

Andersen y Martí, dos cantos para un ruiseñor

por Joel Franz Rosell*



José Martí (a la izquierda) fotografiado junto a su hija adoptiva, María Mantilla. Al lado, Andersen en una de sus últimas imágenes.

José Martí, el escritor y político cubano, uno de los fundadores de la literatura infantil en lengua castellana, hizo una versión libre del cuento de Hans Christian Andersen, El ruiseñor, que tituló, Los dos ruiseñores. La comparación entre ambas variantes del relato le sirve de excusa al autor del artículo para reflexionar sobre lo que une y separa a estas dos figuras emblemáticas de la literatura universal. Fueron contemporáneos, pero les separaba su manera de concebir el mundo y el arte, al tiempo que les unía su dedicación a la literatura infantil.



BUENICISIA DEL AMO, «EL RUISEÑOR» EN CUENTOS DE ANDERSEN, ANAYA, 1999.



Andersen, llamado «el príncipe de la literatura infantil», leyendo sus cuentos a una atenta audiencia, en 1863.

Hans Christian Andersen (1805-1875) es sin duda alguna uno de los más prestigiosos autores de cuentos infantiles. Su obra se tradujo rápidamente en Europa Occidental y Estados Unidos y, hacia el final de su vida, ya había sido publicada en España e Hispanoamérica. Hoy está entre los raros autores traducidos a todas las lenguas que cuentan con producción editorial. Algunas de sus historias se han vuelto patrimonio universal hasta el punto de prescindir de firma de autor, paradoja que confirma la total trascendencia de una creación.

El escritor y político cubano José Martí (1853-1895) es no sólo uno de los grandes nombres de la literatura hispá-

nica, sino uno de los fundadores de la literatura infantil en lengua española. Ocupa tan privilegiado lugar con su revista *La Edad de Oro* (julio-octubre de 1889), en la que innova lenguaje, contenidos y actitud frente al receptor, poniéndose a la altura de lo mejor que se producía para los niños en su época.

Dos escritores infantiles modernos

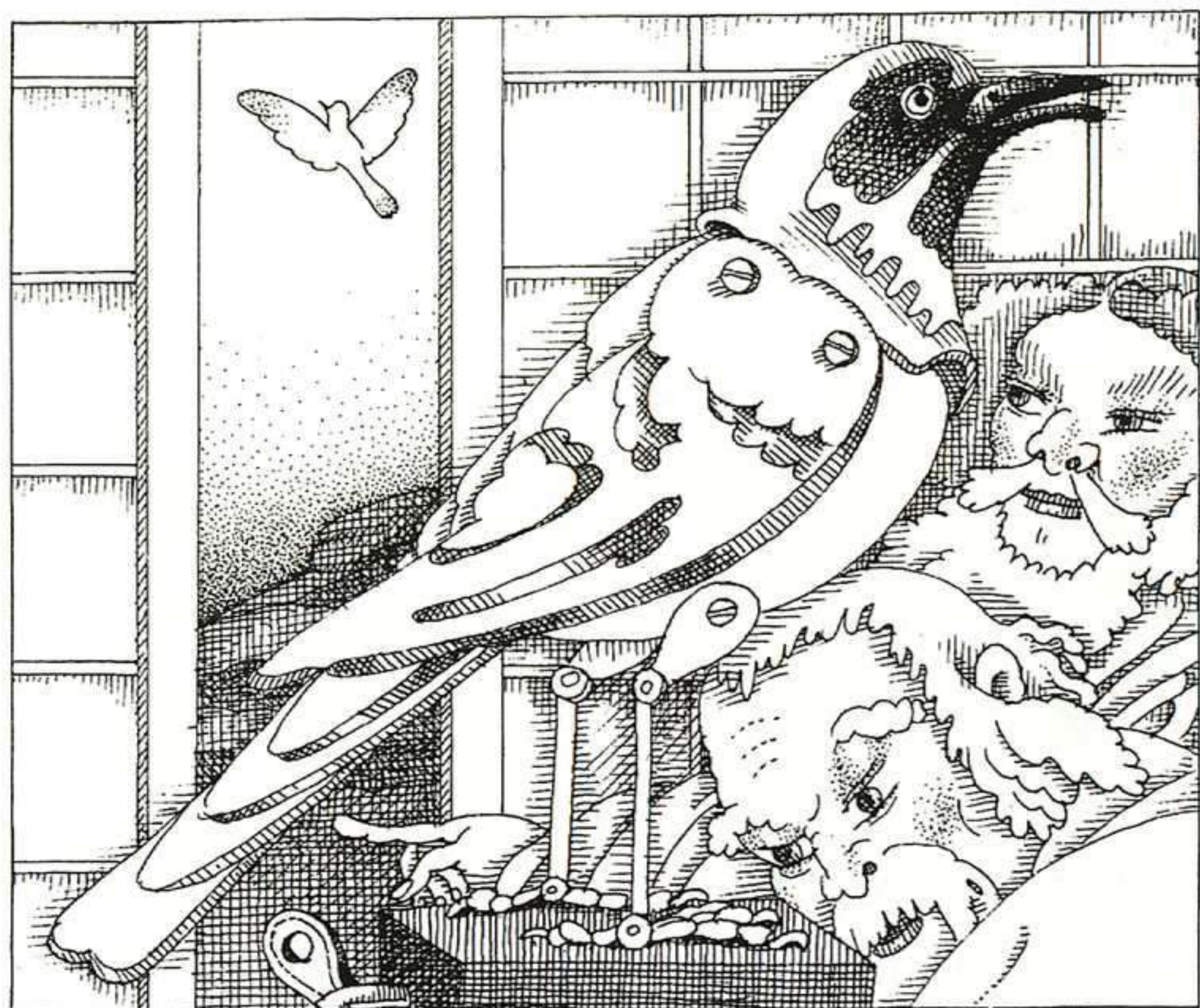
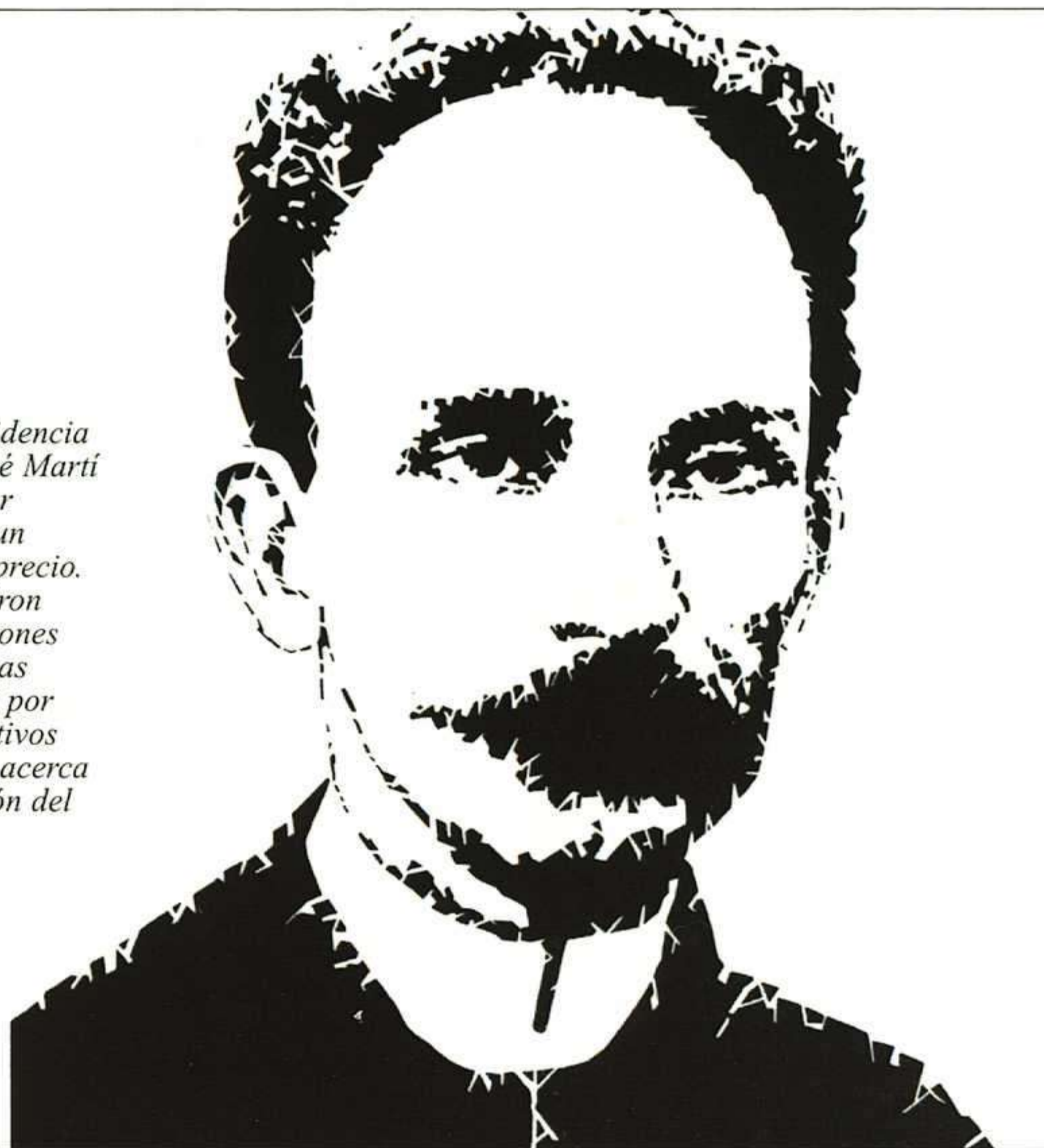
El original encuentro entre estos dos grandes escritores se produce en la obra que acabo de citar, donde, además de lo escrito por el propio Martí, aparecen textos en prosa y verso de otros autores,

adaptados al peculiar estilo del cubano y a sus conceptos sobre literatura y sociedad. Entre dichos textos sobresale *Los dos ruiseñores*, versión libre de uno de los más conocidos cuentos de Andersen: *El ruiseñor*.

La comparación de ambas variantes del famoso cuento nos permite una reflexión sobre lo que une y separa a tan señaladas figuras de la literatura universal y arroja alguna luz sobre el siempre complejo tema de los motivos y mecanismos de las adaptaciones.

Las modificaciones comienzan desde el encabezamiento. Si al titular su cuento simplemente *El ruiseñor*, el danés parece decir que no hay más que uno: el verdadero, de canto portentoso e inimi-

No hay evidencia de que José Martí sintiera por Andersen un especial aprecio. Pertenecieron a generaciones consecutivas y opuestas por sus respectivos conceptos acerca de la misión del escritor.



MANUEL BOIX, «LOS DOS RUISEÑORES», EN CUENTOS DE LA EDAD DE ORO, LAJA, 1981.

table, comparable a la poderosa individualidad de esos artistas románticos entre los que el propio Andersen se inscribe; con *Los dos ruiseñores*, Martí parece en cambio adelantar que mucho se puede decir sobre la oposición entre el arte verdadero y el falso.

Apenas comenzada la lectura de la versión del cubano, se hace evidente que le corrige a Andersen los «excesos» imaginativos y subjetivos que se apartan de la información verídica, valores democráticos y ética de la virtud que se propone divulgar en *La Edad de Oro* (el programa de la publicación está claramente expresado en el prólogo del primer número, en la circular que cierra cada uno de ellos y en la correspondencia de su creador).¹

Lo cierto es que la única referencia a propósito de Andersen, que encontramos en las *Obras Completas* de Martí, no evidencia un particular aprecio por el que Paul Hazard llamó «príncipe de la literatura infantil». En 1881, en la presentación de un precedente empeño periodístico, ha escrito: «Pero hallan otros que la *Revista Venezolana* no es bastante variada, ni amena, y no conciben empresa de este género sin su fardo obligado de cuentecillos de Andersen y de imitaciones de Uhland, y de novelas traducidas y de trabajos hojosos, y de devaneos y fragilidades de la imaginación, y de toda esa literatura blanda y murmurante que no obliga a provechosos esfuerzos a los que la producen ni a saludable meditación a los que la leen, ni trae aparejada utilidad y trascendencia».²

Los conceptos de Martí acerca de la literatura y el periodismo no han cambiado cuando, siete años más tarde, crea su nueva revista (y única obra con destinatario infantil específico), pero su contacto directo con la niñez (en particular con su hija adoptiva María Mantilla) le ha permitido conocer lo mejor de la vasta producción de Andersen y esto posibilita el encuentro de dos personalidades separadas por la circunstancia —siempre conflictiva— de pertenecer a generaciones consecutivas (las primeras obras del cubano datan de 1869-1874, período en que el danés, afectado por el cáncer que le quitará la vida, produce sus últimos textos), y opuestas por sus respectivos conceptos acerca de la misión del escritor.

Hans Christian Andersen siempre reclamó para sí el término danés *digter*, que unge al poeta con cierta aura divina. El artista incomprendido, el valor de lo sencillo-auténtico y el poder redentor del arte son motivos recurrentes en su obra. Hombre de orígenes extremadamente humildes que luchó siempre por el éxito personal y el aplauso de la aristocracia (la de «sangre» y la del espíritu), Andersen tenía aspiraciones que estaban prácticamente en las antípodas de las de José Martí, quien consagró su vida, en una actitud entre épica y mística, a la democracia, la justicia y el servicio a los demás.

Para el danés, escribir era librar su alma y liberar su imaginación; para el cubano, la literatura (como el periodismo) era un instrumento de mejoramiento humano y —en el caso de su revista para niños— una herramienta para el conocimiento del mundo y la forja del carácter (todo esto sin excusar una enorme ambición estética y la construcción de un estilo rigurosamente personal).

A la larga, como veremos, Andersen y Martí comparten una actitud que hace de ellos escritores infantiles modernos: ambos saben transmitir, a través del relato para niños, la pasión de sus vidas. Que una de esas pasiones fuese personal y la otra política no es más que un detalle.

El cuento de hadas chino

En su presentación de la edición francesa de las *Obras* de Hans Christian Andersen, el especialista en literaturas es-

candinavas, Røgis Boyer, indica el 12 de julio de 1838 como fecha de creación del cuento que nos ocupa. El escritor danés apuntó ese día en su agenda: «Escrito *El ruiseñor* y *La caja de música*». Boyer considera posible que nuestro autor se refiera tanto a una primera versión de *El ruiseñor* como a *El porquerizo* (donde una caja de música tiene un papel importante); este cuento, fechado por Andersen en 1840, aparece en un volumen de cuentos infantiles publicado en Copenhague dos años antes que el que contiene *El ruiseñor*.³ El escandinavista francés explica que «la moda de las chinerías estaba viva a comienzos del siglo, en Dinamarca como en toda Europa: el motivo reaparece muchas veces en toda la obra de Andersen y la lista sería aquí ociosa. Apasionado como era por el teatro, el autor pudo también tomar sus motivos chinos del libreto de Scribe para la ópera *El Príncipe de China*, de Auber, representada en el Teatro Real [de Copenhague] el 29 de enero de 1836».⁴

Pero el mismo Boyer revela que, entre el 11 y el 12 de octubre de 1843, Ander-

sen hace una anotación que desmiente la anterior: «Pasé la noche en Tívoli para la celebración de Carstensen. Volví a casa y comencé mi cuento de hadas chino»...,⁵ que no puede ser sino el que publica un mes después con el título de *El ruiseñor*.

Que hubiera una primera versión desconocida o que el cuento surgiera al terminar la primera temporada del famoso parque de diversiones de Dinamarca, el caso es que Andersen no se inspira en la China real, que no conocía ni siquiera a través de lecturas serias, sino en las chinerías imaginarias. Los primitivos pabe-



llones del Tívoli, de madera y lona, fueron moriscos, turcos y chinos, sin contar el bazar oriental o el Concert Hall, que según rumores echados a rodar probablemente por el propio creador del parque, habría sido diseñado por el mismísimo emperador de China.

En líneas generales, el romanticismo danés consideraba que un artista, fuese poeta o pintor, debía trascender su país y buscar inspiración en climas exóticos. Andersen viajó en numerosas ocasiones por Europa, sobrepasando sus límites, entonces pintorescos (Nápoles, Andalucía, los Balcanes...), para llegar a Malta, Marruecos y Turquía. En *El cuento de mi vida*⁶ explica: «Los viajes son para mi espíritu como un baño refrescante y restaurador. Necesito de ellos, no para remozar mi inspiración, sino para dar en un cuadro común vulgar, una expresión y una forma novedosa e inédita».⁷

O sea, que tras el decorado oriental, se encuentra Dinamarca. La relación de Andersen con su país fue una sucesión compleja de amores y desengaños, de loas y reproches, que se hacen explícitos en su correspondencia y en sus diarios, y se adivinan en cuentos como el que ahora nos ocupa.

Pero es en su infancia, relata el propio Andersen, que se produce su primer encuentro con la China fabulosa: «Una anciana lavandera me había asegurado que el Imperio de la 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 castillos para radicarme en ellos».⁸

Al acontecimiento farandulero que pudo servir de detonante y al sueño infantil que pudo proporcionar la deliciosa fabulación, el biógrafo danés Elias Bredsdorff añade el vínculo pasional que habría suministrado la tesis del cuento. Si éste fue efectivamente escrito (o reescrito) en octubre de 1843, se confirmaría que se inspira en Jenny Lind, una talentosa soprano sueca también conocida como «El ruiseñor del Norte».

Recuerda Bredsdorff que cuando la diva se presentó en Copenhague, en el



VILHELM PEDERSEN, «EL RUISEÑOR» EN CUENTOS DE HADAS PARA NIÑOS, GAVIOTA, 1983.



JOSÉ M. LAVARELLO, EL RUISEÑOR DEL EMPERADOR, MUITIBRO, 1989.

otoño de 1843, aún su notoriedad no rebasaba las fronteras de Suecia y el público prefirió asistir a una ópera italiana en el Teatro de la Corte. Andersen, que la había conocido tres años atrás y convertido en el más durable de sus amores

platónicos, habría dado a Jenny Lind, en su cuento, el papel de ruiseñor auténtico, reservando a la *troupe* italiana el triste rol del ruiseñor artificial. Un detalle que invoca Bredsdorff en apoyo de su hipótesis es que, cuando la diva sueca cantó

para el rey de Dinamarca, éste la premió con diamantes, de la misma manera que, en el cuento, el emperador ofrece al ruiseñor su chinela de oro.

El escandinavista Règis Boyer evoca otra anécdota, registrada en las memorias de la artista y cantante Charlotte Bournonville: «Uno de los más cercanos amigos de mi padre, un joven muy amante de la música, estaba peligrosamente enfermo y la pena que le causaba no poder escuchar a Jenny Lind contribuía notablemente a empeorar su situación.

Cuando Jenny Lind lo supo exclamó: «Querido señor Bournonville, déjeme cantar para ese enfermo». Era arriesgado someter a un enfermo grave a tal emoción, pero dio resultado. Pues después de escucharla, se recuperó».⁹

Perteneciente al círculo de amistades de la soprano sueca y de los Bournonville, Andersen pudo estar al tanto del suceso..., a menos que se trate de uno de esos milagros que a veces produce la verdadera literatura: que las personas la confunden con la realidad o la quieren

tomar por ella. En lo que no se puede desmentir a Bredsdorff es en que Andersen se estimaba digno de Jenny Lind por ser ambos grandes artistas y espíritus sensibles, a menudo incomprendidos. Tanto la soprano como el propio cuentista podrían ponerse el plumaje del ruiseñor y, en definitiva, son muchos los escritos, de ficción o no, en que el autor danés defiende su convicción de que el genio innato, cuyo talento natural sería de esencia divina, es necesariamente superior al artista de cultivo.



V. PEDERSEN Y L. FRÖLICH TEGNINGER, CUENTOS COMPLETOS DE ANDERSEN, LABOR, 1974.

El canto asiático de Martí

El cuarto número de *La Edad de Oro* —que casi concluye con *Los dos ruiseñores*— comienza con el extenso y detallado artículo «Un paseo por la tierra de los anamitas». Allí se percibe la fascinación que ejercen sobre el escritor y político cubano tanto las culturas y costumbres de Asia como la resistencia de sus pueblos al colonialismo europeo (que Martí no podía dejar de asociar a la lucha de los cubanos por lograr su independencia de España, máxime en momentos de crisis del movimiento separatista).

Uno de los aspectos que más diferencia la versión martiana del original es la precisión de los detalles sobre la China verdadera. Casi toda la primera página, de las cinco y media que ocupa el cuento en la edición original de la revista, ha sido compuesta por el cubano con información sobre la cultura china, que alterna con sus propias ideas políticas y éticas.

La perogrullada con que Andersen procura obtener, desde su primera línea, la sonriente complicidad del lector: «En China, por supuesto lo sabes, el emperador es un chino y todos los que lo rodean son chinos»¹⁰, da pie a Martí para ofrecer una información modulada por un elemento valorativo: «En China vive la gente en millones, como si fuera una familia que no acabase de crecer» [M: 121].

Nótese que si el danés ubica su historia en un pasado fabuloso y prefiere el pretérito convencional de narración: «Fue hace muchos años ahora, pero es precisamente por eso que vale la pena escuchar la historia antes de que se la olvide» [A: 232], Martí utiliza el presente periodístico y hace, además, un juicio



MANUEL BOIX, «LOS DOS RUISEÑORES» EN CUENTOS DE LA EDAD DE ORO, LAIA, 1981.



FUVIO TESTA, EL RUISEÑOR, EVEREST, 1980.

político severo y proselitista: «... no se gobiernan por sí, como hacen los pueblos de hombres, sino que tienen de gobernante a un emperador, y creen que es hijo del cielo...» [M: 121].

El objetivo de Martí en su extensa digresión introductoria es plantar el nuevo eje del cuento en la China real, al tiempo que desgrana los principios políticos que estima necesarios a los retoños de las jóvenes repúblicas hispanoamericanas. De ahí que ataque sin dilación al colonialismo, que considera el mal mayor: «Pero los chinos están contentos con su emperador, que es un chino como ellos. «Lo triste es que el emperador venga de afuera —dicen los chinos— y nos coma nuestra comida, y nos mande matar porque queremos pensar y comer, y nos trate como a sus perros y como a sus lacayos»» [M: 121].

El emperador de Martí es más complejo que el de Andersen, pues es rico en rasgos positivos y negativos: se muestra justo y preocupado cuando va «por las casas de los chinos pobres, repartiendo sacos de arroz y pescado seco» [M: 121]; culto, cuando conoce y comparte con su gente las enseñanzas de Confucio; amante de la grandeza de espíritu y de los ancianos, enemigo de la corrupción y la ostentación, y valiente patriota al marchar sobre el invasor tártaro al grito de: «¡Cuando no hay libertad en la tierra, todo el mundo debe salir a buscarla a caballo!» [M: 121]; una consigna que podría firmar cualquiera de los paladines de la independencia cubana, incluido el propio Martí.

No digo que el protagonista de Andersen sea monolítico, pero sus arranques autoritarios y sus rezagos de soberbia e ignorancia son apenas evocados con suave ironía. El personaje de Martí tiene, en cambio, perceptibles zonas de sombra, en particular cuando se embriega y avergüenza a sus súbditos; aunque el narrador aclara que «eso no sucedía muchas veces, sino cuando se ponía triste porque los hombres no se querían bien ni hablaban la verdad» [M: 121]. Palabras muy parecidas las ha utilizado el cubano para referirse a sus propios momentos de pesimismo o melancolía, y tanto esto como la recurrente referencia al excesivo consumo de vino de arroz (evocado tres veces en texto tan breve

como *Los dos ruiseñores*) hacen recordar cierta afición a la ginebra que mucha polémica ha generado entre los partidarios de un Martí prístino y los que lo prefieren, como al sol, con sus manchas.

Antes he afirmado que allí donde Andersen deja suelta su imaginación o esconde una burla a la sociedad danesa, Martí prefiere la información rigurosa sobre China, e incluso su pasión por la ciencia y la tecnología.

Este gusto por la precisión científica lo lleva a aprovechar la poética invención anderseniana: «El palacio del emperador era el más lujoso del mundo, todo hecho de la porcelana más fina...» [A: 232], para explicar que dicha materia está «... hecha de la pasta molida del mejor polvo kaolín»; aunque enseguida modula, con el lirismo que le caracteriza: «... que da una porcelana que parece luz, y suena como la música, y hace pensar en la aurora, y en cuando empieza la tarde...» [M: 121].

Es por aquí que Martí regresa a la letra de Andersen, y no vuelve a abandonarla, en lo esencial, salvo al final.

Lectura ideológica

En el cuerpo del cuento, Martí hace el mismo tipo de adiciones que ya hemos mencionado: costumbres y modos de vida chinos («estaban guisando pescado en salsa dulce, e inflando bollos de maíz, y pintando letras coloradas en los pasteles de carne» [M: 122]), mensajes de valor general («¡Parece que en los libros se aprende algo! ¡Y esta gente de mi palacio de porcelana, que me dice todos los días que yo no tengo nada que aprender!» [M: 122]), o caracterización más ideologizada de los personajes (a veces mordaz: «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...»), pero, en general, mesuradamente didáctico: «Porque estos maestros de música de las cortes no quieren que la gente honrada diga la verdad desagradable a sus amos» [M: 124-125]).

Esta matización ideológica de los personajes sirve al cubano para asentar sus preferencias democráticas. Si Andersen no duda en ridiculizar a los cortesanos, al emperador lo trata con el debido res-

peto; y aunque sus personajes populares —el pescador y la cocinerita— están individualizados, no llegan a poseer vida interior. Nótese, además, que cuando el emperador está moribundo, el danés olvida comentar la reacción popular; a diferencia de Martí, que apunta: «¡Puh!, repetía la gente, y se iba a su casa llorando» [M: 125].

En *Los dos ruiseñores*, el emperador

tiene impulsos más violentos que en el texto de Andersen; como cuando el ruiseñor rechaza ser distinguido con la chinela de oro y si «... el emperador no lo mandó matar porque no había querido colgarse la chinela fue porque dijo “gracias” en un trino tan rico y vigoroso» [M: 123], o cuando en lugar de amenazar a sus subalternos con «golpes en el vientre» les promete «pasearse sobre sus cabezas».



SUSANA CAMPILLO, EL RUISEÑOR, BRUGUERA, 1981.

LA EDAD DE ORO.

VOL. I.

OCTUBRE, 1889.

No. 4.



Un aspecto de mucho interés es la reflexión en torno al arte. Martí va más allá de la sorna con que el danés trata a los cortesanos y hace del maestro de música el personaje abiertamente negativo que no existe en el cuento original. Las amargas experiencias que lo llevaron en su momento a abandonar Guatemala, México y Venezuela, tras chocar con esa calamidad latinoamericana que es la cultura oficial,

demagógica y servil, inspiran sin dudas estas irónicas palabras: «... mil veces mejor es el pájaro artificial, decía el maestro de música: porque con el pájaro vivo, nunca se sabe cómo va a ser el canto, y con éste, se está seguro de lo que va a ser: con éste todo está en orden, y se le puede explicar al pueblo las reglas de la música» [M: 124].

El cubano llega a sugerir que la propia

proximidad del poder es nociva al arte verdadero. Así, la frase del ruseñor de Andersen: «... yo no pienso construir mi nido en el palacio» [A: 240], se transforma en «... yo no puedo vivir en el palacio, ni fabricar entre los cortesanos mi nido» [M: 126]. Y cuando el pájaro pide al emperador no revelar a nadie que él le contará la vida de la gente humilde, si Andersen se contenta con decir: «... será mejor así» [A: 241], Martí afirma convencido: «¡... porque le envenenarán el aire al pájaro!» [M: 126].

Hans Christian Andersen, hijo de zapatero remendón y lavandera, se elevó a golpes de talento hasta la amistad de reyes y dignatarios, dentro y fuera de su país. Su corazón permaneció fiel a la gente sencilla, y así lo prueban sus cuentos, nutridos a menudo del acervo popular que él supo llevar a los marmóreos salones. Lo dice el ruseñor en su hermoso parlamento final: «¡Yo cantaré para ti los felices y los que sufren! ¡Cantaré el mal y el bien que te ocultan! ¡El pajarillo cantor vuela por todas partes: a donde el pobre pescador, al tejado del campesino, a todos los que están lejos de ti y de la corte!» [A: 241]. Pero el gran escritor danés también vivió seducido por el oropel de esas clases altas que creía haber alcanzado con su obra y su pureza espiritual, y nunca abandonó del todo la fantasía infantil de creerse hijo natural de un noble o del mismísimo rey de Dinamarca.

Martí, de origen algo menos humilde, pero rebelde a la ignominia del colonialismo, tiene un compromiso popular mucho más radical y consecuente. En su versión, «el pescador» bastante convencional de Andersen se convierte en todo un grupo social y la reacción de «los pescadores» ante el arte natural es intensa, emotiva y transformadora («... se les veía sonreír del gusto, o llorar de contento, y abrir los brazos, y tirar besos al aire, como si estuviesen locos [...]. Y las mujeres estaban contentas, porque cuando el ruseñor cantaba, sus maridos y sus hijos no bebían tanto vino de arroz» [M: 122]. Una relación que el pájaro corresponde casi glosando los versos martianos: «Con los pobres de la tierra / quiero yo mi suerte echar»,¹¹ cuando al rechazar la invitación a instalarse en el palacio, explica: «Los pescadores me espe-

ran, emperador, en sus casas pobres de la orilla del mar. El ruiseñor no puede ser infiel a los pescadores» [M: 126].

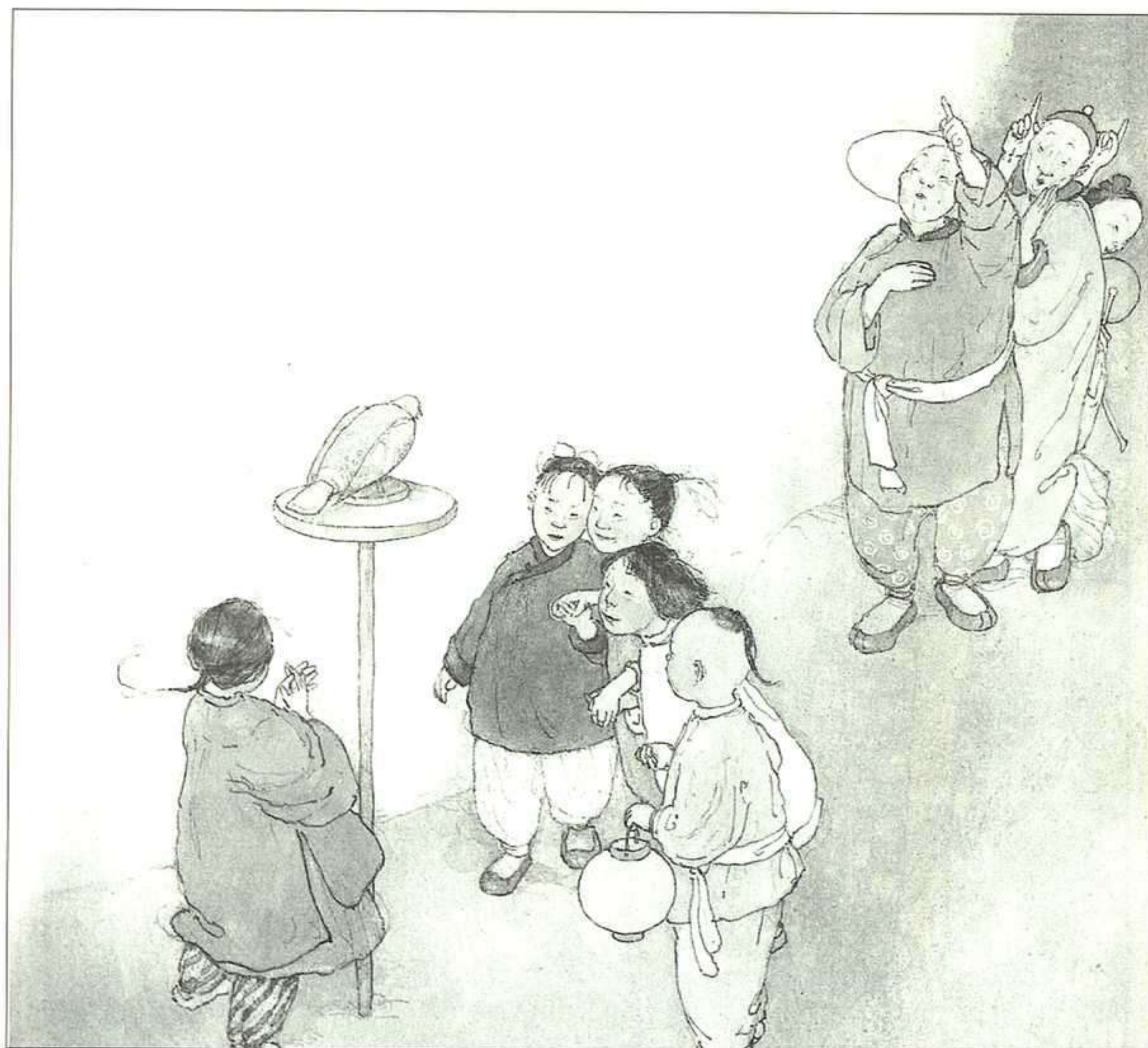
En lugar de esta declaración de solidaridad con los humildes, Andersen hace una declaración de fidelidad al soberano que jamás podría ser firmada por el convencido republicano que era Martí: «¡Amo tu corazón más que tu corona, y, sin embargo, tu corona está rodeada de algo sagrado!» [A: 241]. La salvedad que hace el danés no es, sin embargo, poco relevante: no se trata de la feudal sumisión al emblema de la monarquía, sino de afectación por la persona que lo porta. No olvidemos que el escritor danés tuvo una relación muy especial con varios de los reyes que, durante sus 70 años de vida, se sucedieron en el trono de Dinamarca; en particular con Christian VIII, que reinaba cuando se publica *El ruiseñor*.

Pero Martí no sólo suprime la frase que acabo de citar, sino otras que en el cuento original reflejan respeto a los monarcas. La mayor modificación, en este sentido, conduce al adaptador, precisamente, a su única infidelidad reprochable. Por resultar de una simple inversión de términos, ésta puede deberse a un lapsus... pero un lapsus no del todo involuntario.

El conflicto principal del cuento lo aporta la sustitución del ruiseñor verdadero por uno artificial, de oro y piedras preciosas, capaz de cantar una de las melodías del ruiseñor vivo. Regalo del soberano japonés a su colega chino, el lujoso pájaro de cuerda viene con el siguiente mensaje: «El ruiseñor del emperador del Japón es pobre en comparación con el del emperador de China» [A: 236]. Este retórico alarde de modestia, típico de la cortesía asiática —como bien sabría Martí— aparece en su versión transformado en lo contrario: el desvarío vanidoso «El ruiseñor del emperador de China es un aprendiz, junto al del emperador del Japón» [M: 124].

Cuestión de formas

A diferencia de la mayoría de las adaptaciones que he leído, que no hacen más que empobrecer, aligerar, simplificar y reducir la prosa y las intenciones de Andersen, la versión de Martí tiene el



LISBETH ZWARGER, EL RUISEÑOR, DESTINO, 1987.

propósito de enriquecer. Además de los ya comentados detalles sobre las costumbres chinas y las ideas políticas del adaptador, deben destacarse consideraciones formales tales como la transformación de pasajes que podían resultarle largos, gratuitos u oscuros a lectores que, además de ser hispanoamericanos, vienen a ser los nietos de aquellos para los que se escribió el original. *Last but not least*, ha de subrayarse la voluntad de preservar la unidad de tono de *La Edad de Oro*.

No olvidemos que hablamos de una revista, y que junto a cuentos —realistas o «de magia»— y poemas, hay apuntes biográficos, pequeños ensayos etnográficos, artículos sobre novedades tecnológicas, etc. A semejante diversidad, Martí da coherencia —y estética trascendencia— mediante la alada solemnidad (modernista) de su prosa, tan distinta de la efervescente oralidad (romántica) de Andersen.

Aunque en más de una ocasión Martí

suprime notas ligeras y humorísticas presentes en el original, esto no significa que su versión sea siempre más grave. En *Los dos ruiseñores* hay situaciones visuales y vivas («... se pusieron a correr los mandarines, con las túnicas de seda cogidas por delante, y la cola del pelo bailándoles por la espalda: y se les iban cayendo los sombreros picudos») y notas de humor («¡Oh, virgen china! —le dijo el mandarín—, ¡digna y piadosa virgen!: en la cocina tendrás siempre empleo») [M: 123]. Y si a Martí no le gustan las onomatopeyas ni esos monosílabos sonoros y maleables que el danés —conocedor del cuento popular y frecuentador de la narración oral— tan bien supo utilizar, recurre a sus portentosas dotes poéticas para traducir unas y otros. Así, donde Andersen detalla: «... hubo un ¡svup!, dentro del pájaro, algo saltó, ¡surrrr!, todas las ruedecillas giraron y la música se paró» [A: 238], el cubano se limita a: «... saltó un resorte de la máquina del ruiseñor, como huesos

que se caen sonaron las ruedas, y paró la música» [M: 124], salvando su parquedad con la impactante sonoridad de un símil.

En armonía con su anticlimático comienzo, el final de *El ruiseñor* es un curioso antifinal: «Los sirvientes entraron a ver a su emperador muerto... Y allí estaban ellos, y el emperador dijo: “¡Buenos días!”» [A: 241].

Aparentemente, a Martí no le parece bastante con la implícita sorpresa de los cortesanos y aumenta las dos líneas anteriores hasta llenar dos párrafos. En el primero, presenta la imponente imagen del emperador levantado de sus (casi) cenizas, gracias al canto (lo recuerda) del ruiseñor: «Los mandarines entraron de repente en el cuarto, detrás del mandarín mayor, a ver al emperador muerto. Y lo vieron de pie, con su túnica imperial; con la mano de la espada puesta al corazón. Y se oía, como una risa, el canto del ruiseñor...». El segundo párrafo viene a explicitar la reacción de los funcionarios palaciegos, subrayando lo indignos que son de su señor: «“¡Tsing-pé!, ¡Tsing-pé!”», dijo el gran mandarín, y dio diez y ocho vueltas seguidas con los brazos abiertos, y se echó por tierra, con la frente a los pies del emperador. Y a los mandarines, arrodillados en el aire, les temblaba en la nuca la cola.» [M: 126]. De esta manera, Martí consigue cerrar su texto con un mensaje no menos importante por implícito: la verdadera fidelidad no es la de los lacayos adulaadores, sino la del individuo libre (el ruiseñor) que se somete al único yugo honorable: el de la amistad.

A modo de conclusión

La comparación entre *El ruiseñor* de Andersen y *Los dos ruiseñores* de Martí enfrenta un obstáculo prácticamente insalvable: ignoramos cuál fue la versión que sirvió de base a la adaptación.

Si bien Andersen era extremadamente famoso entre 1871 y 1874, durante la primera y más prolongada residencia europea de Martí, y aunque sus cuentos se tradujeron al castellano en el año del segundo paso del cubano por Madrid y París (otoño de 1879), es muy poco probable que el futuro adaptador se interesara

en el escritor danés antes de que su «hijita del alma», María Mantilla, le propiciara un conocimiento directo y profundo de las características y necesidades del niño como receptor literario.

Esto ocurre después de haber emitido la desfavorable opinión que cité al comienzo de este trabajo, y durante la segunda y definitiva residencia de Martí en Estados Unidos (1881-1895), país donde Andersen era tan célebre que algunas de sus obras llegaron a traducirse antes de que aparecieran en su natal Dinamarca. Nunca sabremos si el redescubrimiento del genio de Odense se produjo en una de estas ediciones norteamericanas, en una traducción al castellano, o en francés, lengua que Martí enseñara a Mademoiselle Marie (así la llama en la dedicatoria de uno de los más bellos textos de *La Edad de Oro*), usando publicaciones parisinas que, por lo demás, dejarían diversa huella en el contenido y la forma de su revista.

Mi interés por *El ruiseñor* me ha llevado a leerlo en español, portugués, francés, italiano, inglés y, por supuesto, en danés (versión que descifré desde mi escaso conocimiento de esa lengua mediante un excelente diccionario y el cotejo con una reputada traducción inglesa). En algunos idiomas consulté varias versiones, lo que me ha permitido comprobar cuántas licencias se han tomado los adaptadores de todo talento, época y país.

Confío en que mi acercamiento múltiple al texto anderseniano y el conocimiento de la obra para niños de José Martí den suficiente credibilidad a las conclusiones aventuradas en estas páginas. ■

*Joel Franz Rosell es escritor.

Notas

1. «... Les vamos a decir cómo está hecho el mundo: les vamos a contar todo lo que han hecho los hombres hasta ahora. Para esto se publica *La Edad de Oro*: para que los niños de América sepan cómo se vivía antes y se vive hoy, en América y en las demás tierras...» («A los niños que lean *La Edad de Oro*», prólogo del primer número, julio de 1889).

«... poner en las manos del niño de América un libro que lo ocupe y regocije, le enseñe sin fatiga, le cuente en resumen pintoresco lo pasado y lo contemporáneo, le estimule a emplear por igual sus facultades mentales y físicas, a amar el sentimiento más que lo sentimental, a reemplazar la

poesía enfermiza y retórica que aún está en boga, por aquella otra sana y útil que nace del conocimiento del mundo; a estudiar de preferencia las leyes, agentes e historia de la tierra donde ha de trabajar por la gloria de su nombre y las necesidades de sustento [...]. Los temas escogidos siempre serán tales que, por mucha doctrina que lleven en sí, no parezca que la llevan, ni alarmen al lector de pocos años con el título científico ni con el lenguaje aparatoso» (circular incluida en el reverso de la contratapa de cada número de *La Edad de Oro*).

2. Martí, J., *Obras completas*, La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1963-1973, tomo 7, p. 208.

3. «El porquerizo» aparece en *Cuentos relatados a los niños*, Nueva colección, tercer cuaderno, 1842; y «El ruiseñor», en *Nuevos cuentos*, primer volumen, Primera colección, 1844.

4. Andersen, H.Ch., *Oeuvres*, París: Gallimard, 1992, colección La Pléiade, tomo I. Traducción, notas y presentación de Régis Boyer.

5. Boyer, R., en Andersen, H.Ch., *Oeuvres*, p. 1.354.

6. En danés, *Levnedsbogen* significa «El libro de la vida», pero se tradujo de manera más azucarada, traicionando en cierto modo el tono de simple apunte biográfico que domina la obra.

7. Andersen, H.Ch., *El cuento de mi vida*, La Habana: Gente Nueva, 1989, p. 129.

8. Andersen, H.Ch., *Op. Cit.*, p. 29.

9. Boyer, R., *Op. Cit.*, p. 1.355.

10. Andersen, H.Ch., *Oeuvres*, p. 232 (todas las citas de *El ruiseñor* son traducciones mías de la versión francesa de Régis Boyer). A partir de esta nota, las citas de las respectivas versiones del cuento están indicadas en el texto, entre corchetes, con la inicial de autor, seguida de dos puntos y el número de página.

11. Martí, J., *Versos sencillos III*.

Bibliografía

Andersen, Hans Christian, *Oeuvres*, París: Gallimard, 1992, colección La Pléiade, tomo I. Traducción, notas y presentación de Régis Boyer.

— *El cuento de mi vida*, La Habana: Gente Nueva, 1989.

Bredsdorff, Elias, *Hans Christian Andersen*, París: Presses de la Renaissance, 1989. Traducido del inglés por Claude Carme.

Martí, José, *La Edad de Oro*, La Habana: Centro de Estudios Martianos, Editorial Letras Cubanas, 1989. Edición facsímil.

— *Obras completas*, La Habana: Instituto Cubano del Libro, tomos 5, 7 y 8, 1963-1973.

— *Cuentos de la Edad de Oro*, Barcelona: Laia, 1981