAD DE ORO*, ob. cit., p. 198.

¹³⁶ JM: “La muñeca negra”, *OC*, t. 18, p. 480.

¹³⁷ Ídem.

¹³⁸ Ídem.

¹³⁹ Ídem.

[...] una medalla de bronce, de una fiesta que hubo, con las cintas francesas: en su gran moña de los tres colores está adornando la sala el medallón, con el retrato de un francés muy hermoso, que vino de Francia a pelear porque los hombres fueran libres, y otro retrato del que inventó el pararrayos, con la cara de abuelo que tenía cuando pasó el mar para pedir a los reyes de Europa que lo ayudaran a hacer libre su tierra [...].¹⁴⁰

Martí obvia, para no ser demasiado expreso, el nombre las dos figuras del medallón, sumamente populares entonces y más que reconocibles por las referencias dadas: el marqués de Lafayette y Benjamin Franklin. La fiesta no debe haber sido otra que la inauguración de la Estatua de la Libertad, regalada por el pueblo francés, mediante suscripción, a los Estados Unidos en 1886. Así, en el corazón mismo de este mundo infantil se encuentra esta referencia a la Libertad, al internacionalista que vino “a pelear porque los hombres fueran libres” y el científico que pedía “que lo ayudaran a hacer libre su tierra”, temáticas esenciales que recorren toda la revista y que en sus cuentos “modernos” encuentran su lugar precisamente allí, en lo más íntimo de aquel mundo infantil.

Es indudable que Martí, en estos cuentos, pone en tensión muchas capacidades personales no siempre gustadas de frecuentar por él. Pero en ello hay un sentido de la concentración, de la funcionalidad económica de todas sus partes en lo de conseguir un efecto único predominante, que lo acerca bastante al cultivo del “*Short-Story*” que contemporáneamente se publicaba en los Estados Unidos. A pesar de desdeñar la utilización de los “motivos”, esto lo hace en cuanto ellos posean solo un carácter ornamental, de estar a la moda, pues en cada uno de sus cuentos selecciona un objeto que, al repetirse centrando la acción, cumple la función de motivo básico y unificador del cuento. Por supuesto,

¹⁴⁰ *Ibíd.*, pp. 480-481.

esto Martí lo vincula con su interés por conformar un símbolo con elementos de la realidad, tarea que entendía era campo legítimo para utilizar la imaginación. Así, en cada cuento tenemos un *motivo central-símbolo* muy determinado y sugerente en sus varias funciones: *el sable* en “Bebé y el señor Don Pomposo”, *el libro* en “Nené traviesa”, y “*La muñeca negra*” en el texto de igual título. Hay cierto virtuosismo en la manera de destacar dentro de la misma acción la presencia de estos objetos, que sirven para hacerla avanzar como pivotes básicos, pero que a la vez ilustran claramente los propósitos temáticos de cada cuento.

En este aspecto, si hablamos de virtuosismo, esto adquiere particular riqueza en “Nené traviesa”.¹⁴¹ Aquí tres objetos básicos, en cierta forma interrelacionados, cumplen funciones diversas pero convergentes, gradualmente presentados en su carácter genérico, luego individualizados y dotados de una expresiva carga simbólica. El primero que conocemos es “los dulces”, que individualizados como *Merengue de Fresa* sirve como motivo-simbólico caracterizador de la protagonista. Luego vienen “los libros”, singularizados en ese *libro muy grande* que desencadena la acción principal del cuento: la pluralidad de significados que puede tener este “motivo” es muy amplia, pues “libro” es una fuente de conocimiento por excelencia, objeto de trabajo para su padre, algo de mucho valor económico pero, también, por todo eso y algo más, despertador de curiosidad y disfrute para la pequeña y traviesa niña.

¹⁴¹ Debido a esto quizás sea, hasta el momento, el cuento que más ha estimulado estudios expresos con análisis composicionales. Ver, por ejemplo, de Mercedes Santos Moray: “‘Nené traviesa’ de José Martí”, en *Acerca de LA EDAD DE ORO*, ob. cit., pp. 272-283, y de Jorge Luis Llopiz Cudel: “En torno a ‘Nené traviesa’”, en *Universidad de la Habana*, n. 231, enero-abril, 1988, pp. 47-55. Incluyendo los otros dos cuentos, puede verse también de Esther Pozo Campos: “La composición en tres cuentos de *La Edad de Oro*”, en *Universidad de la Habana*, no. 235, mayo-agosto, 1989, pp. 119-130. Y sobre el primer cuento martiano puede consultarse de Guillermo Loyola Ruiz: “De un modo martiano de narrar para niños: ‘Bebé y el señor Don Pomposo’”, en *Universidad de la Habana*, n. 234, enero-abril, 1989, pp.167-159.

El tercer motivo-objeto son “las estrellas” y aquí se vincula con el plano más abstracto del texto, singularizado en esa *estrella azul* símbolo-temático del concepto de la muerte, como algo hermoso cuando se obtiene después de una vida digna y que permea el cuento hasta su mismo final. Si la curiosidad de Nené la hace incursionar libremente en el libro muy grande, también la lleva a preguntarse por el sentido de una muerte que le ha arrebatado a su madre.

“Nené traviesa” está beneficiado también por el absoluto protagonismo de sus dos casi únicos personajes: la niña y el padre, pues la criada y la maestra —y el cocinero chino, no lo olvidemos— son apenas menciones en el texto. En “Bebé...” al personaje de la madre —esta vez el ausente es el padre, pero aquí Martí no menciona la muerte— se le añaden los importantes del señor Don Pomposo —el grotesco tío que da título al cuento— y el primo Raúl, que además de pobre es trigüeño, pues Martí no parece desprenderse mucho del esquema de la inefable belleza infantil de rizos rubios, como también ostenta Piedad. En todos los cuentos existe, como especie de “coro” acompañante, el mundo de los criados. En “Bebé...”, además de la criada francesa Luisa, que se pone “olores”, hay un grupo de exesclavos africanos que aún recuerdan su continente de origen y con los cuales el protagonista se lleva muy bien.

Esto, que puede hasta ser un fugaz homenaje a *La cabaña del tío Tom*, conocida por Martí desde su niñez, lo relaciona también con el pequeño Lord Fauntleroy mencionado líneas antes, pero además, al menos para mí, coloca más al protagonista dentro de una familia estadounidense que no en una posible hispanoamericana emigrada a Nueva York, como las muchas que conoció Martí —recordar foto con la familia Peoli— y a las cuales parecen pertenecer los protagonistas de sus otros cuentos. Pero el texto en el cual los criados adquieren más voz y presencia es “La muñeca negra”, en donde cumplen muy visiblemente su función de “coro”, sobre todo en la procesión que celebra el cumpleaños de la niña: la

criada, la lavandera, el cocinero, figuras bonachonas que ayudan a conformar ese ambiente afectuoso, agradable, ingenuo, que todos quisiéramos haber tenido como recuerdo de nuestra niñez.

Siempre se ha dicho que la utilización del tiempo es punto clave en el dominio de la técnica del cuento y Martí parece estar consciente de eso, incluso en su relación con el espacio y el punto de vista desde el cual se narra. En “Bebé...” sigue cauces más bien tradicionales, pues el tiempo y el espacio concreto, pasada la introducción, se asocian a una noche en la habitación del protagonista. Es a través del punto de vista de este que se hace una retrospectiva, la cual incluye sus actividades más importantes durante ese día, con énfasis en la visita a la habitación de su tío Don Pomposo en el hotel, lo cual lo lleva a la breve acción final, en presente, que cierra el cuento. En “Nené traviesa” la parte introductoria caracteriza a la niña, el padre y las relaciones entre ambos, para centrarse el núcleo del cuento en el enfrentamiento entre Nené y el “libro muy grande”, en el cual, a través del punto de vista de la niña, tiempo y espacio adquieren dentro del libro una dimensión muy particular, imaginativa, que abruptamente se interrumpe ante la presencia del padre al final.

En “La muñeca negra” el orden tempo-espacial sufre alguna alteración, pues aunque la acción ocurre cronológicamente solo en dos días (la víspera y el día del cumpleaños de Piedad) y el espacio predominante corresponde a la habitación de la niña, el desarrollo del cuento tiene sus pequeñas alteraciones. El texto comienza en la noche del primer día, con la visita de los padres a la habitación, pero, intercalados en esa visita, conocemos que el padre trabaja mucho y piensa en su hija y que fue a la tienda ese día; que los criados arreglan la casa y el cocinero hace un pastel. El segundo día, el del cumpleaños, comienza poniendo en relación a Piedad con un espacio exterior natural, el de los pájaros en el jardín, que “parece que se saludan” “y la convidan a volar”, ofreciéndonos otra posibilidad de su mundo animista que la separa de sus mayores.

Al respecto Fraser señala que “Como en ‘El ruiseñor’ de Andersen, la Piedad de Martí está en armonía con la naturaleza y la majestad de espíritu, que la llama con señas a través de los cantos de los pájaros como intermediarios”.¹⁴² Cuando los sirvientes organizan la procesión, hay una pequeña secuencia paralela entre dicha procesión en camino y el padre esperándola en su despacho. Después viene el almuerzo en el jardín —otra vez el espacio natural, con la acequia y las flores— y el final de la noche —a los dos días exactos del comienzo— con el “diálogo” entre Piedad y Leonor en su habitación. Como vemos, existe una estructura más compleja que en “Bebé...”, lo cual prueba las ganancias constantes del Martí narrador en su breve experiencia ficcionalizadora. Generalmente, lo que hasta hace unas décadas atrás había llamado la atención en estos cuentos “modernos” era el lenguaje poético y natural con que Martí los había narrado, cercano a las formas expresivas del niño pero capaces de hombrearse con las mejores muestras de la lengua. Señalar que entre los recursos expresivos más utilizados aquí por él se encontraba la repetición de palabras y el flexible y sugerente empleo de los signos de puntuación, poco dice, pues esto mismo en manos de otro autor puede tener resultados catastróficos.

Pero la “gracia” martiana queda, sin lugar a dudas, intacta y casi misteriosa en estos intentos, consiguiendo unos textos tan modernos que a veces ha costado trabajo sean reconocidos en toda su innovadora importancia más allá de unos receptores infantiles obviamente desbordados. Aunque autores como Fryda Schultz de Mantovani ya habían anticipado, desde 1953, que sus cuentos originales “patentizan en América uno de los primeros pasos de transición de lo romántico al modernismo”,¹⁴³ y que posteriormente ha venido ganándose terreno al ubicarlos como puntos importantes dentro del desarrollo del género en lengua española, todavía queda por valorarse mejor su carácter de “modernos”.

¹⁴² Howard M. Fraser: Ob. cit., p. 228.

¹⁴³ Fryda Schultz de Mantovani: “La Edad de Oro de José Martí”, en *Acerca de LA EDAD DE ORO*, ob. cit., p.101.

En primera instancia llamamos “modernos” a estos tres cuentos de *La Edad de Oro* por desenvolverse en ambientes contemporáneos al momento en que fueron escritos, que los diferencian de las narraciones tradicionales, aquellas que suelen comenzar por el mágico “había una vez...”. Martí quiso contarles a los niños de su época historias cotidianas que podían sucederle a cualquiera de ellos, en ambientes conocidos y con personajes con los que lidiaban a diario. Y también hablarle de *sus* problemas reales y de la postura que debían tener ante la vida. Pero al escoger los medios con los cuales comunicarse con sus pequeños lectores Martí no buscó formas tradicionales, sino que apoyado en su propia intuición artística y en las nuevas técnicas literarias entonces en ebullición, alcanzó una forma novedosa, no solo en su aprehensión del mundo infantil, sino en la misma concepción del cuento corto, renovando la vida de ese género en lengua española.

Así se instalan con plena certeza en ese movimiento renovador llamado “modernismo”, dentro del cual estos tres cuentos “para niños” alcanzan dimensión fundacional en su múltiple calificación de “modernos”. “Modernos” por haberse situado en su época al filo de lo más innovador que entonces se gestaba, “modernos” por ser expresión cabal de la fuerte personalidad creativa de un hombre que fue más allá de su época. “Modernos”, en fin, porque más que representantes de un momento y un estilo, los cuentos de Martí en *La Edad de Oro* son ganancia universal para el lector de todas las épocas.

Breve recuento ante un nuevo siglo*

El tiempo que nos separa de la primera salida de *La Edad de Oro*, en sus cuadernillos con portadas azules, ya hay que ubicarlo a la distancia del siglo antepasado, pues la inminente entrada en el siglo XXI hace que las distancias temporales se extiendan y los contextos cambien. El universo en el que se desenvolvía un niño latinoamericano a la altura de 1889, comparado con la agresiva inmersión del que hoy día vive en un mundo colmado con efectos de multimedia, resulta a ojos vista enorme. Sin embargo, todo nos hace pensar que *La Edad de Oro* ha navegado con buen viento durante este tiempo, y que hoy resulta, muy probablemente, más leída que nunca.

Lo anterior se desprende de la cantidad reciente de ediciones que se publican, incluyendo traducciones. Y en Cuba existe la constancia de cómo las sucesivas ediciones desaparecen rápidamente de los lugares de venta. El culto nacional a Martí se afianza, en sus mismos inicios, en la lectura de *La Edad de Oro* por niños y jóvenes, apoyado en la política educacional y cultural de país, que sin embargo, no sería tan efectiva si las cualidades intrínsecas del texto mismo no contribuyeran a ello.

Esto tiene su primera base en la forma en que Martí se enfrentó a la redacción completa de la revista, que cuidó en todos sus aspectos, los cuales comprendían también su impresión y distribución. Estaba consciente de lo importante y difícil que era escribir para los niños, y por eso dedicó a ello sus mayores esfuerzos en momentos de su madurez. Para él, escribir para los niños no significaba nunca bajar el nivel en cuanto a lenguaje ni limitar la presencia de un pensamiento hondo, sino buscar *el tono*

* [Texto que, a modo de epílogo, cerraba la primera edición de este libro en el año 2000. (*N. del E.*)]

adecuado con el cual comunicarse con los niños, y a partir de este, entregar lo mejor de su ideario y su expresión.

Y precisamente por escribir para niños, Martí estaba muy pendiente de la carga de futuridad que debía tener *La Edad de Oro*, por lo que los asuntos tratados suelen proyectarse, sobre todo, hacia la problemática del futuro, de allí la permanente vigencia de sus textos, que si cumplen las funciones de *entretener y ofrecer información*, tienen por función principal *la formativa*, afianzada en valores humanos perennes. De allí su universalidad, más allá de circunstancias epocales o geográficas. Por eso hoy resulta también vigente en traducciones a lenguas y países muy diversos, aunque los lectores en español siempre tendrán la ventaja insustituible de apreciar su lenguaje *simple y puro*, que enseña a disfrutar del “*sentido y la música*” del idioma, una ganancia que el lector incorporará para hacer más plena y rica su existencia.

Por dirigirse a los niños, Martí busca la síntesis y la claridad a través de la más hermosa y apropiada expresión, lo cual hace de sus textos paradigmas literarios. Pues, aunque dedicada especialmente a los niños, *La Edad de Oro* se inserta, polémicamente muchas veces, en la literatura más rica y renovadora de su época, por la manera de enfrentar las temáticas que aborda y esa utilización brillante, funcional y creativa del idioma, que lo sitúa a la vanguardia del llamado modernismo hispanoamericano. En realidad, puede llegar a afirmarse que *La Edad de Oro* es uno de los textos más representativos y ejemplares de todo el modernismo hispanoamericano.

Consecuentemente, la revista se inserta en un ambicioso proyecto cultural que para Hispanoamérica sustentaba Martí, como vehículo de conocimiento dialéctico, reafirmación ética y disfrute estético por excelencia. Teniendo en cuenta que ese proyecto aún está por cumplirse, las páginas de *La Edad de Oro* permanecen como un desafío impostergable que debemos asumir. A pesar de que, sobre todo en los últimos años, se han hecho serios esfuerzos investigativos para desentrañar las riquezas de la revista, no puede olvidarse que aún están por revelar muchos aspectos

que permanecen inéditos o requieren un nuevo acercamiento, como los que se desprenden de la intertextualidad existente entre ella y otros textos, martianos o de otros autores, y el ubicarla a la luz de problemáticas puntuales que la inminencia del nuevo siglo XXI imponen.

Pero en cualquier acercamiento a *La Edad de Oro*, investigativo, propagador o de simple placer, no se debe olvidar que la gran carga creativa que Martí puso en ella demanda de sus lectores de hoy desterrar los procedimientos rutinarios, esquemáticos, burocráticos, aburridos, y cualquier aproximación a ella por un profesor, un bibliotecario, un padre o un simple lector, siempre demandará poner en juego, como aporte personal, su capacidad creativa, su inteligencia, su sensibilidad. Solo así sabremos mantener vivas, con todas sus posibilidades, las páginas de *La Edad de Oro*.

Este libro que hoy se pone a la disposición del lector, conformado justamente en el traspaso de los siglos, quisiera ser un balance de lo hecho hasta ahora, pero sobre todo, una instigación a nuevos y amorosos acercamientos a la revista de José Martí.

SALVADOR ARIAS
La Habana, año 2000

Ediciones de *La Edad de Oro*

La Edad de Oro. “Publicación mensual de recreo e instrucción dedicada a los niños de América”, New York, nos. 1-4, julio-diciembre, 1889, pp. 1-128, il. Redactor: José Martí. Editor A. da Costa Gómez. Cada número consta de 32 páginas.

———. Con una introducción de Gonzalo de Quesada y Aróstegui, en *Obras del Maestro*, Roma, Torino, Casa Editrice Nazionale, 1905, v. 5, 261 pp., il. Gonzalo de Quesada, editor.

———. San José, Costa Rica, J. García Monge, 1921, 2 v., il. (El Convivio de los Niños). Tiene una introducción con cartas de Gonzalo de Quesada y Aróstegui, Regino E. Boti y Félix Lizaso, los cuales le gestionaron a J. García Monge los originales para realizar esta edición. También se reproducen juicios sobre Martí de distintas personalidades. Existe una refundición de ambos volúmenes, con una portada que señala ns. 1 y 2, y más abajo, nos. 4 y 5 [sic].

———. Con una introducción de Emilio Roig de Leuchsenring, La Habana, Cultural, 1932, 344 pp., il. “Martí y los niños. Martí niño”, por Emilio Roig de Leuchsenring, pp. 7-59. Esta edición fue reimpressa en 1935, 1942, 1946, 1951, 1953 y 1959.

———. “1889-1939. La ciudad de La Habana a José Martí, en el aniversario de su natalicio y con motivo del cincuentenario de la publicación [...]. A los niños de La Habana”, La Habana, Molina, 214 pp.

———. En *Obras completas*, La Habana, Editorial Trópico, 1940, t. 24, 264 pp. Director: Gonzalo de Quesada y Aróstegui.

- _____. Ceiba del Agua, Imprenta “Escuela del Centro Superior Tecnológico del Instituto Cívico Militar”, 1941, 236 pp., il.
- _____. Prólogo de Mauricio Magdaleno, México, Ediciones de la Secretaría de Educación, 1942, il.
- _____. Montevideo, Consejo Nacional de Enseñanza Primaria y Normal, Departamento Editorial, 1945, 231 pp., il. (Colección Atlántico, 1). Reimpresión: La Habana, Ministerio de Educación, Dirección de la Enseñanza Politécnica, 1946, 234 pp. (Divulgación Cultural 1889-1946).
- _____. En *Obras completas*. Prólogo y síntesis biográfica por M. Isidro Méndez. Nota preliminar y epílogo por Mariano Sánchez Roca, La Habana, Editorial Lex, 1946, v. 2, pp. 1197-1331 (Edición conmemorativa del cincuentenario de su muerte). Esta edición fue reimpresa en 1953, con motivo del centenario del nacimiento de José Martí.
- _____. En *Obras completas*. Prólogo y síntesis biográfica por M. Isidro Méndez, La Habana, Editorial Lex, 1948, v. 2, pp. 1197-1331 (Edición popular conmemorativa del cincuentenario de su muerte).
- _____. Prólogo de Fryda Schultz de Mantovani, Buenos Aires, Editorial Raigal, 1953, 270 pp., il. (Colección La Rosa de los Cuentos).
- _____. Prólogo de Fryda Schultz de Mantovani, San Salvador, El Salvador, Ministerio de Cultura, Departamento Editorial, 1955, 227 pp., il.
- _____. La Habana, Imprenta Nosotros, 1957, t. 1, 99 pp., t. 2, 96 pp. (Colección Pequeña). Editada por J. Suárez D. Cada número de la revista salía en un tomo. Solo se conocen los dos

primeros tomos, por lo que puede considerarse que la edición quedó incompleta.

_____. La Habana, Editorial Lex, 1959, 292 pp. (Biblioteca popular Martiana, 2). Tomada de *Obras completas*, Editorial Lex, 1948 (segunda edición, corregida). Reimpresión en 1960.

_____. “El Gobierno Revolucionario ofrece con orgullo a los escolares las hermosas páginas que Martí escribió para los niños de América”, La Habana, Ministerio de Educación, 1959, 205 pp., il.

_____. La Habana, Editorial Isla, Talleres Tipográficos, 1960, 173 pp.

_____. Barcelona, Talleres Gráficos Bruguera, 1960, 256 pp., il. (Distribuidora Antillana de Librería).

_____. Lima, Imprenta Torres Aguirre, c. 1960, 177 pp. (Biblioteca Básica de Cultura Cubana. Segundo Festival del Libro Cubano).

_____. La Habana, Editorial Isla, Imprenta Económica Integral, 1961, 151 pp.

_____. En *Obras completas*. Ordenamiento y notas de Francisco Baeza Pérez, La Habana, Patronato del libro popular, 1961, t. 1, pp. 11-282. Ediciones dirigidas por Rafael Humberto Gaviria.

_____. La Habana, Editorial Nacional de Cuba, Editora Juvenil, 1962, 279 pp., il., color.

_____. Miami, V. Alonso, 1963, 127 pp., il.

_____. La Habana, Editorial Nacional de Cuba, Editora Juvenil, 1964, 283 pp., il., color.

- _____. En *Obras completas*, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1964, t. 18, pp. 293-503, il.
- _____. Buenos Aires, Editorial Tres Américas, 1964, 22 pp. (Clásicos de América).
- _____. En *Obras completas*, Caracas, J. Quintana, 1964, t. 5, pp. 319-446.
- _____. Introducción y vocabulario por Noemí Beatriz Tornadú, Buenos Aires, Editorial Huemul, 1964, 262 pp., il. (Colección Clásicos Huemul, 32). 2da. edición: 1966. 3ª: 1975.
- _____. “Lo que todo joven o niño debe leer”. La Habana, Imprenta Obispo 259, c. 1965, 150 pp.
- _____. La Habana, Editorial Gente Nueva, 1972, 235 pp., il. Reimpresa en 1975, 1978, 1979; 2da. edición, 1979; cuarta reimpresión, 1981; 3da. edición, 1995.
- _____. Buenos Aires, Editorial Nueva Senda, 1972, 144 pp., il., color. (Los perdurables).
- _____. Estudio preliminar y notas de Carlos Alberto Merlino, Buenos Aires, Editorial Kapelusz, 1974, 218 pp., il. (Grandes Obras de la Literatura Universal).
- _____. En *Obras completas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1976, t. 18, pp., 293-503, il. En realidad se trata de una reimpresión de la edición de la Editorial Nacional de Cuba, 1964.
- _____. México, Centro Cultural Morelos, 1977, 101 pp. (Cuadernos del Pueblo, 8).
- _____. Prólogo de Víctor Julio Peralta, San José, Costa Rica, Editorial Costa Rica, 1977, 245 pp. (Colección Popular de Literatura Universal).

- _____. Estudio preliminar y notas Carlos Alberto Merlino, México, Editorial Kapeluzc Mexicana, 1978, 218 pp., il. (Ayer y hoy en la literatura).
- _____. La Habana, Editorial Gente Nueva, 1979, 188 pp., il. Impreso en Bulgaria para la Editorial Gente Nueva por Sofía Press.
- _____. Edición facsimilar, La Habana, Centro de Estudios Martianos y Editorial Letras Cubana, 1980, 128 pp., il. 2da. edición, 1989.
- _____. La Habana, Editorial Gente Nueva, 1981, 235 pp., il. Reimpresa en 1983.
- _____. La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1985, 235 pp., il. Tomada de la edición realizada por la Editorial Gente Nueva.
- _____. Prólogo de Guillermo Saravia, Lima, Editorial El Quijote, 1987[?], 199 pp., il.
- _____. Edición en Braille, La Habana, Editorial José Martí, 1988, 4 t.
- _____. Edición crítica anotada y prologada por Roberto Fernández Retamar, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, 246 pp., il.
- _____. Edición y prólogo Froilán Escobar, San José, Costa Rica, Editorial San Judas Tadeo, 1993, 118 pp.
- _____. La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1994, 209 pp., il. 2da. edición: 1995; 3ra. edición: 1997.
- _____. Guanajuato, México, Ediciones La Rana, 1997, 260 pp. (De Guanajuato al Mundo). Tomada de la 2da. edición facsimilar publicada por Letras Cubanas, 1989.

Nené traviesa, México, Secretaría de Educación Pública, TANÉ, 1997, 32 pp., il.: Fabiola Graullera.

Los zapaticos de rosa, Estados Unidos, Lectorum Publications, 1997, il.: Lulú Delacre. Datos tomados de *People* en español (New York)

La Edad de Oro, La Habana, Editorial Gente Nueva, 1998, 282 pp. [4ta. edición].

_____. Prólogo de Velia Bosch, Caracas, Casa de Literatura Infantil Latinoamericana José Martí, 1998, 244 pp.

_____. La Habana, Editorial Gente Nueva, 1999, 282 pp., 5ª edición.

_____. Homenaje del Gobierno de la Provincia de Córdoba. “Presentación” por Ramón Bautista Mestre. “Palabras para la libertad” por Olga Beatriz Santiago. “Aniversario de *La Edad de Oro*” por Jorge Lescano. “José Martí forjador de pueblos” por Ramón de Armas. Córdoba, Argentina, Editorial Advocatus, 1999.

_____. La Habana, Imprenta de la Oficina Nacional del Programa Martiano, 2000. Esta edición, sin ser facsimilar, consta de cuatro cuadernillos que siguen las pautas de su aparición original. Los cuadernillos se guardan en un sobre.

La muñeca negra, La Habana, Editorial Gente Nueva, 2002, 22 pp., il.: Raúl Martínez Hernández (Biblioteca Escolar). Posteriormente se reimprimió.

Los dos ruiseñores, La Habana, Editorial Gente Nueva, 2001, 31 pp., il.

Meñique, La Habana, Editorial Gente Nueva, 2001, 38 pp., il.

- La perla de la mora*, La Habana, Editorial Gente Nueva, 2001, 7 pp., il.
- La Edad de Oro*. Edición crítica e introducción de Eduardo Lolo, Miami, Ediciones Universal, 2001, 330 pp.
- La Exposición de París*. Edición crítica. Investigación, presentación, estudio valorativo y notas de Salvador Arias, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2001, 141 pp. (Serie *La Edad de Oro*).
- El padre Las Casas*. Edición crítica. Investigación, presentación, estudio valorativo y notas de Ana Cairo, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2001, 96 pp. (Serie *La Edad de Oro*).
- Meñique*. Adaptación de José Martí; cuento del francés Laboulaye, La Habana, Editorial Gente Nueva, 2002, 38 pp., il. Yonniel Suárez López. (Biblioteca Juvenil). Una reimpresión.
- La Edad de Oro*, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2003, 229 pp.
- _____. La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2003, 266 pp.
- _____. Lima, Briceño Editores, 2003, 428 pp. (Los libros más pequeños del mundo).
- Selección de poesías para niños*. Introducción de Caridad Atencio, La Habana, Editorial Imágenes, Centro de Estudios Martianos, 2003, 53 pp., il. Blanco. Contiene versos de *La Edad de Oro* y una selección de *Ismaelillo* y de los *Versos sencillos*.
- Cuentos para niños tomados de La Edad de Oro*, La Habana, Editorial Imágenes, Centro de Estudios Martianos, 2003, 68 pp., il. Blanco.

Contar la historia. Textos tomados de La Edad de Oro, La Habana, Editorial Imágenes, Centro de Estudios Martianos, 2003, 86 pp., il. Blanquito.

La Ilíada de Homero. Ed. crítica. Investigación, estudios valorativos y notas de Elina Miranda Cancela, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2004, 101 pp. (Serie *La Edad de Oro*).

La Edad de Oro. Prólogo a la edición argentina de Marceo Cofiso, La Habana-Buenos Aires, Centro de Estudios Martianos y Nuestra América, 2004, 310 pp.

Relatos de La Edad de Oro. Selección, La Habana, Editorial Gente Nueva, 2004, 206 pp. (Biblioteca escolar).

La Edad de Oro. Edición especial, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2005, 127 pp. Reproduce cubierta y grabados originales.

Traducciones

Slatna Varsrata. Prével of ispánki, Valentina Raelobs. Sofía, Noroda Cultura, 1965, 193 pp., il., color. Texto en búlgaro.

[*La Edad de Oro*]. *Der Kinderbuchverlag*, Berlín, [1977], 85 pp. Contiene: “El camarón encantado” y “Meñique”. Texto en alemán.

[*El camarón encantado*]. Traducción Boris Lukin. Estonia, *Kee Ja Kirjandus*, n. 2, 1977, pp. 97-100, il. Primera traducción al estoniano. Texto en estoniano.

[*La Edad de Oro*] Verhalen voor jong en oud. Amsterdam, Sjaloom, 1979, 94 pp., il. Contiene: “Las ruinas indias”, “El padre Las Casas”, “Tres héroes” y “Un paseo por la tierra de los anamitas”. Texto en holandés.

Altah ve. Ulan Bator, Mongolia, 1982, 148 pp. Texto en mongol.

La muñeca negra. Traducción del español M. Niconovish Moshardenko. Veselka, Kiev, 1987, 24 pp. Incluye “Nené traviesa” y “Bebé y el señor Don Pomposo”. Texto en ucraniano.

[*La Edad de Oro*] Textos traducidos al inglés y publicados en folletos apartes por José Martí Publishing House, 1984. Textos aparecidos: “Bebé y el señor Don Pomposo”, “Meñique”, “El camarón encantado”, “Cuentos de elefantes”, “Historia de la cuchara y el tenedor”, “Tres héroes” y “Los dos ruseñores”, traducción de Mary Todd. “La 3Historia del hombre contada por sus casas”, “Las ruinas indias” y “Nené traviesa”, traducción de Elionor Randall. “La muñeca negra”, traducción Karen Wald. Textos en inglés.

[*La Edad de Oro*] Textos traducidos al portugués y publicados en folletos aparte. Traducción Ruí Lopes Ferreira, La Habana, Editorial José Martí, 1984, il., color. Aparecen: “Bebé y el señor Don Pomposo”, “Historia del hombre contada por sus casas”, “Historia de la cuchara y el tenedor” y “Tres héroes”. Textos en portugués.

[*La Edad de Oro*] Textos traducidos al ruso y publicados en folletos aparte, La Habana, Editorial José Martí, 1986, il., color. Aparecen: “Bebé y el señor Don Pomposo”, “Meñique” y “Tres héroes”, traducción de Natalia Gorshková. “El camarón encantado”, “Los dos ruiseñores” e “Historia de la cuchara y el tenedor”, traducción de Olga Vakuliuk. “Cuentos de elefantes” y “Nené traviesa”, traducción de Iulia Piotrovich. “La historia del hombre contada por sus casas” y “La muñeca negra”, traducción Nnna Vakuliuk. Textos en ruso.

[*La Edad de Oro*] Textos traducidos al francés y publicados en folletos aparte. Traducción por Colette Lamore, La Habana, Editorial José Martí, 1987. Aparecen: “Historia de la cuchara y el tenedor”, “Cuentos de elefantes”, “La Historia del hombre contada por sus casas”, “Los dos ruiseñores”, “Meñique”, “El camarón encantado”, “Nené traviesa”, “Bebé y el señor Don Pomposo”, “La muñeca negra”, “Tres héroes” y “Las ruinas indias”. Textos en francés.

[*La Edad de Oro*] Textos traducidos al griego publicados en folletos aparte. Traducción C. Pantzou, La Habana, Editorial José Martí, 1987. Aparecen: “Bebé y el señor Don Pomposo”, “El camarón encantado”, “Los dos ruiseñores”, “Cuentos de elefantes”, “Historia de la cuchara y el tenedor”, “Historia del hombre contada por sus casas”, “Meñique”, “La muñeca negra”, “Nené traviesa”, “Las ruinas indias” y “Tres héroes”. Textos en griego.

Eleven short (from) The Golden Age (written by José Martí). Havana, José Martí Publishing House, Foreign languages, 1988, 11 v., il.

Curiosa y preciosa edición contenida en un pequeño cofre de cartón de 7,2 por 8,3 cm. Textos en inglés.

[*La Edad de Oro*] Traducere, prefata si note de Rosa Mahler. Bucaresti, Editura Ion Creanga, 1989, 58 pp., il., color. Texto en rumano.

Aldade de Ouro. Vigo, España, Editorial José Martí, 1991, 129 pp. Texto (fragmentos) en gallego.

L'Etá d'Oro. Textos traducidos al italiano y aparecidos en folletos aparte. Traducción Laura Grange. Bologna, Edizione Synergon, La Habana, Instituto Cubano del Libro, Editorial José Martí, 1993, il., color. Aparecen: "La muñeca negra", "Bebé y el señor Don Pomposo", "Meñique", "Nené traviesa" y "Tres héroes". Textos en italiano.

Aguyje Ára Ño Kuã'Í. La Edad de Oro. Versión al Guaraní de Félix de Guaranía. Asunción, Paraguay, Editorial Arandurã, 2001. Edición bilingüe de "Dos milagros" y "Meñique". Textos en guaraní y en español.

A Idade de Ouro, dedicada aos meninos da América. Coordinación de traducción al portugués: Marisa Ferreira Abelardo, prof. Adelaida Yoncalvero. Brasil, Fortaleza, Forgráfica, 2006, 202 pp.

La Edad de Oro. Traducción al húngaro Eva Dobos, Zoltan Majtényi, Istrán Tótfalusi y Andras Simor. Budapest, Etvos József Konuvkiadó, 2008, 124 pp. Textos en húngaro y en español.

A Idade de Ouro. Coordinación: Djalma Fiuza y Maria Carmem de Farias. Traducción: Francine Mendes do Santos. Prefacio: Maria Carmem de Farias. Presentacao: "Estratégias martianas em A Idade de Ouro", por Salvador Arias. Salvador, Bahia, Brasil, Núcleo de Estudos de Estudos da América Latina, Universidad do Estado da Bahia, 2012, 224 pp.

Bibliografía pasiva de *La Edad de Oro*

Índice de nombres

- ABAD GÓMEZ, MANUEL. “Visualizaciones modernistas en una publicación para niños. *La Edad de Oro* de José Martí”, en *Alfinge*, Córdoba, España, n. 2, 1984.
- ACEBEDO ESCOBEDO, ANTONIO. “*La Edad de Oro*, de Martí”, en *El Libro y el Pueblo México*, n. 10, junio, 1932.
- ACEVEDO FONSECA, MIRTHA LUISA. “Al niño, hombros para sustentar la vida”, en *Honda*, La Habana, n. 11, 2004, pp. 40-42, il. (“Acontecimientos”).
- ACOSTA MEDINA, REINALDO. “Martí y *La Edad de Oro*”, en *Trabajadores*, La Habana, 7 de mayo de 1982, p. 2.
- ACOSTA, LEONARDO. “Martí y Las Casas”, en *José Martí, la América precolombina y la conquista española*, La Habana, Casa de las Américas, 1974, pp. 41-50 (Cuadernos Casa, 12).
- AGUIRRE, ELVIRA. “Transmutación en dos romances de José Martí”, en *Memoria del XX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Pensamiento y Literatura en América Latina*, Budapest, 1982, pp. 381-390. Sobre “Los dos príncipes”.
- AGUIRRE, MIRTA. “*La Edad de Oro* y las ideas martianas sobre educación infantil”, en *Lyceum*, La Habana, a. 9, nos. 33-34, febrero-mayo, 1953, pp. 33-58. Incluido en *Acerca de La Edad de Oro*, pp. 54-86. [En lo sucesivo: *ALEDO*. (N. del E.)]
- _____. “José Martí: *La Edad de Oro*”, en *Cuba Socialista*, La Habana, a. 3, n. 20, abril 1963, pp. 123-129.

AIGUESVIVES, EDUARDO: “*La Edad de Oro*: un libro de José Martí para los niños”, en *Opina*, La Habana, n. 154, 30 de agosto, 1989, p.13, il.

_____. “A cien años de *La Edad de Oro*”, en *Granma*, Resumen semanal, La Habana, a. 24, n. 19, 7 de mayo, 1989, p.7.

ÁLAMO VEGA, ARIADNA. “*La Edad de Oro*: un modelo de educación estética científica”, en *Aproximaciones a La Edad de Oro*, Centro Universitario de Las Tunas, Editorial Universitaria, 2006. Disponible en revistas.mes.edu.cu

ÁLAMO VEGA, ARIAGNA Y ERIAN CARTAYA PEÑA. “*La Edad de Oro*: un modelo de educación estética científica”, en *Coloquio Internacional José Martí y las Letras Hispánicas. Memorias* (CD ROM), La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2009.

ALBA-BUFFIL, ELIO: “Prédica de libertad en ‘Tres héroes’ de José Martí”, en *Noticias de Artes*, New York, nov.-dic., 1989, p. 5.

ALBORNOZ, AURORA DE. “José Martí: el mundo de los niños contado en el lenguaje infantil”, en *Ínsula*, Madrid, a. 37, nos. 248-249, julio-agosto, 1982, pp. 4-6, il. En *ALEDO*, pp. 354-363.

ALMENDROS, HERMINIO. *A propósito de La Edad de Oro de José Martí. Notas sobre literatura infantil*, Santiago de Cuba, Universidad de Oriente, Departamento Extensión y Relaciones Culturales, 1956, 268 pp.

_____. *A propósito de La Edad de Oro. Notas sobre literatura infantil*. Segunda edición corregida y aumentada, La Habana, Editorial Gente Nueva, 1972, 312 pp. “Los cuentos”, fragmentos del libro, en *ALEDO*, pp. 108-150.

_____. *En torno a La Edad de Oro de José Martí*, La Habana, 1959, 23 pp. (Publicaciones para maestros, 4).

ALONSO, MARÍA SAHILY. “Símbolos en *La Edad de Oro*”, en *Alma Mater*, La Habana, n. 376, mayo, 2001, p. 12, il.

- ALVARADO ARIAS, MIGUEL. “*La Edad de Oro: germen de la emancipación mental en la filosofía para niños*”, en *Coloquio Internacional José Martí y las Letras Hispánicas. Memorias* (CD ROM), La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2009. También en *Revista Cubana de Filosofía*, n. 15, La Habana, junio-septiembre, 2009. Disponible en: revista.filosofia.cu
- ARAGÓN, UVA DE. “A cien años de *La Edad de Oro*”, en *Diario de las Américas*, EE.UU., 28 enero de 1983, p. 5-A.
- ARDURA, ERNESTO: “José Martí y su intenso amor por los niños”, en *Galería, revista de El Miami Herald*, 28 de enero de 1989, p. 9.
- ARENAS, BIBI. “José Martí, ¿escritor para niños?”, en *José Martí ante la crítica actual*. Editor Elio Alba-Buffil, Miami, Círculo de Cultura Panamericano, 1983, pp.115-123. La autora es de Guaynabo, Puerto Rico.
- ARIAS GARCÍA, SALVADOR. “Recepción crítica de *La Edad de Oro*”, en *Coloquio Internacional José Martí y las Letras Hispánicas. Memorias* (CD ROM), La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2009.
- _____. “Más de un siglo de recepción de *La Edad de Oro*”, en *Memorias Conferencia Internacional “Con todos y para el bien de todos”* (CD ROM), La Habana, 25 al 27 de octubre, 2005.
- _____. “La revista martiana *La Edad de Oro* cumple 120 años”, en Portal Cubarte, La Habana, 27 julio de 2009. Disponible en www.cubarte.cult.cu
- _____. “Estrategias martianas en *La Edad de Oro*”, en *Educación*, La Habana, 2da. época, n. 108, enero-abril, 2003, pp. 5-10.
- _____. “Huellas inconfundibles”, en *Bohemia*, La Habana, a. 93, n. 22, 2 de noviembre, 2001, pp. 64-65, il. (“Valoraciones”).

- _____. “Los cuentos modernos de *La Edad de Oro*”, en CD *Edición crítica de La Edad de Oro*, La Habana-Bogotá, 2000.
- _____. “Versión martiana de un cuento de Andersen: más allá de la traducción”, en *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, La Habana, n. 18, 1995-1996, pp. 83-87.
- _____. “1889: las Escenas norteamericanas y *La Edad de Oro*”, en *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, La Habana, n. 19, 1996, pp. 29-51.
- _____. *Glosando La Edad de Oro*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 2001, 50 pp.
- _____. “El soñado viaje de Martí con su hijo”, en *Juventud Rebelde*, La Habana, n. 495, 22 de mayo de 1999, p.4 (En el aniversario 110 de *La Edad de Oro*).
- _____. “Frente a la estatua de Bolívar”, en *Juventud Rebelde*, La Habana, n. 465, 10 de abril de 1999, p. 4 (En el aniversario 110 de *La Edad de Oro*).
- _____. “Versión martiana de un cuento de Andersen más allá de la traducción”, en *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, La Habana, n. 18, 1995, pp. 83-87.
- _____. “Visión martiana de España a través de *La Edad de Oro*”, en *José Martí. En un domingo de sol. Cultura, historia y literatura españolas en la obra de José Martí*, Salamanca, España, Ediciones Universidad de Salamanca, 1995, pp. 287-295.
- _____. “Martí, Andersen y el modernismo hispanoamericano”, en *República de las Letras*, Madrid, n. 45, 2do. trimestre, 1995, pp. 113-121.
- _____. “El Martí que escribe *La Edad de Oro*”, en *Anuario L/L*, Santo Domingo, República Dominicana, n. 26, 1995, pp. 91-116. Existe edición cubana posterior de este número.

- _____. “Proyección latinoamericanista de un texto para niños de José Martí”, en *Juventud Rebelde*, La Habana, 25 de enero de 1974, p. 2. Sobre “Tres héroes”.
- _____. “Ecos de una crónica martiana en ‘Los dos príncipes’”, en *Juventud Rebelde*, La Habana, n. 520, 26 de junio de 1999, p. 4 (En el aniversario 110 de *La Edad de Oro*).
- _____. “El libro de Nené”, en *Juventud Rebelde*, La Habana, n. 515, 19 de junio de 1999, p. 4. (En el aniversario 110 de *La Edad de Oro*).
- _____. “El Martí que escribe *La Edad de Oro*”, en *Anuario L/L*, La Habana, n. 26, 1995, pp. 62-80 (Estudios literarios, 10).
- _____. “El primer número de *La Edad de Oro*”, en *Juventud Rebelde*, La Habana, n. 525, 3 de julio de 1999, p. 4 (En el aniversario 110 de *La Edad de Oro*).
- _____. “Estrategias martianas en *La Edad de Oro*”, en *De cara al sol. Historia, crítica, estética, literatura y educación en José Martí*. Coordinador Alberto Rodríguez Carucci. Mérida, Venezuela, Ediciones Actual, Dirección General de Cultura y Extensión, Universidad de los Andes, 2000, pp. 197-205 (V Encuentro Nacional de Cátedras Libres Universitarias “José Martí”, diciembre 1995). También en *Educación*, La Habana, 2da. época, n. 108, ene.-abr., 2003, pp. 5-10, il.
- _____. “Estudio de ‘Los dos príncipes’ de José Martí”, en *Universidad de La Habana*, La Habana, n. 178, marzo-abril, 1966, pp. 37-57.
- _____. “Homenaje a Herminio Almendros”, en *Juventud Rebelde*, La Habana, n. 530, 10 de julio de 1999, p. 4 (En el aniversario 110 de *La Edad de Oro*).

- _____. “La boda de meñique”, en *Juventud Rebelde*, La Habana, n. 505, 5 de junio de 1999, p. 4 (En el aniversario 110 de *La Edad de Oro*).
- _____. “*La Edad de Oro* noventa años después”, en *Revolución y Cultura*, La Habana, n. 81, mayo, 1979, pp. 6-8.
- _____. “La Exposición Universal de París de 1889 vista por José Martí”, en *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, La Habana, n. 13, 1990, pp. 48-59.
- _____. “Martí cuentista”, en *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, La Habana, n. 18, 1995, pp. 347-350. Sobre edición española: *Cuentos completos. La Edad de Oro y otros relatos*.
- _____. “Un Coloquio por el 110 aniversario de *La Edad de Oro*”, en *Juventud Rebelde*, La Habana, n. 550, 7 de agosto de 1999, p. 4. (En el aniversario 110 de *La Edad de Oro*).
- _____. “Una revista llamada *La Edad de Oro*”, en *Juventud Rebelde*, La Habana, 4 de abril de 1989, p. 8.
- _____. *Acerca de La Edad de Oro*. Selección, prólogo, bibliografía y notas de Salvador Arias, La Habana, Centro de Estudios Martianos y Editorial Letras Cubanas, 1980, 383 pp. Segunda edición, aumentada y corregida, 1989, 404 pp.
- _____. *Un proyecto martiano esencial: La Edad de Oro*, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2001, 325 pp. (Ala y Raíz).
- _____. “Cuba en la Exposición de París”, en *Juventud Rebelde*, La Habana, n. 475, 24 de abril de 1999, p. 4. (En el aniversario 110 de *La Edad de Oro*).
- _____. “Guarocuya, el reyecito bravo”, en *Juventud Rebelde*, La Habana, [s. n.], 15 de mayo de 1999, p. 4 (En el aniversario 110 de *La Edad de Oro*).

_____. “José Martí en sus textos. En el 147 aniversario de su nacimiento”, en *Bohemia*, La Habana, a. 92, n. 3, 28 de enero de 2000, pp. 4-6.

_____. “La casa de muñecas de Piedad”, en *Juventud Rebelde*, La Habana, n. 485, 8 de mayo de 1999, p. 4 (En el aniversario 110 de *La Edad de Oro*).

_____. “La vestimenta de Bebé”, en *Juventud Rebelde*, La Habana, n. 500, 29 de mayo de 1999 (En el aniversario 110 de *La Edad de Oro*).

_____. “Martí como escritor para niños (a través del análisis de dos textos de *La Edad de Oro*)”, en *Búsqueda y análisis. Ensayos críticos sobre literatura cubana*, La Habana, UNEAC, 1974, pp. 58-88 (Cuadernos de la revista *Unión*). En *ALEDO*, pp. 234-271.

_____. “Tradición y modernidad en *La Edad de Oro*”, en *Juventud Rebelde*, La Habana, n. 480, 1º de mayo de 1999, p. 4 (En el aniversario 110 de *La Edad de Oro*).

_____. “Martí como escritor para niños. A través del análisis de ‘Tres héroes’ de *La Edad de Oro*”, en *Unión*, La Habana, a. 12, n. 1, marzo 1973, pp. 49-59.

_____. “Huellas inconfundibles”, en *Bohemia*, La Habana, a. 93, n. 22, 2 de noviembre de 2001, pp. 64-65.

_____. *La Exposición de París. Edición crítica*. Investigación, presentación, estudio valorativo y notas de Salvador Arias, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2001, 141 pp. (Serie *La Edad de Oro*).

ATENCIO, CARIDAD. “Los poemas de *La Edad de Oro* 120 años después”, en *La letra del escriba*, La Habana, n. 79, mayo 2009, pp. 2-3.

_____. “Sobre los versos de *La Edad de Oro*”, en *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, La Habana, n. 22, 1999, pp. 89-94.

AULADELL, MIGUEL ÁNGEL. “Literatura y educación en el inicio del Modernismo: la aportación de José Martí”, en *José Martí: Historia y literatura ante el fin del siglo XIX (Actas del Coloquio Internacional celebrado en Alicante en marzo de 1995)*. Carmen Alemany, Ramiro Muñoz y José Carlos Rovira, editores. Alicante-La Habana, Publicaciones Universidad y Casa de las Américas, 1997, pp. 169-178.

ÁVILA RODRÍGUEZ; MIRTA Y MIRIAM DORTHA MARTÍNEZ. “Los zapaticos de rosa’: decodificación de un mensaje al corazón infantil”, en *Patria*, La Habana, a. 3, n. 3, 1990, pp. 103-109. Trabajo presentado en el XVIII Seminario Juvenil de Estudios Martianos (mayo, 1989).

BARRO, KARLA. “*La Edad de Oro* en la edad de la Revolución”, en *Conjunto*, La Habana, n. 42, oct.-dic., 1979, pp. 10-15.

BARROS, SILVIA A. “La literatura para niños, de José Martí en su época (notas sobre el impresionismo en *La Edad de Oro*)”, en *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*, compilación de José Olivio Jiménez, Nueva York, ed. Eliseo Torres, 1975, pp. 107-119. En *ALEDO*, pp. 330-343.

BARROSO, LEOPOLDO. “El fin de *La Edad de Oro*”, en *Noticias de Arte*, EE. UU., n. 10, enero 1990.

BÁRZAGA BERRIEL, DIANA. “*La Edad de Oro*: monumento de amor a los niños de América”, Camagüey, Radio Cadena Agramonte, 30 de junio, 2008.

BATISTA CRUZ, JUAN EMILIO. “Hoy es el cumpleaños del hombre de *La Edad de Oro*”, en *Siempre es 26*. Las Tunas, n. 4, 28 de enero de 1984, il.

- BERMÚDEZ, JORGE R. “*La Edad de Oro* y la Exposición Internacional de París”, en *Revolución y Cultura*, La Habana, a. 31, n. 9, septiembre, 1989, pp. 84-85, il.
- BERNARDES MARTÍNEZ, YISEL. “Visones de una imagen del mundo, apreciada desde ‘Cuentos de elefantes’”, en *Coloquio Internacional José Martí y las Letras Hispánicas. Memorias* (CD ROM), La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2009.
- BLANCO, GLADYS. “La huella mexicana de *La Edad de Oro*”, en *Granma*, Resumen semanal, La Habana, a. 25, n. 2, 14 de enero de 1990, p. 2. Hallazgos del profesor e investigador Camilo Carrancá Trujillo.
- BOJORQUEZ URZAIZ, CARLOS E. “*La Edad de Oro*”, Mérida, Yucatán, 29 febrero de 1988.
- CABRERA A., GUILLERMO. “El hombre de *La Edad de Oro*”, en *Juventud Rebelde*, La Habana, [s.a.], n. 2, 23 de enero de 1969.
- CAIRO, ANA. *José Martí. El padre Las Casas. Edición crítica*. Investigación, cronología, estudio valorativo y notas de Ana Cairo, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2001.
- _____. “Martí, Las Casas y los apóstoles de la justicia”, en *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, La Habana, n. 22, 1999, pp. 43-66.
- CALLEJAS, BERNARDO. “El ideario latinoamericano en *La Edad de Oro* [...]”, en “1889 en José Martí: hacia un nuevo Ayacucho”, en *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, La Habana, n. 4, 1981, pp. 131-138. En *ALEDO*, pp. 364-372.
- _____. “Pequeña historia de *La Edad de Oro*”, en *Trabajadores*, La Habana, 25 febrero 1989, p. 10, il.
- CAMPOAMOR, FERNANDO G. “*La Edad de Oro* de José Martí, texto de los niños cubanos”, en *Hispania*, EE.UU., a. 24, n. 2, mayo 1941, pp. 178-179.

CANDÓ GÓMEZ, YUMAIRYS. “Martí y la historia del arte en *La Edad de Oro*”, en *Aproximaciones a La Edad de Oro*, Las Tunas, Editorial Universitaria, Centro Universitario de Las Tunas, 2006. Disponible en: revistas.mes.edu.cu

———. “Martí y la historia del arte en *La Edad de Oro*”, en *Coloquio Internacional José Martí y las Letras Hispánicas. Memorias* (CD ROM), La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2009.

CÁNOVAS PÉREZ, ALEJANDRO. “El narrador y el espacio en ‘Los zapaticos de rosa’”, en *Universidad de la Habana*, La Habana, n. 231, enero-abril, 1988, pp. 57-73.

CARBÓN SIERRA, AMAURY. “Breve comentario sintáctico-estilístico de un artículo martiano en *La Edad de Oro*”, en *Patria*, La Habana, a. 3, n. 3, 1990, pp. 45-56. Sobre “A los niños que leen *La Edad de Oro*”.

CÁRDENAS, ELIANA. “El hombre cuenta su historia a través de la arquitectura”, y “Valor y ruptura de la cultura aborígen americana”, en *José Martí: arquitectura y paisaje urbano*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1988, pp. 18-46 y pp. 47-70, respectivamente. Sobre “La historia del hombre contada por sus casas” y “Las ruinas indias”. Con referencias a “La Exposición de París”.

CARREÑO, ENRIQUE. “¿Iniciador del cuento moderno en Cuba?”, en *Yumurí*, Matanzas, n. 44, 28 enero 1989, p. 4.

CASADO SAN GERMÁN, ARTURO. “*La Edad de Oro* y la *Ilíada*”, en *El Mundo*, La Habana, 3 octubre 1965, p. 8.

CASTRO, RAFAEL. “Conversatorio con los niños alrededor de *La Edad de Oro*”, en *Boletín del Poeta*, Santiago de Cuba, a. 2, nos. 1-2, enero-febrero, 1972, pp. 1-4.

CEDEÑO PINEDA, REYNALDO. “Una revista del milenio”, en *Ámbito*, Holguín, n. 119, 2000, pp. 14-21. Sobre el hispanoamericanismo.

Centenario de La Edad de Oro. Edición homenaje, La Habana, Ministerio de Cultura, Imprenta de la Dirección de Información, 1990, 11 pp., il. Incluye opiniones de Enrique Pérez Díaz, Mercedes Santos Moray, Antonio Orlando Rodríguez, Olga Fernández, Félix Pita Rodríguez, Rafaela Chacón Nardi, Anisia Miranda, Enid Vian, Ramón Luis Herrera, Teresita Rodríguez-Baz, Olga Marta Pérez, Daisy Valls, Julio Crespo Francisco, Julia Mirabal, Eric González Conde, Aramis Quintero, Julia Calzadilla, Luis Cabrera Delgado, Luis Carlos Suárez Reyes, Omar Felipe Mauri Sierra, Waldo González López, Edgar Estaco Jardón, Renée Pots y Nersys Felipe.

CHACÓN NARDI, RAFAELA. “Ediciones de *La Edad de Oro*”, en *Boletín de la Comisión Nacional Cubana de la UNESCO*, La Habana, a. 31, n. 124, ene.-abr., 1990, pp. 12-13.

_____. “Una revista para amar, para recordar”. En su libro *Martí, momentos importantes*, La Habana, Editorial Gente Nueva, 1984, pp. 66-69. Reproducido en *Tribuna de La Habana*, edición dominical, n. 3, 30 de julio de 1989, il.

CHACÓN Y CALVO, JOSÉ MARÍA. ‘Los dos príncipes’, en su “La poesía de Martí y lo popular hispánico”, en *Boletín de la Academia Cubana de la Lengua*, La Habana, a. 8, nos. 1-2, enero-junio, 1954, pp. 56-83. Conferencia leída en la Academia Cubana de la Lengua el 12 de febrero de 1954. En *ALEDO*, pp. 172-180.

CHÁVEZ RODRÍGUEZ, JUSTO A.: “*La Edad de Oro* ¿educación a distancia?”, en *Educación*, La Habana, a. 19, n. 75, oct.-dic., 1989, pp. 28-33.

CUESTA, LEONEL DE LA. “‘Los dos príncipes’: una traducción (y adaptación) de Martí”, en *Repensando a Martí. I*, Editora Uva de Aragón, epílogo de Alfredo Pérez Alencart, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, Departamento de Ediciones y Publicaciones, 1998, 191 pp.

- DÍAZ DOMÍNGUEZ, LOURDES Y BÁRBARA FIERRO CHONG. “Los cuentos originales de *La Edad de Oro*”, en *Matanzas*, a. 9, n. 2, mayo-agosto, 2008, pp. 27-29 (“Deslindes”).
- DÍAZ RODRÍGUEZ, MARÍA DEL ROSARIO. “La influencia educativa de *La Edad de Oro*”, en *Siempre es 26*, Las Tunas, 25, 26 y 27 de enero, 1984, p. 2.
- DÍAZ TRIANA, RENIO. “Visión martiana del héroe”, en *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, La Habana, n. 22, 1999, pp. 67-73.
- DÍAZ, LIDIA. “*La Edad de Oro*: el trabajo del alba”, en *Revolución y Cultura*, La Habana, época IV, a. 30, nos. 1-2, enero-febrero, 1991, pp. 57-62.
- DOMÍNGUEZ ROJAS, RACHEL I. “Entrevista a Salvador Arias. *La Edad de Oro* en sus 120 años”, en *La Jiribilla*, La Habana, 8-14 de agosto, 2009. Disponible en www.lajiribilla.cu.
- DOMÍNGUEZ, MARLEN A. “Primera aproximación para un estudio lingüístico en *La Edad de Oro*”, en *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, La Habana, n. 32, 2009, pp. 182-189.
- DOMÍNGUEZ, RICARDO. “José Martí y *La Edad de Oro*”, en *El Guacamayo y la Serpiente*, Cuenca, Ecuador, n. 25, noviembre 1985, pp. 118-132.
- DUVALLÓN, GEORGINA. “*La Edad de Oro* de los niños cubanos”, en *Verde Olivo*, La Habana, a. 2, n. 4, 29 enero 1961, pp. 19-21, il.
- ENTRALGO, ELÍAS. “José Martí para los niños”, en *Archivo José Martí*, La Habana, a. 4, n. 1, enero-abril, 1943, pp. 252-253.
- ESCALONA CHÁVEZ, ISRAEL. “Una nueva relectura de *La Edad de Oro*”, en Radio Grito de Baire, Contramaestre, 2010[?]. Disponible en: www.radiogritodebaire.icrt.cu

- ESCOBAR VALENZUELA, EDUARDO. “Reflexiones sobre *La Edad de Oro* de José Martí”, en *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, La Habana, n. 13, 1990, pp. 32-47.
- ESPINO RELUCÉ, GONZALO: “*La Edad de Oro*. Los propósitos en Nuestra América”, en *Martí: Aquel hombre solar*, Lima, Derrama magisterial, Escuela de la Literatura de la UNMSM, Instituto de Investigaciones Humanísticas de la UNEM, 1977, pp. 17-32. El autor es profesor en la Universidad Mayor de San Marcos.
- ESPINOSA GOYTIZOLO, REINALDO. ‘*La Exposición de París*’, atlas infantil inspirado en el cuento de José Martí publicado en *LA EDAD DE ORO*, La Habana, Instituto Cubano de Geodesia y Cartografía, 1989, 48 pp.
- FERNÁNDEZ DE LA VEGA, OSCAR. En “*La barranca de todos*” II. *Las playas en “Los zapaticos de rosa” de José Martí*, New York, Hunter College of CUNY, 1984, 36 pp., il.
- FERNÁNDEZ PEQUEÑO, JOSÉ MANUEL. “*La Edad de Oro*: reflexiones para una afirmación y una duda”, en *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, La Habana, n. 8, 1985, pp. 260-268. En *ALEDO*, pp. 343-353.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, ROBERTO. “Introducción”, en *La Edad de Oro de José Martí*. Edición crítica anotada y prologada por Roberto Fernández Retamar, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, pp. 7-24 (Colección Tierra Firme).
- FERNÁNDEZ VERDECIA, ARNOLDO. *Leer La Edad de Oro con ojos de mayores*, Santiago de Cuba, Ediciones Santiago, 2005, 44 pp.
- FLORES VARONA, FÉLIX. “*The Mountain and the Squirrel*: fábula nueva del filósofo norteamericano Emerson” y “*The Prince is Dead*: Idea de la poetisa norteamericana Helen Hunt Jackson”, en CD: *Edición crítica de La Edad de Oro*, La Habana-Bogotá, 2000.

- _____. *Trasposos de La Edad*. Prólogo de Salvador Arias. Ciego de Ávila, Ediciones Ávila, 2002. 2da. edición, La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana “Juan Marinello”, 2003, 136 pp. (Premio de Ciencias Sociales “Juan Marinello”).
- FLORIT, EUGENIO. “Los versos de *La Edad de Oro* (1889)”, en *Revista Hispánica Moderna*, Nueva York, a. 18, nos. 1-4, ene.-dic., 1952, pp. 56-58. En *ALEDO*, pp. 151-153.
- FRANZBACH, MARTIN. “Análisis comparativo de objetivos educativos de la burguesía: José Martí, *La Edad de Oro* (1889) y Edmondo de Amicis, *Cuore* (1886)”, en *José Martí 1895/1995. Literatura - Política - Filosofía - Estética*. Ottmar Ette y Titus Heydenreich, editores, Vervuet Verlag, Frankfurt am Main, 1994, pp. 171-179.
- FRASER, HOWARD M. “*LA EDAD DE ORO and Jose Marti's modernist ideology for children*”, en *Revista Interamericana de Bibliografía*, EE.UU., a. 2, n. 2, 1992, pp. 223-232.
- FUENZALIDA GONZÁLEZ, MIRTHA. “El tratamiento ideopolítico en el cuento en verso ‘Los zapatos de rosa’”, en CD: *Edición crítica de La Edad de Oro*, La Habana-Bogotá, 2000.
- GALARDY, ANUBIS. “El niño nace para caballero”, en *Granma*, La Habana, [s.n.], 14 julio de 1976, [s.p.].
- _____. “Martí y la literatura infantil”, en *Granma*, La Habana, n. 229, 24 de enero de 1978, p. 2.
- GALLEGO ALFONSO, EMILIA. “Para un estudio comparativo entre las *Cartas a Elpidio* y *La Edad de Oro*”, en *Universidad de la Habana*, La Habana, n. 235, mayo-agosto, 1989, pp. 95-108.
- _____. “Apuntes sobre la presencia de la magia en *La Edad de Oro*”, en *Universidad de la Habana*, La Habana, n. 229, enero-abril, 1987, pp. 165-171. En *ALEDO*, pp. 373-382.

_____. *Por qué y para qué se escribe La Edad de Oro*, La Habana, Editorial Academia, 1999, 99 pp. (Premio de Ensayo en el concurso “Por qué y para quién se escribe *La Edad de Oro*”, 1999).

GARCÍA MARRUZ, FINA. “Los dibujos de *La Edad de Oro*”, en *En Julio como en Enero*, La Habana, a. 2, n. 3, septiembre, 1986, pp. 51-54, il.

_____. “Una rectificación”, en *En Julio como en Enero*, La Habana, a. 3, n. 4, mayo 1987, pp. 41-43, il.

_____. “*La Edad de Oro*”, en *Temas martianos*. Cintio Vitier y Fina García Marruz, La Habana, Biblioteca Nacional “José Martí”, Departamento Colección Cubana, 1969, pp. 293-304.

_____. “Lecciones de *La Edad de Oro*”, en su *Temas martianos (tercera serie)*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1995, pp. 195-229.

GARCÍA MONTIEL, EMILIO. “Antiorientalismo de Martí en *La Edad de Oro*”, en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, México, a. 23, n. 293, mayo 1995, pp. 21-23.

GARCÍA RONDA, DENIA. “La literatura para niños en la obra de José Martí”, en *Simientes*, La Habana, a. 21, n. 4, julio-agosto, 1983, pp. 56-61.

GARCÍA YERO, OLGA. “La Exposición de París’, el espacio como arma”, en *Patria*, La Habana, a. 4, n. 4, 1991, pp. 23-30.

GARRALÓN, ANA. “Estética de la infancia en *La Edad de Oro* de José Martí”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004. Disponible en: www.cervantesvirtual.com.

GUTIÉRREZ NÁJERA, MANUEL. “*La Edad de Oro*”, en *El Partido Liberal*, México, a. VIII, n. 1 363, 23 septiembre de 1889, p. 1. Ha sido reproducida después en muchos lugares, entre ellos: *Obra. Crítica literaria* de Manuel Gutiérrez Nájera, México

D.F., Universidad Autónoma de México, 1959, t. 1. Y en *Revolución y Cultura*, La Habana, n. 3, mayo 1972, pp. 5-8. Incluido en *ALEDO*, pp. 47-51.

GUTIÉRREZ CABALLERO, JOSÉ ANTONIO. “La fundación de una nueva literatura infantil en el Continente (1879-1889)”, en *Anuario de Artes y Letras. Conferencias*, Santiago de Cuba, nos. 3-4, 1985-1986, pp. 629-646.

_____. *Ese niño de LA EDAD DE ORO*, La Habana, Editorial Gente Nueva, 1998, 254 pp.

HERNÁNDEZ B., JOSÉ. “Las lecciones humanísticas en tres textos de *La Edad de Oro*”, en *Calibán*, Carabobo, Venezuela, Universidad de Carabobo, n. 6, octubre, 2006, pp. 16-19.

HERNÁNDEZ BIOSCA, ROBERTO. “El trabajo del alba: despertar”, en *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, La Habana, n. 22, 1999, pp. 146-158.

_____. “*La Edad de Oro*, un contemporáneo”, en *Universidad de la Habana*, La Habana, n. 235, may.-ago., 1989, pp. 109-118.

HERNÁNDEZ MIYAREZ, JULIO E.: “José Martí y los cuentos de *La Edad de Oro*”, en *La Nuez*, [s.l.], n.3, 1989, pp. 17-19.

HERNÁNDEZ, AGUSTÍN. “Martí y los niños a través de *La Edad de Oro*”, en *Sierra Maestra*, Santiago de Cuba, n. 4, 16 de octubre de 1977.

HERRERA MORENO, ALEJANDRO. “El universo cultural de *La Edad de Oro* a través de sus personajes y obras”, en *Coloquio Internacional José Martí y las Letras Hispánicas. Memorias* (CD ROM), La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2009.

_____. “Las ilustraciones de Adrien Marie en *La Edad de Oro*”, en *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, La Habana, n. 32, 2009, pp. 19-28. También en *Coloquio Internacional*

José Martí y las letras hispánicas. Memorias (CD ROM), La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2009.

_____. “Las fuerzas productivas de la sociedad en la ‘Historia de la cuchara y el tenedor’”, en *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, La Habana, n. 15, 1992, pp. 244-254.

_____. “Análisis comparativo entre ‘Niños famosos’ y ‘Músicos, poetas y pintores’”, en *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, La Habana, n. 12, 1989, pp. 235-247.

_____. “‘Dos milagros’ y ‘Cada uno a su oficio’: los poemas de la Naturaleza en *La Edad de Oro*”, en *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, La Habana, n. 18, 1995, pp. 89-105.

_____. “Algunos criterios sobre la estrategia pedagógica martiana en *La Edad de Oro*”, en *ALEDO*, 2da. edición, 1989, pp. 383-396.

IBÁÑEZ, MARIBEL. “*La Edad de Oro*: literatura infantil e ideas pedagógicas”, en *Granma*, La Habana, [s.n.], 9 de febrero de 1983, p. 2, il.

INFANTE NÚÑEZ, ARACELYS. “*La Edad de Oro*: una mirada en el siglo XXI”, en *Coloquio Internacional José Martí y las Letras Hispánicas. Memorias* (CD ROM), La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2009.

JOAN, ERNESTO. “*La Edad de Oro*”, entrevista de Rafael Polanco a Ernesto Joan, en *Honda*, La Habana, n. 7, 2003, pp. 56-57 (“Intimando”).

JORGE VIERA, ELENA. “Notas sobre la función en *La Edad de Oro*”, en *Universidad de la Habana*, La Habana, nos. 198-199, 1973, pp. 39-56. En *ALEDO*, pp. 284-305.

KLEIN, LINDA B. “Ficción y magisterio en la narrativa de José Martí: ‘La muñeca negra’”, en *Quaderni Ibero-Americani*, Torino, nos. 47-48, 1975-1976, pp. 372-377.

- LARREA, ELBA M. “La prosa de José Martí en *La Edad de Oro*”, en *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, París, n. 61, 1961, pp. 3-10.
- . “José Martí, insigne maestro de literatura infantil”, en *Cuadernos Americanos*, México, a. 28, n. 2, marzo-abril, 1969, pp. 238-251. En *ALEDO*, pp. 202-218.
- LAZO, RAIMUNDO. “Un antecedente de *La Edad de Oro* de Martí”, en *Diario de la Marina*, La Habana, 5 febrero 1957, p. 4.
- LESCAILLE DURAND, LISVÁN. “¿Cómo llegó *La Edad de Oro* a Cuba?”, en *Juventud Rebelde*, La Habana, [s.n.], 26 de enero de 2003, [s.p.].
- . “¿Cómo llegó *La edad de Oro* al Oriente cubano?”, en *Venceremos*, Guantánamo, 7 septiembre de 2009. Disponible en: www.venceremos.co.cu
- LESMES, MARTA. “Cultura e historia en ‘Un juego nuevos y otros viejos’”, en *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, La Habana, n. 22, 1999, pp. 133-140.
- LIZASO, FÉLIX. “Martí y nuestros niños”, en *Cervantes*, La Habana, a. 6, n. 4, abril de 1932, p. 17.
- . “Nueva edición de *La Edad de Oro*”, en *El Mundo*, La Habana, a. 6, 15 de diciembre de 1953, il.
- . “Una nueva edición de *La Edad de Oro*”, en *Archivo José Martí*, La Habana, a. 1, n. 2, julio, 1941, pp. 92-93.
- LLAVERÍAS, JOAQUÍN: “*La Edad de Oro*”, en su *Los periódicos de Martí*, La Habana, Imprenta Pérez Sierra, 1929, pp. 61-70.
- LLÓPIZ CURDEL, JORGE LUIS. “En torno a ‘Nené traviesa’”, en *Universidad de la Habana*, La Habana, n. 231, enero-abril, 1988, pp. 47-55.

- LOLO, EDUARDO. *Mar de espuma. Martí y la literatura infantil*, Miami, Ediciones Universal, 1995, 236 pp.
- LÓPEZ CASTELLANOS, ESTHER M. “*La Edad de Oro* a las puertas del 2000” en CD: *Edición crítica de La Edad de Oro*, La Habana-Bogotá, 2000.
- LÓPEZ TERRERO, LIANA. “Nota sobre el estilo martiano en *La Edad de Oro*”, en *Universidad de la Habana*, La Habana, n. 235, mayo-agosto, 1989, pp. 131-142.
- LOSADA GARCÍA, MARCIA. “Reflexiones sobre un ‘prólogo’ de Martí en *La Edad de Oro*”, en *Patria*, La Habana, a. 3, n. 3, 1990, pp. 57-68. Sobre “*La Ilíada*, de Homero”.
- LOYOLA RUIZ, GUILLERMO. “De un modo martiano de narrar para niños: ‘Bebé y el señor Don Pomposo’”, en *Universidad de la Habana*, La Habana, n. 234, ene.-abr., 1989, pp. 167-169.
- LUKIN, BORIS. “El largo camino del cuento mágico de F. R. Kreutzwald”, en *Keel Ja Kirjandu*, Estonia, n. 2, 1997, pp. 88-97, il. Texto en estoniano.
- _____. “Fr. R. Kreutzwald y José Martí”, en *Academia de Ciencias de la República Soviética de Estonia. XX Aniversario de Kreutzwald*, Tartu, Estonia, 1976, pp. 10-15. Texto en estoniano.
- LUZÓN PI, PAULA MARÍA. “Presencia de una playa cubana en el poema ‘Los zapaticos de rosa’”, en *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, La Habana, n. 22, 1999, pp. 141-145.
- MARINELLO, JUAN. “Los versos de *La Edad de Oro*: tradición y novedad”, en *José Martí: Antología mayor*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1973, pp. 23-27. En *ALEDO*, pp. 181-184.
- MATHEWS, DANIEL. “Martí y los niños”, en *Martí: Aquel hombre solar*, Lima, Derrama Magisterial, Escuela de Literatura de la UNMSM,

- Instituto de Investigaciones Humanísticas de la UNMEM, 1977, pp. 33-42.
- MAYAN, SHELLY P. “Donde se cuenta la historia imprescindible de un texto”, en *Tricontinental*, La Habana, a. 20, n. 33, 13 agosto, 2000, p. 3.
- MELIS, ANTONIO. “José Martí y el indio americano”. En *José Martí 1895/1995. Literatura - Política - Filosofía - Estética*. Ottmar Ette y Titus Heydenreich, editores. Vervuet Verlag, Frankfurt am Main, 1994, pp. 93-102.
- MÉNDEZ, ROBERTO. “Artes plásticas. Hacia otra edad”, en *Ámbito*. Camagüey, [s.n.], 1989[?], pp. 20-23. Sobre las ilustraciones en *La Edad de Oro*.
- MESA FALCÓN, YOEL: “*La Edad de Oro* de un mundo gris”, en *National Geographic* en español, México, a. 6, n. 6, diciembre, 1999, pp. 130-137.
- MIRANDA CANCELA, ELINA. “Por qué ‘*La Ilíada*, de Homero’ en *La Edad de Oro*”, en *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, La Habana, n. 26, 2003, pp. 119-133 (“Estudios y aproximaciones”). Este estudio forma parte de la edición crítica del texto martiano, recogido en *La Edad de Oro*, preparada por la autora. Incluye Anexo: “Cantos de la *Ilíada* a los que hace referencia José Martí”.
- . “José Martí y la *Ilíada* de Homero en *La Edad de Oro*” y “Personajes homéricos nombrados por José Martí en ‘*La Ilíada* de Homero’” en CD: *Edición crítica de La Edad de Oro*, La Habana-Bogotá, 2000.
- . “Leyendo en *La Edad de Oro* ‘*La Ilíada* de Homero’”, en *Universidad de la Habana*, La Habana, n. 240, enero-julio, 1991, pp. 40-53.

- MIRANDA ESPINOSA, MARÍA CRISTINA. “*La Edad de Oro*, ¿texto virtual en el siglo XIX?” , en *Anuario el Centro de Estudios Martianos*, La Habana, n. 22, 1999, pp. 116-119.
- MORALES, ERNESTO. “Martí y *La Edad de Oro*”, en *La Prensa*, Buenos Aires, 3 mayo de 1929. Reproducido en *El Figaro*, La Habana, a. 46, n. 5, octubre, 1929, pp. 263-265; y en *Revista Bimestre Cubana*, La Habana, a. 41, n. 2, abril-junio, 1938, pp. 224-232.
- NAVARRO, NOEL. “Ese hombre de *La Edad de Oro*”, en *Revolución y Cultura*, La Habana, n. 1, 1972, pp. 14-23.
- NIEVES, DOLORES. “El concepto de lo histórico en *La Edad de Oro*”, en *Patria*, La Habana, a. 3, n. 3, 1990, pp. 37-44.
- OCHOA, LIDIA ESTHER. “*La Edad de Oro* y los amigos de José Martí”, Holguín, Radio Angulo, 7 septiembre, 2009. Disponible en: www.radioangulo.cu
- OJEDA LUIS, RAYMUNDO A. *La historia en La Edad de Oro*, La Habana, Eds. Ávila, 2006, 194 pp. (Colección Ornofay).
- OTERO, JOSÉ MANUEL. “Un gran homenaje a Martí. *La Edad de Oro*”, en *Verde Olivo*, La Habana, a. 4, n. 4, 27 enero de 1963, 59 pp.
- PALOMINO ZAPATA, DANIEL. *La Edad de Oro: analogía, virtudes y símbolos*, Mexicali, Universidad Autónoma de Baja California, c. 2000, 254 pp.
- PARADA MARAÑÓN, MARTA; MARÍA ELENA CAPÓ ORTEGA Y DANAÉ CARBONELL DIÉGUEZ. “‘*La Iliada*, de Homero’: ¿voz, dialogismo, juego intertextual?”, en *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, La Habana, n. 22, 1999, pp. 33-42.
- PARDO DEL ARCO, JOSÉ: “Vigencia de *La Edad de Oro*”, en *Martí: Aquel hombre solar*. Lima, Derrama Magisterial, Escuela de

- la Literatura de la UNMSM, Instituto de Investigaciones Humanísticas, 1997, pp. 43-50.
- PERERA, VIRGILIO. “Martí, Bolívar y Meñique”, en *La Gaceta de Cuba*, La Habana, n. 108, enero, 1973, pp. 8-11.
- . “José Martí, la Comuna de París y la II Internacional”, en *El Caimán Barbudo*, La Habana, n. 64, 23-28 de enero, 1973.
- PINO, ALICIA. “El hombre de *La Edad de Oro* y la formación axiológica del hombre de Nuestra América” en CD: *Edición crítica de LA EDAD DE ORO*, La Habana-Bogotá, 2000.
- PODLESKIS, NADIA: “Los valores en *La Edad de Oro*”, en *Martí: Aquel hombre solar*. Lima, Derrama Magisterial. Escuela de la Literatura de la UNMSM. Instituto de Investigaciones Humanísticas del UNMSM, 1997, pp. 51-61.
- POEY BARÓ, DIONISIO. “El antirracismo en un texto de *La Edad de Oro*”, en *Granma*, La Habana, 5 enero de 1990, p. 3, il.
- POEY BARÓ, DIONISIO: “Para un futuro sin prejuicios: *La Edad de Oro*”, en *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, La Habana, n. 22, 1999, pp. 74-80.
- PORTUONDO PAJÓN, MARLÉN Y JULIO CÉSAR SÁNCHEZ MARTÍNEZ. “El tratamiento de la historia en ‘La *Iliada*, de Homero’ y en ‘Un paseo por la tierra de los anamitas’, en *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, La Habana, n. 22, 1999, pp. 20-31.
- PORTUONDO, JOSE ANTONIO. “Análisis de la obra poética”, en *Anuario Martiano*, La Habana, n. 5, 1974, pp. 89-100. En *ALEDO*, pp. 157-171.
- . “La *paideia* martiana en *La Edad de Oro*”, en *Educación*, La Habana, n. 89, septiembre-diciembre, 1996, pp. 21-22.

- POZO CAMPOS, ESTHER. “La composición en tres cuentos de *La Edad de Oro*”, en *Universidad de la Habana*, La Habana, n. 235, mayo-agosto, 1989, pp. 119-130.
- PUIG, GERARDO. “Estudio del artículo en ‘Los dos príncipes’ de José Martí”, en *Taller Literario*, Santiago de Cuba, n. 4, enero, 1965, pp. 9-10.
- PUPO SÁNCHEZ, MIRALYS. “A 120 años de la publicación de *La Edad de Oro*”, La Habana, Portal Cubarte, 24 de julio de 2009. Disponible en www.cubarte.cult.cu
- QUESADA Y MIRANDA, GONZALO DE. “Mensaje humano de *La Edad de Oro*”, en *El Mundo de la Educación*, La Habana, n. 23, 4 de diciembre de 1960, pp. 2-3.
- RAVO-VILLASANTE, CARMEN. *Historia y antología de la literatura infantil universal*, Valladolid, Miñon, t. 4, 1988, pp. 23-24, 217-220.
- “Recordando olvidadas reseñas de *La Edad de Oro*”. Octavio Jiménez, Félix Lizaso, Elías Entralgo, nota de presentación por Salvador Arias, en *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, La Habana, n. 32, 2009, pp. 245-254.
- RIPOLL, CARLOS. “La Playa de ‘Los zapaticos de rosa’”, en *Diario las Américas*, EE.UU., 9 de mayo, 1982, pp. 8B-9B.
- RODRÍGUEZ ALEMÁN, MARIO. “Cómo Martí leyó la *Iliada* a los niños. Una guía para la lectura”, en *Bohemia*, La Habana, a. 77, n. 17, abril 26, 1985, pp. 12-13.
- RODRÍGUEZ BELLO, LUISA ISABEL. “‘Las ruinas indias’, de José Martí: estética e identidad”, en *Librinsula* (revista digital), La Habana, Biblioteca Nacional “José Martí”. Disponible en: <http://www.bnJoseMarti.cu/librinsula/2005/diciembre/103/index.htm>

RODRÍGUEZ CARUCCI, ALBERTO. “La imagen del indígena americano en dos textos de José Martí”, en *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, La Habana, n. 16, 1993, pp. 159-170. Sobre *La Edad de Oro* y “Nuestra América”.

RODRÍGUEZ CONTÍN, RECAREDO. “Apuntes sobre la orientación psicológica en *La Edad de Oro*”, en *Aproximaciones a La Edad de Oro*, Las Tunas, Centro Universitario de Las Tunas, Editorial Universitaria, 2006. Disponible en: revistas.mes.edu.cu

RODRÍGUEZ DEL CASTILLO, MARÍA ANTONIA. “La construcción de un lector modelo: acto de educación, cultura y ciencia en *La Edad de Oro* de José Martí”, en *Coloquio Internacional José Martí y las Letras Hispánicas. Memorias* (CD ROM), La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2009.

———. “La instrucción del pensamiento y la dirección de los sentimientos en *La Edad de Oro* de José Martí”, en *Memorias Conferencia Internacional “Con todos y para el bien de todos”* (CD), La Habana, 25 al 27 de octubre, 2005.

RODRIGUEZ DEMORIZI, EMILIO. “Martí y Enriquillo”, en *Memoria del Congreso de Escritores Martianos*, La Habana, Publicaciones de la Comisión Nacional Organizadora de los Actos y Ediciones del Centenario y del Monumento a Martí, 1953, pp. 257-275.

RODRÍGUEZ SOSA, FERNANDO. “Para los hombres de América”, en *Bohemia*, La Habana, a. 77, n. 31, 2 de agosto, 1985, pp. 16-19, il.

ROJAS VISTORTE, ÁNGEL Y YARIMA LEÓN CASTILLO. “La identidad geográfica latinoamericana en *La Edad de Oro*”, en *Aproximaciones a LA EDAD DE ORO*, Las Tunas, Centro Universitario de Las Tunas, Editorial Universitaria, 2006. Disponible en: revistas.mes.edu.cu

ROYERO, MAIDA. “*La Edad de Oro*: paraíso del mañana”, en *Revolución y Cultura*, La Habana, n. 101, ene., 1981, pp. 19-21, il.

- RUIZ GARBEY, LUIS A. “*La Edad de Oro* en Guantánamo”, en *Memorias* (Suplemento del Periódico *Venceremos*), Guantánamo, a. 4, n. 1, ene.-abr., 2003, pp. 11-12.
- S[ELLÉN?], F[RANCISCO?]. “*La Edad de Oro*”, en *La Ofrenda de Oro*, Nueva York, a. 13, n. 1, septiembre de 1889, p. 5. Incluido en *ALEDO*, p. 87.
- SABOURIN, JESÚS. “[Filosofía social en ‘Los zapaticos de rosa’]”, en su *Amor y combate (algunas antinomias en José Martí)*, La Habana, Casa de las Américas, 1974, pp. 53-55. En *ALEDO*, pp. 154-156.
- SÁNCHEZ TORRENTE, EUGENIO. *El hombre de La Edad de Oro está vivo*. Introducción de Juan J. Remos, Hollywood, Hollywood Collage, 1967.
- SANTIAGO, OLGA BEATRIZ. “Palabras para la libertad”, en *La Edad de Oro. Homenaje del Gobierno de la Provincia de Córdoba*, Córdoba, Argentina, Editorial Advocatus, 1999, pp. 9-22.
- SANTOS MORAY, MERCEDES. “Empresa de corazón y no de mero negocio”, en *Casa de las Américas*, La Habana, a. 20, n. 116, septiembre-octubre, 1979, pp. 3-13.
- . “Nené traviesa’ de José Martí”, en *El Caimán Barbudo*, La Habana, n. 77, 11-14 de abril, 1974. En *ALEDO*, pp. 272-283.
- SCHULTZ DE MANTOVANI, FRYDA. “*La Edad de Oro* de José Martí”, en *Cuadernos Americanos*, México, D.F., a. 12, n. 1, enero-febrero, 1953, pp. 217-235. Reproducido como prólogo en las ediciones de *La Edad de Oro* de Buenos Aires (1953) y San Salvador (1955). En *ALEDO*, pp. 87-107.
- SELLERA V., CONCEPCIÓN. “*La Edad de Oro: un mundo sugerente para los niños*”, en *Bohemia*, La Habana, a. 72, n. 32, 8 agosto 1980, pp. 10-13, il.

SERNA ARNAIZ, MERCEDES. “Estética e ideología en *La Edad de Oro* de José Martí: ‘La muñeca negra’”, en *Notas y estudios filológicos*, La Rioja, 1994, 193-214. Disponible en: www.dialnet.unirioja.es

SERRA GARCÍA, MARIANA. “La esperanza del mundo: acerca de *La Edad de Oro* y la construcción de una cultura ambiental”. Resumen de tesis para optar por el grado de Doctor en Ciencias Filológicas, La Habana, 2003, 44 h.

———. *La esperanza del mundo, LA EDAD DE ORO y la construcción de una ética y una cultura ambiental*, La Habana, Publicaciones Acuario, Centro “Félix Varela”, 2007, 118 pp.

———. “La ciencia y la técnica en *La Edad de Oro*”, en *Universidad de la Habana*, La Habana, n. 237, enero-abril, 1990, pp. 185-205.

SUARDÍAZ, LUIS. “Vigencia y esplendor”, en *Bohemia*, La Habana, a. 96, n. 13, 25 de junio, 2004, pp. 60-62 (“Cultura”).

SUÁREZ LEÓN, CARMEN. “Niños, creación y autoridad en *La Edad de Oro*”, en *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, La Habana, n. 22, 1999, pp. 89-94.

SUÁREZ SOLÍS, RAFAEL. “*La Edad de Oro*”, en *El País-Excelsior*, La Habana, a. 10, n. 118, 27 abril de 1932, p. 3.

TEJA, ADA MARÍA. “*La Edad de Oro*, crítica de la modernidad”, en *Actas del Congreso de Historia de América Latina*. Leipzig-Bordeaux, 1993, pp. 143-170.

———. “La urdimbre de *La Edad de Oro*, el juego escondido”, en *José Martí 1895/1995. Literatura - Política - Filosofía - Estética*. Ottmar Ette y Titus Heydenreich, editores. Vervuet Verlag, Frankfurt am Main, 1994, pp. 143-170.

TOLEDO SANDE, LUIS. “De manera que sea durable y útil”, en *En Julio como en Enero*, La Habana, a. 2, n. 3, septiembre, 1986, pp. 47-50, il. A propósito de la edición facsimilar de *La Edad de Oro*.

- _____. “Revista de buen oro para todas las edades”, en *La Jiribilla*, La Habana, 8-14 agosto de 2009. Disponible en: www.lajiribilla.cu
- TOLEDO, JOSEFINA. “El hombre, centro de la cultura tecnológica en la ética martiana”, en *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, La Habana, n. 22, 1999, pp. 81-88.
- ULLOA, REBECA. “Anotaciones sobre tres cuentos de *La Edad de Oro*”, en *El Mar y la Montaña*, Guantánamo, nos. 4-5, abril-mayo, 1988, pp. 44-47.
- VALDÉS, TERESA. “*La Edad de Oro* con una perspectiva de género”, en *Enfoque*, La Habana, a. 2, n. 6, mayo-junio, 2000, [s.p.].
- VARONA, ENRIQUE JOSÉ. “*La Edad de Oro*”, en *Revista Cubana*, La Habana, a. 10, n. 2, agosto, 1989, pp. 185-186. En *ALEDO*, p. 46.
- VÁZQUEZ PÉREZ, MARLENE. “Historia, recepción y literatura en *La Edad de Oro*”, en *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, La Habana, n. 22, 1999, pp. 133-140.
- VELÁZQUEZ LÓPEZ, ALBERTO Y ADA BERTHA FRÓMETA FERNÁNDEZ. “José Martí y la cultura griega”, en *Aproximaciones a La Edad de Oro*, Las Tunas, Centro Universitario de Las Tunas, Editorial Universitaria, 2006. Disponible en: www.revistas.mes.edu.cu
- _____. “La educación ambiental en *La Edad de Oro*”, en *Aproximaciones a La Edad de Oro*, Las Tunas, Centro Universitario de Las Tunas, Editorial Universitaria, 2006. Disponible en: www.revistas.mes.edu.cu
- VIERA, ROGELIO. “*La Edad de Oro* en la Filatelia”, La Habana, Radio Enciclopedia, 7 de abril de 2008. Disponible en: www.radioenciclopedia.cu

- VIET THAO, NGUYEN: “José Martí, un profundo conocedor del hombre vietnamita”, en *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, La Habana, n. 12, 1990, pp. 60-72.
- VILLA GÁMEZ, MARÍA REGLA: “Para una relectura de *La Edad de Oro* en los 90: algunos conceptos éticos”, en *Martí: Aquel hombre solar*, Lima, Derrama Magisterial, Escuela de la Literatura de la UNMSM, Instituto de Investigaciones Humanísticas de la UNMSM, 1997, pp. 63-72.
- WINTER, CALVERT J. “*La Edad de Oro*”, en *Books Abroad*, EE.UU., *summer*, 1942, p. 318.
- WUPPERMAN O’FARRIL, ADOLFINA. “El Padre Las Casas visto por Martí”, en *Azul*, Santiago de Cuba, a. 8, n. 105, septiembre, 1953, p. 6, il.
- YGLIASIAS, JORGE. “El libro que tanto quieren”, en *Cuba Internacional*, La Habana, a. 15, n. 170, enero, 1984, pp. 63-69, il.
- ZAMBRANO, GREGORY. “Ejercicio del lector y función del crítico en *La Edad de Oro*”, en *José Martí en Venezuela y Nuestra América*, Mérida, Venezuela, Universidad de los Andes, Cátedra Latinoamericana “José Martí”, Dirección de Cultura y Extensión, 1992, pp. 115-126.
- ZUQUET MARTÍNEZ, MIRTA. “*La Edad de Oro*: una revista para niñas y niños”, en *Anuario L/L. Estudios literarios y lingüísticos. Edición especial: 150 Aniversario del natalicio de Martí*, La Habana, [s.n.], 2003, pp. 9-26.

Índice

A modo de introducción / 5

La revista, el autor y su trascendencia

- I. Una revista más que centenaria / 9
- II. El Martí que escribe *La Edad de Oro*: el neoyorquino / 18
- III. El año de 1889 / 23
- IV. La vida íntima / 30
- V. La revista / 37
- VI. La literatura para niños de la época / 42
- VII. El ideario pedagógico / 50
- VIII. Estrategias del maestro / 56
- IX. La política y la vida estadounidense / 64
- X. Estilo y contextualidades / 75
- XI. Presencia de la muerte / 85
- XII. Trayectoria de la revista / 90

El gran pórtico americanista: “Tres héroes”

- I. / 97
- II. / 98
- III. / 104

Homenaje al Romancero tradicional: “Los dos príncipes”

- I. / 111
- II. / 118
- III. / 122
- IV. / 126

Universalidad y modernidad: “La Exposición de París”

- I. / 139

II. / 144
III. / 153

**Andersen, China y el Modernismo hispanoamericano:
“Los dos ruiseñores”**

I. / 157
II. / 161
III. / 168
IV. / 172
V / 176

Los cuentos “modernos” de *La Edad de Oro*

I. / 185
II. / 190
III. / 206
IV. / 215
V. / 222
VI. / 229

Breve recuento ante un nuevo siglo / 241

Ediciones de *La Edad de Oro* / 245

Traducciones / 253

Bibliografía pasiva de *La Edad de Oro* / 257

